



# Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und  
Kunstwissenschaften

Schwarz, Mareike:

Rezeption der Künstlerin Lotte Laserstein 1928-2017

## **Bachelorarbeit, Wintersemester 2017**

Gutachter\*in: Fuhrmeister, PD Dr. Christian

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften  
Institut für Kunstgeschichte

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.57638>



»Över det hela ligger ett mörkt allvar«  
[»Über allem lastet ein dunkler Ernst«]  
**Rezeption der Künstlerin Lotte Laserstein  
1928–2017**



Bachelorarbeit

Vorgelegt der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Institut für Kunstgeschichte

Ludwig-Maximilians-Universität München

Vorgelegt von: Mareike Schwarz

Studienfächer: Kunstgeschichte  
Sprache, Literatur, Kultur

Prüfer: PD Dr. Christian Fuhrmeister

München, den 19.12.2017

Schwarz, Mareike: »Över det hela ligger ett mörkt allvar« Rezeption der Künstlerin Lotte Laserstein 1928–2017, Bachelorarbeit Ludwig-Maximilians-Universität, München 2017.

### **Abstract deutsch**

Lange ist die Kunst der Moderne bedingt durch die zeitgeschichtlichen Umbrüche des 20. Jahrhunderts zu selektiv rezipiert worden. Erst in jüngster Zeit werden wichtige Differenzierungen des Kanons nachgeholt, die eine für die Zeit charakteristische Dynamik des Vergessens und Erinnerns aufweisen. Eine dieser aus dem kulturellen Gedächtnis verdrängten und verspätet wieder sichtbar gewordenen KünstlerInnen ist die deutsch-jüdische Malerin Lotte Laserstein (1898–1993).

Die vorliegende Bachelorarbeit hat die Aufarbeitung und Kontextualisierung von Lasersteins Rezeptionsgeschichte in den Jahren 1928 bis 2017 zum Ziel. Dabei wird der Frage nachgegangen, inwieweit der heterogene Umgang der Kunstgeschichte mit ihrem Oeuvre zeithistorisch, kulturpolitisch, netzwerkbasierend, wissenschaftstheoretisch oder werkimmanent zu erklären ist?

Auf Basis von historischem Quellenmaterial, Sekundärliteratur sowie Oral History wird Lasersteins Rezeption in Deutschland, Schweden und England nachgezeichnet. Als Jüdin unter dem Verdikt „entartet“ vom NS-Kunstabetrieb ins Exil getrieben und im kulturpolitischen Klima der Nachkriegszeit aufgrund ihres gegenständlichen Werks marginalisiert, unterliegt ihre Kunst im Zuge der Wiederentdeckung biographisch orientierten Bedeutungszuweisungen.

Indem der Einfluss der Differenzkategorien „Geschlecht“ und „Ethnie“ auf die Bewertung Lasersteins erläutert wird, problematisiert die Thesis den von der Kunstwissenschaft überstrapazierten, lebensgeschichtlichen Ansatz und plädiert für eine stärker objektbezogene Methodologie. Überdies werden sowohl die politische Ideologisierung der Kunstgeschichte und das daraus entstehende Wissenschaftsnarrativ von der anti-totalitären Abstraktion, als auch der unreflektierte, museal verfestigte Kanon der Kunst kritisch hinterfragt. Resümierend wird die Notwendigkeit einer fundierten Kunstdebatte innerhalb der kunsthistorischen Disziplin dargelegt, die sich von übergeordneten Deutungsschemata, subjektiven Bewertungsmaßstäben und identitären Projektionen lösen soll.

### **Abstract English**

Due to the historical upheavals of the 20th century, modern art was for a long time perceived too selectively. Important differentiations of the canon are only recently being undertaken, which show a certain dynamic of forgetting and remembering. One of these collectively forgotten artists is the German-Jewish painter Lotte Laserstein (1898–1993), who had lately regained artistic presence in cultural memory.

This thesis aims to explore and contextualize Laserstein's reception between 1928 and 2017. It thereby tackles the research question, if the heterogeneous assessments of her oeuvre can be traced back to cultural politics, artistic networks, art historic epistemology or her style of art.

