

Anita Rée

Retrospektive

HAMBURGER
KUNSTHALLE

Anita Rée

Retrospektive

herausgegeben von Karin Schick
im Auftrag der Hamburger Kunsthalle

PRESTEL
München · London · New York

Heike Schreiber, Sabine Zorn, Nicoline Zornikau

Ein kunsttechnologischer Blick auf Anita Rée

»Sie hatte einen ausgesprochenen Sinn für Farbe, sah aber das Zeichnen als Grundlage allen Malens an ...«¹

Bereits zu Lebzeiten von Anita Rée erwarb die Hamburger Kunsthalle 15 Arbeiten auf Papier und sieben Gemälde von ihrer Hand. Bis heute sind neun Werke auf Papier, ein Skizzenbuch und sechs Gemälde hinzugekommen. Die jetzige Retrospektive bot Anlass, sich dieser über Hamburg hinaus wenig bekannten Künstlerin auch aus kunsttechnologischer Sicht zu nähern und ihre Arbeitsweise zu erforschen.

Als Frau blieb Anita Rée der Besuch einer Kunstakademie verwehrt. Ihre künstlerische Ausbildung erhielt sie zunächst durch den Hamburger Maler Arthur Siebelist, bei dem sie von 1904 bis 1910 lernte (Abb. 1), danach in kurzzeitigen Ateliergemeinschaften mit den Siebelist-Schülern Franz Nölken und Friedrich Ahlers-Hestermann sowie dessen Frau Alexandra Povorina. Wenige weitere Künstlerkontakte sind bekannt, und es gibt kaum Äußerungen über Rées Arbeitsweise, weder von ihr selbst, noch von Personen aus ihrem Umkreis.² So ließ sich bislang auch nicht belegen, ob sie während eines Parisaufenthalts im Winter 1912/13 Unterricht nahm oder welchen Künstlern sie dort begegnete.³ Anregungen, die bei Rée zwischen 1922 und 1925 zu Veränderungen in der Materialität und im Stil führten, sind ebenfalls nur wenig dokumentiert. Künstlerischen Vereinigungen wie der Hamburgischen Sezession oder der GEDOK schloss sich Rée zwar an, sie blieb aber in diesen Gruppen letztlich eigenständig.⁴ Aus den bekannten Quellen können also nur wenige Rückschlüsse auf Technik und Material gezogen werden.



Abb. 1
Anita Rée in der Malklasse von Arthur Siebelist in Hittfeld, nach 1904

Die durchgeführten kunsttechnologischen Untersuchungen hatten zunächst zum Ziel, eine grundlegende Kenntnis der von Anita Rée eingesetzten Materialien sowie ihrer jeweiligen Verwendung zu erhalten. Neben den Werken der eigenen Sammlung konnte eine größere Anzahl an Leihgaben aus verschiedenen künstlerischen Phasen einbezogen werden. Die Untersuchungen umfassten rund 70 Werke auf Papier und 26 Gemälde; sie wurden detailliert dokumentiert und systematisch miteinander verglichen. Darüber hinaus stellte sich die Frage nach technischen Überschneidungen in beiden künstlerischen Medien. Die Werke wurden in erster Linie mit den üblichen optischen Verfahren untersucht: Neben makro- und mikroskopischen Betrachtungen bei Normallicht erfolgten Untersuchungen in den UV- und IR-Spektralbereichen. An einer kleinen Auswahl konnten zudem zerstörungsfreie Materialanalysen vorgenommen werden.⁵

Die künstlerische Arbeit auf Papier

Die untersuchten Werke auf Papier von Anita Rée zeigen eine vergleichsweise überschaubare Auswahl an künstlerischen Arbeitsmaterialien und -techniken.

Bis auf eine Ausnahme⁶ gibt es bislang keine Hinweise auf ein drucktechnisches Schaffenswerk.⁷ Auch die Fotografie scheint Rée weder dokumentarisch noch als künstlerisches Ausdrucksmittel beschäftigt zu haben.⁸ Sie konzentrierte sich in ihrer Arbeit auf Papier vielmehr vor allem auf Zeichnungen, die sie mit trockenen Zeichenmitteln wie Kohle, Graphit, Rötel sowie weißen und farbigen Kreiden ausführte (vgl. Kat. 72, S. 182; Kat. 73, S. 178; Kat. 98, S. 150). Diese wischte oder nuancierte sie unter anderem mit den Fingern.⁹ Wie im Fall der Werke *Selbstbildnis nach links* (Kat. 55, S. 98) oder *Bildnis einer Dame mit Hut*¹⁰ nutzte sie hin und wieder Radiermittel zur Korrektur oder zum Aufhellen von Bildpartien. Neben Mischungen aus verschiedenen schwarzen Zeichenmitteln (Kohle beziehungsweise Kohlestift, Graphit) überarbeitete sie ihre Zeichnungen auch mit Aquarell, Deckweiß oder Gouache (vgl. Kat. 47, S. 87; Kat. 48, S. 92; Kat. 63, S. 181; Kat. 58, S. 81).

Frühe Zeichnungen enthält ein im Jahr 1903 während eines Kuraufenthalts in Berchtesgaden entstandenes Skizzenbuch, in dem Anita Rée in kleinformatigen Kohle-, Rötel- und Graphitskizzen Kurgäste und die Umgebung festhielt (Abb. 2).¹¹ Sie zeigen erste Ansätze eines zeichnerischen Talents, das ihr Kollege Franz Nölken um 1910/11 mit dem Kommentar »Zeichnet so gut wie ein Kerl« durchaus anerkennend beschrieb.¹² Carl Georg Heise – von 1916 bis 1920 Assistent des Kunsthallendirektors Gustav Pauli – schrieb in seinen Erinnerungen an Anita Rée: »Als Zeichnerin ist sie allen überlegen.«¹³ Das von Pauli um 1915 erworbene Konvolut von acht Graphitzzeichnungen und spätere Ankäufe für die Sammlung spiegeln ebenfalls eine solche Wertschätzung wider.

Im Verlauf der 1920er Jahre zeichnete Rée teils überlebensgroße, detaillierte und verdichtete Porträts von Modellen, Bekannten, Freunden und deren Kindern (vgl. Kat. 54, S. 80; Kat. 122, S. 199; Kat. 126, S. 204). In ihrer präzisen Ausführung verdeutlichen sie die große Sicherheit Rées in dieser Technik. Auch mit sich selbst setzte sich Rée immer wieder auseinander, wie eine große Zahl von Selbstporträts auf Papier und auf Leinwand belegt. Sie zeichnete und malte sich in den Rollen der Frau, Künstlerin und möglicherweise der Mutter (Abb. 3 sowie Kat. 93, S. 146; Kat. 154, S. 106).

Ihre Aquarelle und Gouachen legte Anita Rée in den frühen Jahren ihres Schaffens kompositorisch detailliert mit Graphit, seltener mit Kohle, vermutlich in Stiftform, an (Abb. 4). In späteren Werken und vor allem in ihren letzten eineinhalb Jahren auf Sylt verzichtete sie dann vollständig darauf (vgl. Kat. 159, S. 216; Kat. 169, S. 226). Aquarell- und Gouachefarben verwendete sie im Auftrag überwiegend trocken, wodurch ihre Arbeiten auch hier einen eher zeichnerischen Charakter erhielten.¹⁴ In diesen Techniken entstanden bevorzugt Landschaften (Abb. 5), vor allem während ihres Aufenthalts in Positano und später auf Sylt (vgl. Kat. 75, S. 129; Kat. 78, S. 118; Kat. 170, S. 214). Ölgebundene Farben verwendete Rée – nach bisherigem Kenntnisstand – auf Papier nur selten.