Based on historical sources, secondary literature and oral history Laserstein's reception in Germany, Sweden and England is outlined. As a Jew and therefore "degenerate" artist she was forced to go into exile by the National Socialist. While her representational artworks were marginalized by the ideational overvaluation of abstract art in the post-war era, recent confrontations with her oeuvre are all too often shaped by biographical facts.

By examining the impact of categories of difference, namely "gender" and "ethnicity" on Laserstein's reception, the thesis critically analyses the biographical approach within aesthetics and argues for a more object orientated methodology. Moreover, art history's political ideologisation with its resulting scientific narratives of an anti-totalitarian abstraction as well as the unquestioned modern art canon strengthened by museums are scrutinised. Lastly, the necessity of a substantial art debate in art historical scholarship, which goes beyond overarching schemes of interpretation, subjective judgements and identity based projections, is emphasised.

# Inhaltsverzeichnis

## Abstract

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Prolog</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>2</b>
<b>3</b>	<b>Forschungsstand und Quellenlage</b> .....	<b>3</b>
<b>4</b>	<b>Rezeptionsgeschichte 1928 bis 2017</b> .....	<b>5</b>
4.1	Avancement in der Weimarer Republik.....	5
4.1.1	Akademische Kontexte: Ein städtischer Ankauf und Kritikerwürdigungen.....	5
4.1.2	Wahrnehmung innerhalb Ausstellungen zum Frauenbildnis: <i>Das schönste deutsche Frauenportrait</i> und <i>Die Frau von heute</i> .....	7
	Abseits des Avantgardismus: Eine Netzwerkbetrachtung .....	12
4.2	Exkludiert und verfehmt im Nationalsozialismus.....	14
4.3	Verkannt in Schweden .....	17
4.3.1	Schwedische Kritikerstimmen: Nur eine Vertreterin der „deutschen akademischen Gewöhnlichkeit“? .....	18
4.3.2	Markt, (Staats-)Macht, Moderne .....	21
4.3.3	Kunstrevival der „Grand Old Lady“ in der Provinz .....	22
4.4	Verdrängt und wiederentdeckt im Nachkriegsdeutschland .....	25
4.4.1	Verdrängung in der BRD nach 1945: Kulturpolitik und Ausstellungswesen.....	26
4.4.2	Neuentdeckung in England: Weitsichtigkeit im Kunsthandel.....	28
4.4.3	Wiederentdeckung in Deutschland: Kurzsichtigkeit im Kunstfeld .....	29
4.5	Skizze der Rezeption im 21. Jahrhundert .....	31
<b>5</b>	<b>Reflexionen von Rezeptionen</b> .....	<b>35</b>
5.1	Reflexion 1: Das schwierige Verhältnis von Kulturpolitik und Kunstgeschichte .....	35
5.2	Reflexion 2: Der Kanon und musealer Reaktionismus.....	36
5.3	Reflexion 3: Identitäts-Konstrukte – Ist die biographische Methode in der Kunstwissenschaft überholt? .....	38
<b>6</b>	<b>Schlussbetrachtung</b> .....	<b>40</b>
<b>6</b>	<b>Conclusion</b> .....	<b>42</b>
	<b>Abkürzungsverzeichnis</b> .....	<b>43</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>44</b>
	<b>Verzeichnis Archivalien</b> .....	<b>50</b>
	<b>Verzeichnis Zeitungsartikel</b> .....	<b>51</b>
	<b>Abbildungen</b> .....	<b>53</b>
	<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	<b>54</b>
	<b>Anhang A: Provenienzrecherche</b> .....	<b>55</b>
	<b>Anhang B: Experten Korrespondenz/ Oral History</b> .....	<b>56</b>
	<b>Anhang C: Historische Wechselkurse</b> .....	<b>59</b>

# 1 Prolog

Der Kunst-Redakteur der *Vossischen Zeitung* (VZ) Max Osborn (1870-1946), die schwedische Kritikerin Ingrid Rydbeck (1905-2001) des Kunstmagazins *Konstrevy* und der Feuilletonist Gottfried Knapp (geboren 1942) von der *Süddeutschen Zeitung* (SZ) äußern sich in einem fiktionalen Gespräch zur Kunst Lotte Lasersteins.<sup>1</sup>