Abb. 2
Seite aus einem Skizzenbuch, 1903,
Hamburger Kunsthalle; Studie in Graphit

Bestimmen von Farb- und Zeichenmitteln auf Papier

Da von der Künstlerin selbst bis auf einige wenige Ausnahmen keine Äußerungen oder Dokumente zu den von ihr verwendeten Materialien existieren,¹⁵ wurde eine Auswahl von 13 Werken auf Papier näher untersucht. Die Analysen ergaben hinsichtlich der verwendeten Farb- und Zeichenmittel ein der Zeit entsprechendes gängiges Spektrum an Pigmenten.¹⁶ So enthält die um 1915 datierte und in Aquarell und Deckfarbe ausgeführte Arbeit *Mutter und Kind* (Kat. 62, S. 179) an Pigmenten: Zinkweiß, Bleiweiß, Preußisch Blau¹⁷, Zinnober, kohlenstoffbasiertes Schwarz sowie ein rotes organisches Farbmittel, bei dem es sich wahrscheinlich um ein Krapprosa handelt (Abb. 6).¹⁸ In dem vor 1919 datierten Aquarell *Stillleben mit Äpfeln* (Kat. 67, S. 110) sind Blei- und Zinkweiß – teilweise gleichzeitig eingesetzt –, Ultramarin, Preußisch Blau, Chromgelb und Zinnober nachweisbar. Das Grün konnte mittels spektralfotografischer Aufnahmen als eine Mischung aus Chromgelb und Ultramarin identifiziert werden (Abb. 7a und 7b).¹⁹

Die wenigen bekannten Hinweise auf Materialien stammen aus Rées Zeit in Positano.²⁰ So fragte sie im Juli 1924 auf einer Postkarte den Maler Richard Seewald und seine Frau: »Gibt es



Abb. 3
Selbstbildnis mit Pinsel, 1932/33 (Kat. 155, S. 107);
Graphit, stellenweise gewischt



Abb. 4
IRR-Aufnahme von *Stilleben mit Äpfeln*,
vor 1919 (Kat. 67, S. 110).
In der Infrarotaufnahme wird die unter der
Aquarellfarbe liegende Graphitzzeichnung sichtbar.



Abb. 6
UV-Fluoreszenzaufnahme von *Mutter und Kind*, um 1915 (Kat. 62, S. 179),
Aquarell und Deckfarbe über Graphit; Fluoreszenz in Bereichen mit Zinkweiß
(gelb-grün) und Krapprosa (orange-rosa)

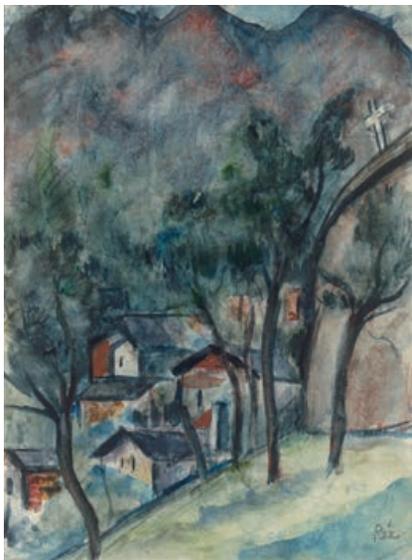


Abb. 5
Dorf unter Pflaumenbäumen, 1921,
Hamburger Kunsthalle;
Aquarell über Graphit



Abb. 7a; 7b
Multispektralaufnahmen von *Stilleben mit Äpfeln*, vor 1919 (Kat. 67, S. 110).
Die mit Chromgelb (7a) und Ultramarin (7b) ausgeführten Bereiche
im Aquarell erscheinen jeweils dunkel.

in München Silber Pulver, Gold, flüssige schwarze und weiße Tusche, Bister und lange Schrauben?²¹ Im September 1924 berichtete sie in einem Brief an die Hamburger Freundin Gerta Hertz: »So bin ich nun im Besitz von allen den wunderbaren Kostbarkeiten und weiss wahrhaftig nicht, wo anfangen und wo jemals aufhören vor grenzenloser Dankbarkeit. Idler²² Aquarellblock, Ostwald Farbkasten, Bronze, Waschlappen, Transparentblock (leider völlig zerknickt angekommen!) herrlicher Gummischwamm (immer im Gebrauch), wunderbarer Spiegel, Zahnbürste, Schreiber, schwarze Tusche, Kasten mit Aquarelltuben, Bister, ganz prächtiges Puddingpulver (zum größten Teil bereits vertilgt) 50 weisse Couverts, zwei Tuben Syndetikon sind in meinem zu beneidenden Besitz, nur Du Gute hättest längst, längst meinen Dank, wenn nicht die ganze Sache mit dem Brief verbummelt worden wäre, den ich nun z. T. neu schreiben muss, da ein Bekannter, den ich ihm schon vor geraumer Zeit nach Neapel mitgab, ihn zu besorgen vergass.«²³

Analytische Untersuchungen an Werken aus dieser Zeit ergaben im Fall der Zeichnung *Halbakt vor Feigenkaktus* (Kat. 86, S. 148) für die farbigen Kreiden Bariumsulfat und Zinkweiß²⁴, Preußisch Blau, gelben und roten Ocker, Eisengallustinte sowie Wachs als Bindemittel beziehungsweise Überzug und für die Gouache- und Collagearbeit *Paola, Kalabrien (Frau mit Kind*, Kat. 100, S. 139) Zinkweiß, Bleiweiß, weiße Kreide, Indigo, Preußisch Blau, Chromgelb, gelben und roten Ocker und Zinnober. Die goldfarbene Beschichtung des Papiers, mit dem die

Collageelemente Ohrringe, Kreuz und Kugel ausgeführt wurden, enthält Messing.

Während Rée sich bis 1922 in unterschiedlichen künstlerischen Stilen versuchte, sich an Paul Cézanne, Fernand Léger, André Derain oder Pablo Picasso orientierte (vgl. z. B. Kat. 46, S. 98), fand sie in Positano zu einem freieren Umgang mit Materialien. Einige behielt sie in den Folgejahren bei, andere setzte sie erst in späterer Zeit erneut ein. In Positano begann sie auch, Collageelemente sowie bronze- und silberfarbene Pigmente²⁵ zu verwenden (vgl. Kat. 103, S. 141; Kat. 106, S. 140); Bronze wurde ebenfalls in einigen Gemälden aus dieser Zeit gefunden.²⁶ In ihren Arbeiten auf Papier griff Rée die »Farbe« Gold nochmals Anfang der 1930er Jahre im Zusammenhang mit christlichen Motiven auf (vgl. Kat. 143, S. 173; Kat. 142, S. 172). Das Arbeiten mit Collageelementen aus Papier führte sie nach ihrer Rückkehr aus Positano fort – zumeist gestaltete sie Postkarten oder auch Briefumschläge in dieser Technik, dabei integrierte sie in die Collage noch Zeichnung und Text (vgl. auch Kat. 151, S. 219; Kat. 140, S. 166).

Der Einsatz von Fixativen, Überzügen und Firnissen

Wie *Halbakt vor Feigenkaktus* (Kat. 86, S. 148) weist auch das später in Hamburg entstandene *Bildnis Bertha im Profil vor exotischen Pflanzen* (Kat. 119, S. 150) einen wachsartigen Überzug auf. Während bei dem Akt die mit Metallfeder gezogenen



Abb. 8

Kalabresin (recto/verso), 1924/25 (Kat. 104, S. 141). Der über Gouache und Collageelementen aufgetragene wachsartige Überzug ist auf die Rückseite durchgeschlagen.

Tintenlinien über der Wachsschicht liegen,²⁷ scheint das Wachs beim *Bildnis Bertha* abschließend aufgebracht worden zu sein.²⁸ Bei der Zeichnung *Kalabresin* (Abb. 8) wie auch bei dem um 1913 entstandenen *Selbstbildnis* (Kat. 46, S. 98) kam Wachs wahrscheinlich in gelöster Form und als Glanz gebender Überzug zum Einsatz. Ein weiteres Beispiel mit Wachsüberzug ist die mit Kohle und schwarzer Tinte oder Tusche ausgeführte Zeichnung *Bildnis Lieselotte Pauli*²⁹ von 1931. Deutliche Anzeichen für die Verwendung von Fixativen – wie das optisch abweichende Erscheinungsbild des Zeichenmittels, die Verteilung von Partikeln in angrenzende Blattbereiche oder teilweise auch ein starkes Vergilben – lassen sich bei einer Reihe von Kohlezeichnungen erkennen, die auf Papieren mit glatter Oberfläche oder Transparentpapieren ausgeführt wurden. Da sich diese Veränderungen sowohl bei von der Kunsthalle frühzeitig erworbenen Werken als auch bei Werken mit anderer Provenienz finden, ist zu vermuten, dass sie von der Künstlerin selbst oder aber mit ihrem Wissen und Einverständnis aufgetragen wurden (Kat. 93, S. 146; Kat. 126, S. 204; Kat. 117, S. 206). Der Auftrag scheint in unterschiedlicher Weise erfolgt zu sein, teils nur im Bereich der Linien, teils flächendeckend.³⁰ Ein analytischer Nachweis des verwendeten Fixativs war mit den zur Verfügung stehenden Geräten nicht eindeutig möglich, erste Ergebnisse deuten aber darauf hin, dass es sich eher nicht um proteinische Substanzen³¹ handelt.

Ob auch der Auftrag von Firnis auf die Papieroberfläche – wie zum Beispiel bei dem Blatt *Filomena Stupefatta*³² – durch die Künstlerin selbst vorgenommen oder von ihr veranlasst wurde, bleibt unklar.

Verwendete Papiere

Papier und auch Pappe gewannen zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Bildträger wieder stark an Bedeutung. Waren es im 19. Jahrhundert zunächst technische Entwicklungen wie beschleunigte maschinelle Herstellungsverfahren und die Entdeckung eines neuen, in großer Menge verfügbaren Rohstoffs (Holzschliff), die Papier zunehmend erschwinglicher machten, so trugen im beginnenden 20. Jahrhundert vor allem die veränderten Arbeitsprozesse der Künstler der Avantgarde zur Verbreitung von Papier als Trägermaterial bei.³³ Diese nutzten Papier nicht nur als vergleichsweise kostengünstigen und leicht zu handhabenden Träger, sondern setzten es in seiner Wirkung oft bewusst ein – die mangelhafte Haltbarkeit von holzschliffhaltigen Pappen und Papieren war dabei durchaus bekannt.³⁴

Anita Réé verwendete sowohl für ihre Zeichnungen als auch für ihre Aquarelle und Gouachen vielfach dünne, teils durchscheinende Papiere mit maschinenglatte oder kalandrierter Oberfläche, die entweder keine oder nur wenig Oberflächenstruktur besitzen. Viele Papiere stammen von handelsüblichen Schreib- und Skizzenblöcken, sie weisen an einer oder mehreren Seiten

die Perforationen der Abreißkanten auf.³⁵ Die untersuchten Papiere enthalten überwiegend Holzschliff, teils auch mit weiteren Zusätzen wie farbigen Fasern oder Pigmenten. Qualitativ hochwertige Papiere finden sich im untersuchten Konvolut eher selten, sie stammen überwiegend aus der Positanozeit. Aus diesen Jahren existieren auch zwei Papiere mit Wasserzeichen.³⁶ Darüber hinaus arbeitete Réé auf Transparentpapier und nutzte es ebenfalls für nasse Techniken wie Aquarell.³⁷ Ein Verwellen des Blattes kalkulierte sie dabei wohl manchmal ein, häufiger aber vermied sie es durch einen trockenen Farbauftrag (vgl. Kat. 60, S. 178). Ob sie hierbei Bindemittel modifizierte, konnte bislang nicht geklärt werden. Eine Übereinstimmung bei den verwendeten Papieren ließ sich sicher bei den Werken *Visitation, Studie* und *Paola, Kalabrien (Frau mit Kind)*, Kat. 100, S. 139) nachweisen: Beide wurden auf einem zartgrauen Papier ausgeführt.

Anita Réé scheint bei vielen ihrer Arbeiten eine oder mehrere Blattkanten beschnitten zu haben; Zuordnungen einzelner Arbeiten anhand von Blattabmessungen gestalten sich daher schwierig. Ob das Zuschneiden vor Arbeitsbeginn geschah oder ob sie den Bildausschnitt abschließend nochmals veränderte, lässt sich anhand der untersuchten Blätter nicht eindeutig nachweisen. Einen Hinweis auf eine nachträgliche Veränderung bietet der Vergleich mit ihrer Vorgehensweise auf Leinwand.³⁸

Blattstempel

Im untersuchten Konvolut befinden sich mehrere Papiere mit Marken von Blindprägestempeln. Das Motiv eines Blattes mit einfassendem Kreis und den Initialen NB in den Abmessungen 2,5 x 2,5 cm³⁹ und in den Abmessungen 3 x 2,8 cm ohne einfassenden Kreis⁴⁰ (Abb. 9) wurde auf insgesamt drei Blättern gefunden. Es existieren weitere Blätter mit motivisch abweichenden Marken, die bislang nicht im Original betrachtet werden konnten.⁴¹ Aufgrund der jeweiligen Ausrichtung des Stempels zu den Zeichnungen (90 Grad oder auf dem Kopf stehend) ist derzeit eher davon auszugehen, dass es sich bei der Marke um das Zeichen eines Papierherstellers, nicht um das eines Sammlers handelt.⁴²

Veränderte Farbwirkungen

Wie abgedeckte Kantenbereiche bei einzelnen Werken eindrücklich belegen, haben viele Werke Anita Réés auf Papier erhebliche Lichtschäden erlitten. Erkennbar sind ein Verblasen einzelner Farbmittel und damit einhergehend Farbverschiebungen sowie eine Farbveränderung des Papierträgers. Bei der Interpretation und dem Vergleich von Werken auf Papier mit Gemälden ist daher Vorsicht geboten: Werke wie *Bildnis Bertha im Profil vor exotischen Pflanzen* oder *Filomena Stupefatta* waren in ihrer Farbwirkung sicher deutlich intensiver.



Abb. 9
Filomena Stupefatta (Detail), 1926, Privatbesitz Hamburg.
 Aufnahme des Blindprägestempels; Rées Monogramm »R«
 liegt über dem Stempel und ist entgegengesetzt ausgerichtet.



Abb. 10
Stilleben mit Hebbels Totenmaske (Detail), vor 1915 (Kat. 10, S. 91).
 Kohlestift und Ölfarben auf ungrundierter Leinwand, deren
 ungleichmäßige Struktur die Oberfläche belebt. Die Vorzeichnung
 ist gut sichtbar und in die Malerei einbezogen.



Abb. 11
Selbstbildnis (Detail), vor 1915 (Kat. 9, S. 99).
 Rée wischte die Farbe wieder ab und setzte die hell
 durchscheinende Grundierung als Ausdrucksmittel ein.



Abb. 12
Frau mit Katze (Katzenfrau), 1922–1925 (Kat. 23, S. 133).
 Rée verkleinerte den Bildausschnitt des bereits
 signierten Gemäldes beim Aufspannen der Leinwand
 und konzentrierte sich noch mehr auf die Figur
 (siehe rote Linie).

Die Arbeitsweise an Gemälden

Bildträger

Anita Rée variierte die Formate ihrer Gemälde. Beachtenswert sind die häufig nahezu quadratisch gewählten Maße. Sie malte bevorzugt auf textilen Geweben,⁴³ die sie auf Keilrahmen aus Nadelholz befestigte.⁴⁴ Häufig finden sich auf den Rahmenleisten Beschriftungen, handschriftliche Nummerierungen sowie Stempel und Aufkleber, die Hinweise auf die Echtheit und Geschichte der Gemälde geben. Auffallend ist die unterschiedliche Beschaffenheit der Leinwände.⁴⁵ Eine zuweilen mindere Qualität mag sich durch kriegsbedingten Materialmangel und bescheidene Lebensverhältnisse erklären, doch schien sie für die Künstlerin auch eher nebensächlich zu sein. Leinwände konnte sie offensichtlich nicht in größeren Mengen auf Vorrat kaufen, sondern griff auf unterschiedliche Bestände im Atelier zurück. Zuweilen verwendete sie Leinwände von beiden Seiten. Die Struktur und die Unregelmäßigkeiten der Gewebe bezog Rée von 1913 bis etwa 1925 in ihre Malerei mit ein; sie tragen zum lebhaften Oberflächencharakter der Gemälde bei.

Grundierung

Bei den Gemälden *Mädchenbildnis (Kätbe Robinow?, Kat. 11, S. 177)* und *Stilleben mit Hebbels Totenmaske (Kat. 10, S. 91 und Abb. 10)* bemalte Anita Rée die Leinwand direkt. Alle übrigen untersuchten Bildträger sind mit weißer beziehungsweise heller Leimkreidegrundierung vorbehandelt.⁴⁶ Bei etwa der Hälfte der untersuchten Gemälde nutzte sie zur Arbeitserleichterung industriell vorgrundierte Leinwände aus dem Künstlerbedarf,⁴⁷ andere grundierte sie selbst mit dem Pinsel. Meist spannte sie dafür die Leinwände auf Keilrahmen, manchmal fixierte sie diese aber auch auf einer Unterlage und beließ sie dort für den anschließenden Malprozess (Kat. 30, S. 101; Kat. 23, S. 133). Zwischen 1913 und 1921 trug sie die Grundierungen eher dünn auf, so dass die Gewebestruktur erkennbar blieb. Auch den hellen Farbton der Grundierung bezog sie ein, indem sie diese unbemalt stehen oder durch die dünne, lockere Malerei scheinen ließ (Abb. 11). Auf die industriell grundierten Leinwände wie bei *Agnes I (Kat. 3, S. 86)* und *Junger Chinese (Kat. 7, S. 93)* brachte Rée eine zusätzliche weiße, relativ magere Schicht auf, die das Öl der Malfarben aufzog. Sie konnte dadurch zügiger arbeiten und erzielte eine relativ matte Bildoberfläche. Firnisse, glänzende, transparente Schlussüberzüge, verwendete Rée in diesen Jahren nicht.