Max Osborn beginnt sachlich-abwägend, aber angetan von dem „bewundernswerten, wenngleich ein wenig münchenerisch-atelierhaften und darum äußerlich wirkenden Handwerks von Lotte Laserstein“.<sup>2</sup> Daraufhin führt Ingrid Rydbeck kritisch an, dass Laserstein nur eine typische Vertreterin der „gegenwärtigen deutschen akademischen Gewöhnlichkeit“ sei.<sup>3</sup>

Es widerspricht Gottfried Knapp als Vertreter des 21. Jahrhunderts und betont: „Lasersteins psychologisch differenzierte Darstellung der zwischengeschlechtlichen Kräfteverhältnisse (...) [sind] heute, trotz veränderter sozialer Bedingungen, so vibrierend lebendig wie zur Zeit, als es gemalt wurde“.<sup>4</sup> Die Lebendigkeit der Gemälde betreffend äußert sich Osborn nun auch passionierter als zuvor: „Weibliche Akte namentlich von solcher Zartheit und Herbheit zugleich, von solchen Weisen, solch atmendem Leben des Körperlichen wird man selten wiederfinden“.<sup>5</sup> In größtem Kontrast dazu kontert Rydbeck, dass den Arbeiten „trotz handwerklicher Geschicklichkeit (...) der Erlebnisgehalt, den es bräuchte, damit sie Interesse wecken“, fehle.<sup>6</sup>

In Anbetracht dieser Abwertung aus dem Munde einer Zeitgenossin der Malerin, wird es Knapp nun klar, wieso Laserstein so lang vergessen war. Zum Ende des Gesprächs kritisiert er, „dass man den Fachwissenschaftlern fatale Ignoranz oder künstlerisches Unverständnis vorwerfen muss.“<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Bei dem einleitenden Dialog handelt es sich um einen fiktionalen Text der Verfasserin, der sich aus wörtlichen Zitaten der genannten Kunstkritiker zusammensetzt. Wäre ein Treffen der drei Experten räumlich und zeitlich möglich gewesen, hätte das Gespräch einen ähnlichen wie den hier geschilderten Verlauf genommen. Die biographischen Details zu den einzelnen Persönlichkeiten sind aus den nachfolgend genannten Quellen entnommen: Lowenthal 2013, S. 249-251 zu Max Osborn; Nybloms Förlag 1980, S. 516 zu Ingrid Rydbeck; Steipe, in: SZ 10.5.2014 zu Gottfried Knapp.

<sup>2</sup> Osborn, in: VZ 11.11.1929.

<sup>3</sup> „nuvarande tysk akademisk habilitet“; R[ydbeck] 1938, S. 39. Aus Gründen der wissenschaftlichen Nachweisbarkeit werden die schwedischen Originalzitate im Folgenden jeweils in der Fußnote angegeben.

<sup>4</sup> Knapp, in: SZ 25.7.2014.

<sup>5</sup> Osborn, in: Jüdisches Gemeindeblatt 8.12.1935.

<sup>6</sup> „Sakna också trots skickligheten den upplevelse som fordras för att de skulle väcka intresse“; R[ydbeck] 1938, S. 39.

<sup>7</sup> Knapp, in: SZ 25.7.2014.

## 2 Einleitung

Die im Prolog geäußerten Positionen der Kunstkritik sollen zum einen die signifikante Spannweite der Reaktionen auf das Oeuvre der Künstlerin Lotte Laserstein (1898-1993) verdeutlichen. Zum anderen deuten diese skizzenhaft den zeitlichen Verlauf sowie die geographischen Zentren ihrer Rezeptionsgeschichte an.

Die Malerin, die 1927 eine der ersten weiblichen Absolventinnen der Berliner Kunstakademie war, wurde in der Weimarer Republik mit herausragenden Pressebesprechungen und stetig zunehmenden Ausstellungsbeteiligungen für ihre künstlerische Leistung anerkannt. Nachdem Laserstein aufgrund ihres jüdischen Hintergrunds unter der nationalsozialistischen Regierung ab 1933 sukzessive aus dem öffentlichen Kunstleben ausgeschlossen wurde, emigrierte sie im Jahr 1937 nach Schweden. Ihren Gemälden wurde im schwedischen Exil nur marginales Interesse zuteil. Als ehemals entartet verfemte Künstlerin blieb sie jedoch auch von den Wiedergutmachungsbestrebungen der Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland unbeachtet und geriet hierzulande bis zu einer Retrospektive im Jahr 2003 in Vergessenheit. Seitdem werden Laserstein als Person und ihre Arbeiten in diversen, mitunter kontroversen Kontexten rezipiert.