Leinwandaufspannung

An Keilrahmen, Leinwandrändern sowie Nagelspuren lässt sich meist nachvollziehen, ob und wie häufig ein Gemälde bereits umgespannt wurde. An 19 der untersuchten Gemälde sind die

originalen Keilrahmen erhalten, 13 davon mit originaler Aufspannung durch die Künstlerin. Die übrigen Bilder wurden bei früheren Restaurierungen neu fixiert. Es lässt sich im Einzelnen nur vermuten, warum Anita Rée manche Gemälde selbst mehrfach ab- und wieder aufspannte: Auch wenn die Formate durchgehend handlich sind, ist denkbar, dass sie einige Gemälde für den Transport – beispielsweise von Tirol oder Italien zurück nach Hamburg – von den Keilrahmen abnahm.⁴⁸ So ist bemerkenswert, dass die Künstlerin an den acht untersuchten italienischen Gemälden Umspannungen vorgenommen hat, die teilweise mit Formatveränderungen sowie kleinen malerischen Überarbeitungen einhergingen. In anderen Fällen spannte sie die bereits bemalte Leinwand für eine weitere Nutzung um (Kat. 27, S. 147; Kat. 33, S. 198; Kat. 40, S. 105) oder nahm sie während des Arbeitsprozesses ab, um den Bildausschnitt zu verändern (Abb. 12).

Zeichnerische Anlage

Anita Rée ging mit einer klaren Bildvorstellung an die Arbeit heran. Zur Anlage einer Komposition zog sie wenige markante Linien mit Graphit- und/oder Kohlestift und dünnflüssiger, blaugrauer Ölfarbe, die sie meist sichtbar stehen ließ (Abb. 10).⁴⁹ Infrarotaufnahmen lassen erkennen, dass Rée während des Malens in der Regel kaum von der Vorzeichnung abwich – sie war eine strichsichere Zeichnerin (Abb. 13). Nahm Rée kleine Veränderungen vor, entfernte oder überdeckte sie diese nicht immer vollständig; offenbar wollte sie sich im zielgerichteten Arbeitsprozess nicht damit aufhalten, oder es störte sie nicht, wenn manche Korrektur sichtbar blieb.

Entwicklung der Maltechnik

Die einzig bekannte Äußerung Anita Rées zu ihrer Malweise findet sich in einem Brief an Richard Hertz vom 31. August 1916.⁵⁰ Darin beschrieb sie ausführlich ihre allgemeinen Ideen zur Malerei und ihre eigene systematische künstlerische Vorgehensweise, durch die sie nach und nach zu einer Komposition fand. Sie begann nicht wie die Expressionisten direkt mit stark kontrastierenden Farben (beispielsweise Rot und Grün), sondern näherte sich über fein abgestufte Tonwerte den Hauptkontrasten eines Bildes an. Erst zum Schluss setzte sie akzentuierende Lichter, wobei sie reines Weiß vermied. Dass Rée in ihrer Malweise nicht spontan, sondern mit viel Überlegung vorging, belegt auch eine Äußerung von Friedrich Ahlers-Hestermann: »Anita bewunderte und beneidete an ihr [Alexandra Povorina] ein impulsives Strömen des farbigen Ausdrucks und eben jene Spontaneität, auf die sie selbst Verzicht geleistet hatte, während meine Frau ihr dieselbe Bewunderung und denselben Neid zollte bezüglich der langsamen Unbeirrbarkeit, mit der sie die ihr vorschwebende Form erreichte, sowie einer fast operativen Sicherheit in der Bemeisterung der Farbmaterie.«⁵¹

In der Wahl ihrer Malfarben blieb Anita Rée zeitlebens konstant, augenscheinlich verwendete sie durchweg Ölfarben.⁵² Malweise und Stil änderten sich jedoch im Laufe ihres Schaffens. In den Jahren 1904 bis 1910 arbeitete Rée als Schülerin von Arthur Siebelist noch naturalistisch. In *Selbstbildnis in Hittfeld* (Kat. 1, S. 96) setzte sie die ausgemischten Ölfarben pastos nebeneinander, die Leinwandstruktur ist nicht erkennbar. Schon hier zeigt sich, dass sie Wert auf klare Konturen legte und Farbübergänge nur wenig verwischte.

Nach 1912/13 waren die modernen Strömungen aus Frankreich maßgebend für sie. Künstlerkollegen wie Nölken und Ahlers-Hestermann kehrten mit neuen Ideen aus Paris zurück, und auch Rée verbrachte einige Zeit dort. In den folgenden zehn Jahren orientierte sie sich an der lichten Malweise von Cézanne und Derain. Ihre Malerei lässt insgesamt auf eine zügige Arbeitsweise schließen, so entstanden ein *Selbstbildnis* aus der Zeit vor 1915 (Kat. 9, S. 99) und das Gemälde *Junger Chinese* (Kat. 7, S. 93) wohl in einer Sitzung. Rée legte die Komposition in Linien an, trug zunächst dünnflüssige, dann partiell dickere Farbe mit Borstenpinsel oder auch Spachtel auf, wischte (Abb. 14) oder kratzte in Flächen wieder ab, zeichnete und kratzte Strukturen mit dem Pinselstiel in die weiche Farbe. Vertraut mit dem feinen Strich der Zeichnung, nutzte Rée im konzentrierten Arbeiten häufig den Pinselstiel, um Strukturen in den Farbauftrag zu zeichnen (Abb. 15).

Agnes I (Kat. 3, S. 86) steht für diese Arbeitsweise bis etwa 1921, ein markantes Beispiel für eine stärkere Verschränkung von Zeichnung und Malerei (vgl. Kat. 47, S. 87). Die Künstlerin zeichnete zunächst augenscheinlich mit Graphit- und Kohlestift die vollständige Komposition wie auch die zahlreichen Linien im Hintergrund, die den Rundungen der Figur spannungsvoll entgegenstehen. In den einzelnen Feldern trug sie verdünnte Farbe auf, wobei Grundierung und Linien sichtbar blieben oder gar mit schwarzer Ölfarbe nachgezogen wurden. Schicht um Schicht folgte – streichend, aber auch stufend mit dem Pinsel. Zwischendurch wurden Farbaufträge verwischt und auch wieder abgekratzt; viele Gemälde weisen solche Bildpartien auf. Vor allem in den ersten Jahren zweifelte Rée oft an ihren Werken: »Waren wir bei Anita und bis in ihr Atelier vorgedrungen, so beteuerte sie zunächst, dass sie nichts zu zeigen habe, dass alles schlecht geworden und wieder abgekratzt sei – bis meine Frau energisch auf einen Schrank zuging und unter Anitas Protest die dahinter verborgenen Leinwände hervorzog. Dann kamen oft herrliche Dinge zum Vorschein ...«⁵³ Rée ließ diese Spuren schon in ihrem Frühwerk sichtbar stehen, später scheint sie das Entfernen von Farbe bewusst als Ausdrucksmittel eingesetzt zu haben. In Verbindung mit der hellen Grundierung und der Leinwandstruktur erreichte sie so Transparenz und Stofflichkeit (Abb. 11 und 14). Durch zudem überwiegend matte, pudrig wirkende Farbaufträge erinnern die Gemälde dieser Jahre an Aquarelle oder Pastelle (Kat. 7, S. 93; Kat. 10, S. 91).

Aufenthalt in Italien

Eine nächste technische Entwicklung fand zwischen 1922 und 1925, während Rées Italienaufenthalts, statt: Die Farbschichten sind jetzt kompakt und die Grundierungen nur noch punktuell sichtbar, Konturen spielen eine untergeordnete Rolle. Im Fall von *Selbstbildnis auf Pantelleria* (Kat. 30, S. 101) und *Frauenkopf (Geneigter Kopf)* (Kat. 28, S. 145) hat die Leinwandstruktur zwar noch Einfluss auf die Bildoberfläche, sie tritt aber eher in den Hintergrund (Abb. 15, Kat. 25, S. 149). Der Farbauftrag bei den Gemälden *Teresina, Paar (Zwei römische Köpfe)* und *Weißer Nussäume* (Kat. 26, S. 151; Kat. 27, S. 147; Kat. 22, S. 125) erscheint vollkommen glatt, erst bei näherer Betrachtung fallen Pinselduktus und mit dem Pinselstiel geritzte Strukturen auf (Abb. 15).⁵⁴ Die Gemälde vermitteln den Eindruck von ruhigem Arbeiten: Die Künstlerin widmete sich Details und arbeitete sie im Vergleich zu den Jahren davor deutlich länger aus. Sie malte in mehreren Phasen und ließ Farbaufträge komplett trocknen, um später weitere Schichten aufzutragen.

Eine maltechnische Besonderheit an ihren Werken aus Italien ist die häufige Verwendung von Metallpulver (Bronze), gebunden in transparentem Bindemittel. Bei *Frauenkopf (Geneigter Kopf)* und *Selbstbildnis auf Pantelleria* liegt die Bronze nur als feiner Schimmer auf der Oberfläche (Abb. 16). Meist setzte Rée die Bronze wie hier dekorativ ein beziehungsweise steigerte die Bedeutsamkeit der Darstellung durch das kostbar anmutende Material. Bei dem Bild *Römerin auf Goldgrund* (Kat. 29, S. 144) trug sie die Bronze dagegen in ikonographischer Tradition flächig im Hintergrund auf.⁵⁵ Diese Technik führte sie in den folgenden Jahren, nachdem sie Italien bereits verlassen hatte, fort.

Zurück in Hamburg

Nach ihrer Rückkehr nach Hamburg zum Ende des Jahres 1925 setzte Rée die glänzenden Ölfarben weniger verdünnt ein als zuvor, der Farbauftrag blieb zunächst ganzflächig kompakt. Während die monochromen Bildhintergründe bei *Profilkopf auf Rot (Bertha?)* (Kat. 39, S. 142) und *Bildnis Dorothy Tillmann* (Kat. 33, S. 198) einen ausgeprägten Pinselduktus aufweisen, ist das Inkarnat besonders bei *Bildnis Dorothy Tillmann* und *Bildnis Hildegard Heise* (Kat. 32, S. 209) porzellanartig glatt – Rée vertrieb dort die Farbe mit weichen Pinseln. Beim *Bildnis Otto Pauly* (Kat. 35, S. 192) sind Hintergrund und Inkarnat relativ dünn gemalt, jedoch ist die Farbe der Krawatte für eine Darstellung der Stofflichkeit dick aufgetragen und mit dem Pinselstiel modelliert. Auf den Bildnissen von Dorothy Tillmann, Hildegard Heise und Otto Pauly, alle in den späten 1920er Jahren entstanden, finden sich erstmals stark glänzende Firnisse, die von der Künstlerin selbst aufgetragen wurden. Bemerkenswert ist, dass sie die Malerei nicht flächig, sondern einzelne Bildpartien getrennt voneinander mit »malerischem« Pinselduktus firnisste (Abb. 17).



Abb. 13
Selbstbildnis (Detail), 1930 (Kat. 40, S. 105).
 Das Infrarotreflektogramm zeigt die Unterzeichnungslinien:
 Die Hand war in der Vorzeichnung anders angelegt und weist
 noch einen Daumen auf.



Abb. 14
Junger Chinese (Detail), um 1913
 (Kat. 7, S. 93). Über der hellen
 Grundierung sind deutlich die Linien
 der Vorzeichnung zu erkennen. Mit
 einem dünnen, teilweise gewischten
 Farbauftrag erzeugte Rée Stofflichkeit
 und räumliche Tiefe.



Abb. 15
Weißer Nussbäume (Detail), 1922–1925 (Kat. 22, S. 125).
 Rée nutzte häufig den Pinselstiel, um den Farbauftrag zu
 strukturieren.



Abb. 16
Frauenkopf (Geneigter Kopf), Detail, 1922–1925
 (Kat. 28, S. 145). Über der Malerei liegt ein
 feiner Schimmer von Bronzepulver, gebunden in
 transparentem Bindemittel.

An dem großformatigen *Selbstbildnis* (Kat. 40, S. 105) aus Rées letzter Schaffensphase lassen sich viele der oben beschriebenen, für sie typischen Arbeitsweisen zwischen etwa 1912 und 1925 erkennen: Auf der wiederverwendeten Leinwand⁵⁶ legte sie die Komposition mit schwarzem Kohlestift und verdünnter dunkelblauer Farbe an. Der zumeist dünne Farbauftrag ist flächenweise mit einem Lappen gewischt, so dass die mit deutlichem Duktus eines Borstenpinsels aufgetragene weiße Grundierung durchscheint. Mit nur reduziertem, aber entschiedenem Farbauftrag über hellem Untergrund erzielte sie den Eindruck von Lebendigkeit und räumlicher Tiefe. Auch kehrte Rée mit diesem Gemälde zu einer offenen und matten, ungefirnissten Malerei zurück.

Datierungen und Signaturen

Anita Rée datierte nur eines der untersuchten Gemälde: Bei *Agnes I* schrieb sie unterhalb der Signatur links oben mit blauem Buntstift »1913«. Signaturen scheinen für sie dagegen eine wesentliche Rolle gespielt zu haben, und sie veränderte sie mehrfach in ihrem Leben. Bis zu ihrer Reise nach Tirol signierte sie in Schreibschrift mit »Rée«. Sie wählte dafür einen Farbton aus der Palette des jeweiligen Bildes und signierte nach



Abb. 17
UV-Aufnahme von *Bildnis Dorothy Tillmann*, 1927 (Kat. 33, S. 198). Ultraviolette Strahlung lässt den malerischen Duktus des gelb fluoreszierenden Firnisses erkennen.

Abschluss der Malerei zurückhaltend mit dünnflüssiger Farbe in einer der Ecken. Die Signaturen zweier 1921 in Tirol entstandener Gemälde fallen durch ihren winzigen Schriftzug »Rée« auf. Sieben von acht in Italien entstandenen, hier untersuchten Gemälden hat Rée jeweils mit ihren Initialen »AR« gekennzeichnet. Zurück in Hamburg, führte sie diese Signatur zunächst fort. Während vier frühe Selbstporträts vor 1915 nicht bezeichnet sind, beendete Rée ihr letztes Selbstbildnis von 1930 mit deutlichem, farbintensiven »RÉE.«.

An einigen in Italien gemalten Bildern sind die Signaturen teilweise verwischt oder von Malfarbe bedeckt und dadurch schlecht lesbar. Offensichtlich war die Malerei bereits abgeschlossen, als die Künstlerin im Zusammenhang mit Umspannungen kleinere malerische Nachbearbeitungen vornahm; *Schlucht bei Pians* (Kat. 20, S. 115) signierte sie ein zweites Mal (Abb. 18). Warum die Künstlerin ihre Signaturen verwischte, übermalte oder zuweilen doppelt signierte, bleibt ungeklärt. Vielleicht war ihr eine erneute, deutlich sichtbare Signatur nach einer Überarbeitung einfach nicht wichtig. Vielleicht empfand sie die Signaturen für manche Bilder als zu dominant, weshalb sie diese optisch zurücknahm oder veränderte. In anderen Fällen signierte sie offenbar nach punktuellen malerischen Überarbeitungen erneut.

Zierrahmen

»Gestatten Sie mir höflichst, dass ich meine handgearbeiteten Bilderrahmen in empfehlende Erinnerung bringe«, schrieb Alfred Lochte 1926 an Gustav Pauli in der Hamburger Kunsthalle.⁵⁷ Und er fügte hinzu: »... ermuntert von der Malerin Fräulein Anita Rée, die in überschwenglicher Weise für meine Arbeiten eingenommen ist.«⁵⁸ Auf den Rahmen der Gemälde *Selbstbildnis auf Pantelleria* und *Bildnis Dorothy Tillmann* befinden sich Stempel der »Kunst- und Rahmenhandlung Alfred Lochte, Hamburg«. Lochte belieferte Rée nicht nur, sondern stellte ihre Bilder auch aus oder lagerte sie vorübergehend. Es kann also davon ausgegangen werden, dass Rée durchaus mit seinen Rahmen einverstanden war.

Drei weitere Gemälde – *Agnes I*, *Paar (Zwei römische Köpfe)* und *Weisse Nussbäume* (Kat. 3, S. 86; Kat. 27, S. 147; Kat. 22, S. 125) – wurden zeitnah gerahmt; diese Rahmen können daher ebenfalls als original gelten.

Von den vorliegenden originalen Rahmungen lässt sich ableiten, dass Anita Rée massive, schlichte Rahmen, zuweilen mit Hohlkehle bevorzugte. Die Rahmen weisen keine Ornamente oder hochglänzende, polierte Vergoldungen auf, sondern sind matt bronziert und anschließend mit dunkler Farbe überlasiert. Der Blick des Betrachters wird durch die Rahmen nicht vom Gemälde abgelenkt, sondern durch sie zum Bild hingeführt. Pauli, der zwischen 1911 und 1921 fünf Gemälde direkt von der Künstlerin erwarb, entschied jedoch selbst über deren Rahmungen. In einem Brief vom 3. Januar 1916 bat er Rée:



Abb. 18

Das Gemälde *Teresina* (Kat. 26, S. 151) hatte Rée bereits signiert, bevor sie es partiell überarbeitete. Das Bild *Schlucht bei Pians* (Kat. 20, S. 115) signierte sie erst mit Pinsel und hellgrauer Farbe; vermutlich nach weiterer Überarbeitung signierte sie erneut, nun mit dunkelblauer Farbe.

»Schicken Sie uns nur das Bild ohne Rahmen zu.«⁵⁹ Durch einen umlaufenden Lorbeerstab und eine glänzende Vergoldung lenken diese Rahmen stark von den Gemälden ab und widersprachen offensichtlich den Vorstellungen Rées: »Hoffentlich bekommt das Gold des Rahmens anstatt des gelben noch einen altgoldenen Ton«, schrieb sie 1919 an Pauli und wünschte sich offenbar, dass das Gold durch eine Patina in seiner Wirkung zurückgenommen würde.⁶⁰

Zusammenfassung und Ausblick

Betrachtet man das künstlerische Schaffen Anita Rées materialübergreifend, so fallen bei ihrem Umgang mit Papier und Leinwand Parallelen auf, die sich auch in der eingangs zitierten Charakterisierung ihrer Arbeitsweise von Otto Thode wiederfinden.

Rée zeichnete in allen Techniken sehr sicher. Sie korrigierte ihre Entwürfe kaum und nahm auch in der Ausarbeitung nur wenige Veränderungen vor. Sowohl auf Papier als auch auf Leinwand nutzte sie für die Vorzeichnung Kohle (vermutlich in Stiftform) oder blaue Farbe für Umrisslinien. Schwarze und dunkelblaue Stifte und Pinsel setzte sie systematisch und kraftvoll ein, wobei sie deutliche Werkspuren auf den Trägern und in der Malschicht hinterließ. Ihr zeichnerisches Talent nutzte sie also in gleicher Weise auf Papier wie auch bei der Komposition ihrer Entwürfe auf Leinwand.

Sowohl die Papiere als auch die grundierten Leinwände blieben in vielen Fällen innerhalb der Zeichnung oder Malerei sicht-

bar. Gleichwohl schien die Beschaffenheit des Trägers für Rée keine größere Bedeutung gehabt zu haben. So verwendete sie Leinwände minderer Qualität oder einfache, Schreibblöcken entnommene Papiere, die sie nicht schönte. Eine weitere Übereinstimmung findet sich in Rées Umgang mit Blatt beziehungsweise Leinwandformaten. Einige Leinwände spannte sie mehrfach um und änderte dabei manchmal auch das Format ihrer Arbeit; Papiere beschnitt sie teilweise an einer oder auch an mehreren Blattkanten. Die Art ihrer Trägermaterialien wechselte sie im Laufe ihres Schaffens selten, sie blieb lieber bei Vertrautem. Experimenteller arbeitete sie im Farbauftrag: Sie kombinierte oder mischte gern unterschiedliche Zeichen- und Malmittel und setzte auch verschiedene Überzüge ein. Die von Friedrich Ahlers-Hestermann beschriebene hohe Sicherheit beim Einsatz von Farbe an Gemälden spiegeln auch ihre Arbeiten auf Papier wider.

Rée bearbeitete ein Thema oft mehrfach, sowohl auf Papier als auch auf Leinwand, wobei der Träger nicht immer Aufschluss darüber gibt, was Entwurf und fertiggestelltes Bild ist. Die Grenzen sind hier vielmehr fließend, wie sich besonders gut an den Versionen der *Agnes*, des *Chinesen*, des *Halbakt vor Feigenkaktus* (Abb. 19 und 20) und auch bei einigen ihrer Selbstporträts beobachten lässt.

Die ausführliche Beschäftigung mit den Werken Anita Rées hat gezeigt, dass sie wie viele Künstlerinnen und Künstler ihrer Zeit mit Materialien und Techniken experimentierte. Wie diese verwendete sie wässrig oder in Öl gebundene Malmittel verhältnismäßig trocken beziehungsweise mager, überarbeitete ihre Werke stellenweise nachträglich oder versah sie mit

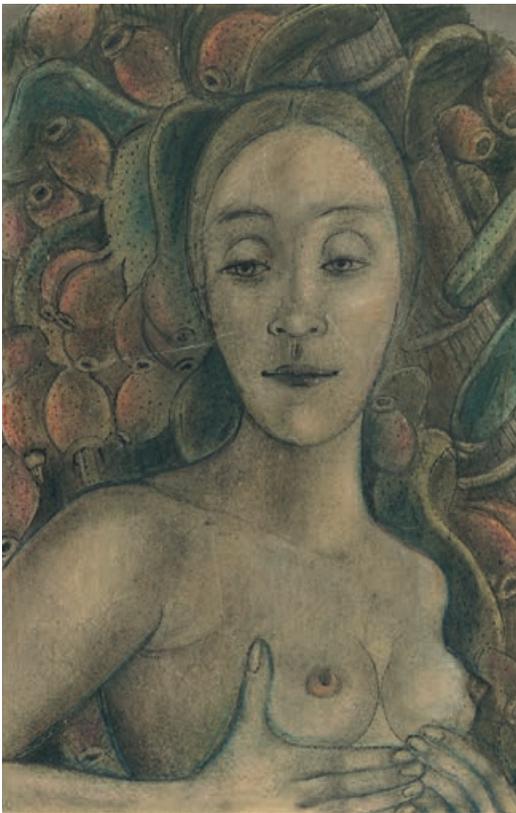


Abb. 19
Halbakt vor Feigenkaktus, 1922–1925 (Kat. 86, S. 148).
 Detaillierte, mit farbigen Kreiden, Tinte/Tusche
 und Wachs ausgeführte Zeichnung

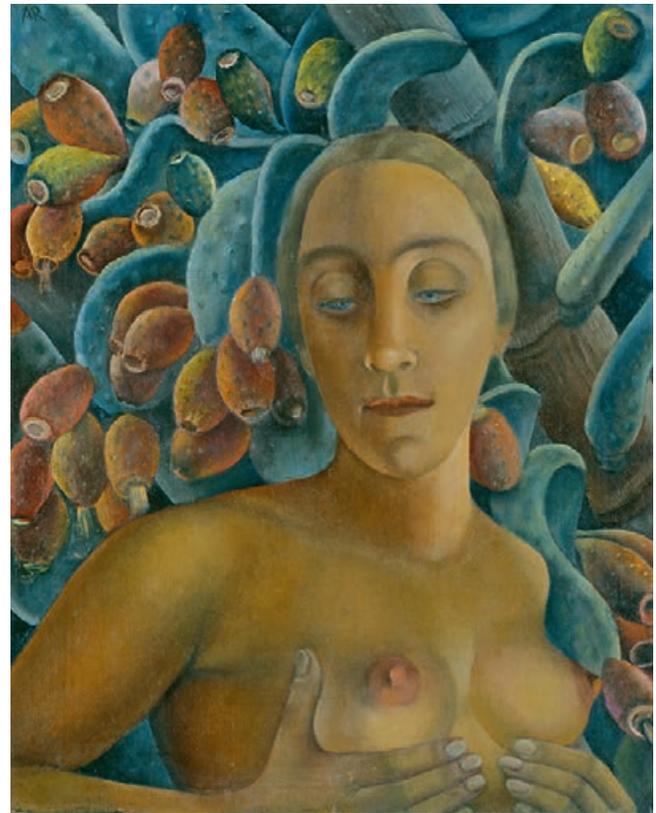


Abb. 20
Halbakt vor Feigenkaktus, 1922–1925 (Kat. 25, S. 149)

Überzügen, veränderte Formate und setzte Collageelemente ein. Eine Besonderheit ihrer Arbeit stellt die Verwendung von metallischen Pigmenten dar.

Für einen Künstler oder eine Künstlerin aus der Hamburger Region fand eine kunsttechnologische Untersuchung in diesem Umfang erstmalig statt. Im Zuge der Recherchen wurde deutlich, dass nur sehr wenige Quellen zur künstlerischen Technik von Anita Réé vorliegen oder bislang erschlossen wurden. Es wäre daher wünschenswert, weitere Analysen zu ihren Materialien und ihrer Arbeitsweise durchzuführen, sie mit anderen Hamburger Künstlern und Künstlerinnen der ersten

Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu vergleichen – und so ein besseres Bild des Kunstschaffens in der Hansestadt zeichnen zu können.

Für ihre Mitarbeit an den Untersuchungen danken wir Martina Schrei sowie Rhea Blok, Olivier Bonnerot, Silvia Castro, Oliver Hahn, Larina Held, Wolfram Neumann, Gerlinde Römer, Ivan Shevchuk und Simon Steger.

Untersuchungsmethoden und -geräte

Bildgebende Untersuchungen

IRR (Infrarotreflektographie)*	OSIRIS-A1
	N 2606-06 IR-Vidikon Hamamatsu, Filter: Heliopan RG 1000 Infrarotdurchlässig ab 1000 nm, 20013
Multispektrale Digitalisierung**	Multispektrale Kamera: Megavision E7 Monochrom Sensor 50MP Schneider-Kreuznach Shutter NK0-0118 Megavision Apochromat 120 mm f/4.5 Objektiv Megavision Filterrad mit 6 Filtern: UVB-Schott GG400, UV Block, UVP-Hoya U360, UV Pass, B47-Wratten, Blue, G58-Wratten, Green, O22-Wratten, Orange, R25-Wratten, Red, Megavision Eureka (TM) LED Main Light Panels mit 19 diskreten Wellenlängen (365 nm–1050 nm) @45deg, Raking Light Panels mit 450 nm und 940 nm LED illumination @11deg, Transmissive Light Panel mit 505 nm, 635 nm, 735 nm, 940 nm LED Illumination Bedien-Software: Megavision Photoshoot V Bildauswertungsprogramm: ENVI5.3, ICA Algorithmus-Independent Component Analysis
UV (Ultraviolette Fluoreszenzfotografie)	Handlampen: Dr. Höhnle UVA HAND 250 und Reskolux UV 365, Fa. Analytik Jena
Fotografische Aufnahmen allgemein	Canon EOS 550D Nikon D90

* Die Aufnahmen wurden von der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart erstellt.

** Die Messungen wurden vom Sonderforschungsbereich 950 »Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa« der Universität Hamburg, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, durchgeführt.

Instrumentelle Untersuchungen*

RFA (Röntgenfluoreszenzanalyse)	Tracer III-SD (Messfleck 1 cm Durchmesser), Firma Bruker GmbH, Rhodiumröhre (40 kV; 15 μ A) ARTAX (mit Röntgenlinse, Messfleck 70 μ m Durchmesser), Firma Bruker GmbH; Molybdänröhre (50 kV; 600 μ A)
FTIR (Infrarotspektroskopie)	FTIR in diffuser Reflexion: ExoScan, Firma Agilent GmbH; Spektralbereich: 4000 bis 650 cm^{-1} (2,5–15,4 μ m), spektrale Auflösung: 4 cm^{-1}
Raman Spektroskopie	BWTec: Anregung bei 785 nm (30 mW, 100 sec), Spektralbereich: 100 bis 3600 cm^{-1} , spektrale Auflösung 4 cm^{-1}
VIS (Spektralfotometrie)	VIS-Spektrometer: Gretag Macbeth; Spektralbereich: 380 bis 730 nm, spektrale Auflösung: 10 nm

* Die Messungen wurden vom Sonderforschungsbereich 950 »Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa« der Universität Hamburg, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, durchgeführt.

- 1 Otto Thode über Anita Réé, zit. n. Maike Bruhns, *Anita Réé. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885–1933*, Hamburg 1986, S. 55.
- 2 Einige Hinweise bietet Maike Bruhns 1986 (wie Anm. 1).
- 3 Siehe dazu den Beitrag von Karin Schick in diesem Band, S. 26–33.
- 4 Siehe dazu den Beitrag von Gabriele Himmelmann in diesem Band, S. 44–51.
- 5 RFA, FTIR, Raman, VIS. Alle Untersuchungsmethoden und -geräte sind am Ende dieses Beitrags genannt.
- 6 Sicher belegt ist bislang die Monotypie *Kopie nach Giotto*; Bruhns 1986 (wie Anm. 1), Z 7.
- 7 Eine Einführung in die Drucktechniken wurde z. B. an der »Privaten Damenschule« von Gerda Koppel gelehrt, an der auch Nölken und Ahlers-Hestermann unterrichteten. Schülerinnen waren u. a. die mit Réé bekannten Künstlerinnen Gretchen Wohlwill, Alma del Banco und Lore Feldberg-Eber (Bruhns 1986 [wie Anm. 1], S. 18). Eine solche Ausbildung hätte Réé bei Interesse also offen gestanden.
- 8 Vgl. auch Ernst Ludwig Kirchner, der die Fotografie künstlerisch und dokumentarisch einsetzte, siehe Karin Schick, »Farbe in Schwarz-Weiß: Kompositionen bei Kirchner«, in: *Aufbruch in die Farbe – Ernst Ludwig Kirchner und das Neue Malen am Beginn des 20. Jahrhunderts* (= *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 27. Jg. 2013, Heft 1), S. 55–65, Stuttgart, 2013, S. 55. Vgl. Gabriele Münter, die das Medium Photographie während ihrer USA-Reise künstlerisch nutzte, siehe Daniel Oggenfuss, »Kamera- und Verfahrenstechnik der Amerika-Photographien Gabriele Münters«, in: *Gabriele Münter – Die Reise nach Amerika – Photographien 1898–1900*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, München 2006, S. 191f.; Ulrich Pohlmann, »Die Fragilität des Augenblicks – Gabriele Münters Photographien der USA-Reise im Spiegel der zeitgenössischen (Moment-)Photographie«, in: ebd., S. 203ff.
- 9 Vgl. Friedrich Ahlers-Hestermann, »Erinnerungen an Anita Réé«, in: Carl Georg Heise, Hildegard Heise (Hrsg.), *Anita Réé. Ein Gedenkbuch von ihren Freunden*, Hamburg 1968, S. 15.
- 10 Graphit, stellenweise gewischt, 26,9 x 19,9 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1915-982; Bruhns 1986 (wie Anm. 1), Z 12.
- 11 Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1969-43; Bruhns 1986 (wie Anm. 1), Z 1. Weitere erhaltene Skizzenbücher sind bislang nicht bekannt. Dass es solche gab und sie vielleicht zusammen mit anderen Werken von den Nachlassverwaltern vernichtet wurden, kann nur vermutet werden.
- 12 Vgl. Friedrich Ahlers-Hestermann, *Pause vor dem dritten Akt*, Hamburg 1949, S. 232.
- 13 Vgl. Carl Georg Heise, »Erinnerungen an Anita Réé«, in: Heise 1968 (wie Anm. 9), S. 7.
- 14 Die Malweise war zu dieser Zeit nicht untypisch, sie wurde auch von anderen Künstlern praktiziert, zum Beispiel von Oskar Kokoschka oder Egon Schiele. Mit Kokoschka stellte Réé 1920 neben anderen Künstlern in Genf aus; vgl. Max Goth, »Le premier Salon international d'art moderne«, in: *Arts et Lettres – Bulletin de critique indépendante*, Heft 1, Genf 1920, S. 3.
- 15 Der handschriftliche Vermerk »Gezeichnet mit dem Silberstift« fand sich auf drei vorliegenden und bislang elf weiteren Zeichnungen.
- 16 Vgl. auch Faith Zieske, »Paul Cézanne's Watercolors: His Choice of Pigments and Papers«, in: Harriet K. Stratis, Britt Salvesen (Hrsg.), *The Broad Spectrum. Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, London 2002, S. 89–100; Danièle Gros und Christoph Herm, »Die Ölfarbenstifte des J.-F. Raffaëlli«, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18. Jg., 2004, Heft 1, S. 5–28; Wilhelm Ostwald, *Malerbriefe. Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei*, Neuauflage Paderborn 2012, S. 18ff.
- 17 Preußisch Blau wurde auch als Berliner Blau oder Pariser Blau bezeichnet.
- 18 Der gleiche Farbstoff wurde in dem 1921 entstandenen Gemälde *Die Bäuerin Lionarda* (Kat. 21, S. 113) nachgewiesen.
- 19 Da mittels RFA kein Ergebnis erzielt werden konnte, wurden zusätzlich multispektrale Aufnahmen erstellt, bei denen rechnerisch nach ähnlicher spektraler Reflektanz gesucht wurde. In Abb. 7a sind so alle mit Chromgelb ausgeführten Bereiche dunkel dargestellt, in Abb. 7b diejenigen mit Ultramarin. Der abnehmende Kontrast im Bereich der Äpfel erklärt sich durch die Mischung bzw. Überlagerung des Blaupigments durch Gelb.
- 20 Siehe hierzu den Beitrag von Anna Heinze in diesem Band, S. 34–43.
- 21 Postkarte Anita Réé an Richard Seewald und seine Frau, Poststempel vom 18. Juli 1924, Nachlass Richard Seewald, Deutsches Kunstharchiv, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
- 22 Ggf. ist auch »Jdler« gemeint.
- 23 Brief Anita Réé an Gerta Hertz, September 1924, Archiv Hamburger Kunst, Hamburg.
- 24 Es könnte sich um Lithopone handeln.
- 25 Messing und Aluminium.
- 26 Vgl. S. 66 in diesem Beitrag.
- 27 Die Tinte perlt an der Oberfläche ab bzw. bleibt an einigen Stellen konzentriert auf dieser stehen.
- 28 Die Wachsschicht deckt die Farbe mikroskopisch erkennbar an einigen Stellen nicht vollflächig ab. Die weißen Höhlungen im Haar liegen über der Wachsschicht.
- 29 Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1995-51; nicht bei Bruhns 1986 (wie Anm. 1) aufgeführt.
- 30 Für mögliche Methoden der Fixierung zu dieser Zeit vgl. Joseph Meder, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919, S. 191ff.; Ostwald 2012 (wie Anm. 16), S. 21ff.; Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 11. Aufl. Stuttgart 1960, S. 225.
- 31 Es könnten Casein oder auch entrahmte Milch verwendet worden sein.
- 32 1926, Gouache auf Papier, auf Holz aufgezogen, 49 x 63 cm, Privatbesitz; Bruhns 1986 (wie Anm. 1), G 106.
- 33 Vgl. Christine Vogt, »Das Papierbild im frühen 20. Jahrhundert«, in: *Linien – Flächen – Farben. Das Papierbild im frühen 20. Jahrhundert* (= Bestandskatalog XXV des Suermondt-Ludwig-Museums Aachen), Aachen 1999, S. 5–7.

- 34 Albrecht Pohlmann, »Wilhelm Ostwald und die Situation der Maltechnik in Deutschland um 1900«, in: *Wilhelm Ostwald – Maltechnische Schriften 1904–1914* (= *Mitteilungen der Wilhelm Ostwald Gesellschaft zu Großbothen e. V.*, 10. Jg., Sonderheft 22), Großbothen 2005, S. 22.
- 35 Vgl. auch Rées Angaben im Brief an Gerta Hertz vom September 1924, Archiv Hamburger Kunst, Hamburg.
- 36 Vgl. *Città Morta, Stadt an steil abfallendem Hang* (Bruhns 1986 [wie Anm. 1], Z 172), dort finden sich zwei nicht vollständig lesbare Schriftzüge und ein Symbol: Anker im Kreis. *Visitation, Studie*, Tinte und Tusche, Aquarell, 45,7 x 28 cm, Privatbesitz (nicht bei Bruhns 1986 [wie Anm. 1] aufgeführt), dort lässt sich ein Wasserzeichensymbol erkennen, das bislang nicht eindeutig identifiziert werden konnte.
- 37 Transparentpapier scheint Rée nicht im Sinne eines Zwischenschritts oder einer Übertragung eingesetzt zu haben.
- 38 Vgl. dieser Beitrag, S. 64–65.
- 39 Vgl. *Bildnis Lieselotte Pauli* (Bruhns 1986 [wie Anm. 1], Z 201).
- 40 Vgl. *Filomena Stupefatta* (Bruhns 1986 [wie Anm. 1], G 106), dort wurde die Marke wahrscheinlich übermalt; *Bildnis eines jungen Mädchens* (Standort: Hamburger Kunsthalle).
- 41 Darunter befindet sich auch eine Marke des Papierherstellers Schoellershammer (Kat. 57, S. 82).
- 42 Kommunikation per E-Mail und mündlich mit Rhea Blok, Fondation Custodia, Paris, am 9. Mai 2017. Die Fondation Custodia pflegt eine Datenbank mit Sammlerstempeln und -marken.
- 43 Diese werden im Folgenden als Leinwand bezeichnet.
- 44 Zwei Gemälde auf Malpappe (*Profilkopf auf Rot [Bertha?]*, Kat. 39, S. 142, und *Selbstbildnis*, vor 1915, Kat. 9, S. 99) sowie ein Gemälde auf einer Holztafel (*Selbstbildnis*, um 1911, Kat. 2, S. 97) werden in diesen Beitrag nicht berücksichtigt.
- 45 Alle Gewebe weisen die sogenannte Leinwandbindung auf, die einfachste Webart mit alternierender Kreuzung von Kett- und Schussfäden.
- 46 Öl- und Pigmentanteile sind bei einigen Grundierungen möglich. Eine naturwissenschaftliche Materialanalyse wurde neben dem optischen Befund nicht durchgeführt.
- 47 Bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts gab es im Künstlerbedarf industriell vorgrundierte Leinwände, die von der Rolle auf das gewünschte Maß zugeschnitten werden konnten.
- 48 Parallel verlaufende Risse in der Farbschicht mancher Bilder weisen darauf hin, dass die Leinwände gerollt waren.
- 49 Nach optischem Befund arbeitete Anita Rée mit Ölfarben. An drei untersuchten Gemälden wurde mittels VIS das Pigment Preußisch Blau in Konturierungen festgestellt.
- 50 Brief von Anita Rée an Richard Hertz vom 31. August 1916 (Abschrift Carmen Hertz), Archiv Hamburger Kunst, Hamburg.
- 51 Friedrich Ahlers-Hestermann, »Erinnerungen an Anita Rée«, in: Heise 1968 (wie Anm. 9), S. 17.
- 52 Inwieweit die Künstlerin ihre Malfarben modifizierte, beispielsweise durch Zugabe von Mal- bzw. Verdünnungsmitteln, Harz, Wachs o. ä., wurde nicht untersucht.
- 53 Friedrich Ahlers-Hestermann, »Erinnerungen an Anita Rée«, in: Heise 1968 (wie Anm. 9), S. 17.
- 54 Vgl. auch Rembrandts Harmenszoon van Rijn, *Simeon und Hanna im Tempel*, 1627, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. HK-88. Dass Rée sich in besonderer Weise mit Rembrandt beschäftigte, zeigt eines ihrer Selbstporträts, in dessen Hintergrund ein kleines Gemälde des niederländischen Barockmalers platziert ist. Vgl. Bruhns 1986 (wie Anm. 1), S. 17.
- 55 Die Inspiration für den Einsatz von Bronze erhielt Rée sicherlich durch die Goldgründe der christlichen Kunst in Italien, vielleicht nahm sie sich auch Künstler des Jugendstils zum Vorbild, wie etwa Gustav Klimt oder Franz von Stuck.
- 56 Rückseitig befindet sich im Entwurf das Porträt einer Frau.
- 57 HAHK, PO 191/267.
- 58 HAHK, PO 191/267.
- 59 HAHK, PO 142/417.
- 60 HAHK, PO 168/336 zu Kat. 2, S. 97.