Dergleichen wechselhafte und nur bedingt rational nachvollziehbare Bewertungen verlangen eine vertiefte Analyse der Rezeptionsgeschichte von Lotte Laserstein. Im Zentrum der vorliegenden Bachelorarbeit steht demnach die Frage, welche zeitspezifischen Ursachen dem kunsthistorischen Umgang mit Lasersteins Oeuvre zugrunde liegen und welche Schlussfolgerungen sich auf Basis dessen über die Kunstgeschichte im 20. und 21. Jahrhundert treffen lassen.

Zu Beginn erfolgt eine überblickshafte Darstellung des Forschungsstands und der Quellenlage. Daraufhin wird Lasersteins Rezeption in fünf Abschnitten chronologisch nachgezeichnet und mit kunst- sowie sozialgeschichtlichen Aspekten verdichtet. Diese kritische Bestandsaufnahme wird dahingehend befragt, inwieweit das Vergessen einer gegenständlichen Künstlerinnenposition werkimmanent, netzwerkbasierend, kulturpolitisch oder wissenschaftshistorisch zu erklären ist? Im Anschluss werden diese Erkenntnisse auf der Meta-Ebene reflektiert: Welche Rezeptionsmuster konstituieren sich über das Zusammenspiel von Museum, Kunstkritik und Kunstmarkt? Haben die Differenzkategorien „Geschlecht“ und „Ethnie“ einen Einfluss auf Lasersteins Rezeption?<sup>8</sup> Welchen erkenntnistheoretischen Begrenzungen unterlag oder unterliegt die Kunstgeschichte durch zu eindimensionale Wissenschaftsnarrative? Dabei wird von

---

<sup>8</sup> Die Begriffe sind an die Terminologie aus Haehnel 2006, S. 298 angelehnt.

dem Verständnis eines komplexen Kunstsystems ausgegangen, dessen Bedingtheiten in einer Gesellschaft nicht nur in künstlerisch-ideellen, sondern auch ökonomischen sowie ideologisch-politischen Funktionen begründet liegt.<sup>9</sup> Die Schlussbetrachtung resümiert die vorangegangenen Ergebnisse.

### 3 Forschungsstand und Quellenlage

Die Erforschung von Lotte Laserstein verlief weitestgehend parallel mit der Bearbeitung anderer, in Vergessenheit geratener Künstlerinnen der Moderne, wie etwa Jeanne Mammen, Elfriede Lohse-Wächtler oder Grethe Jürgens. Dem Verschwinden aus dem kollektiven Gedächtnis begegnete man in den letzten zwei Jahrzehnten zunächst mit monographischen Studien. Anschließend wurden diese künstlerischen Positionen vorwiegend in feministischen Kontexten rezipiert und in jüngster Zeit auch in Überblicksdarstellungen berücksichtigt.<sup>10</sup> Als maßgeblicher Referenzpunkt hinsichtlich Lotte Laserstein ist Anna-Carola Krausses 2002 abgeschlossene und 2006 veröffentlichte Dissertation *Lotte Laserstein (1898–1993). Leben und Werk* zu nennen. Der Großteil der biographischen Details und Werksinformationen ist Krausses Publikation entnommen. Zuvor erschienene Beiträge (Stroude/Stroude 1988, Rothe 1992, Doy 1995, Meskimmon 1997, Dollen 2000), die die Künstlerin zum Gegenstand haben, werden aufgrund mehrfach tradierter Fehlangaben nur vereinzelt berücksichtigt.<sup>11</sup> Zugleich muss konstatiert werden, dass die Rezeptionsgeschichte der Malerin bislang nahezu unerforscht blieb, da Krausses Dissertation um die grundlegende Rekonstruktion der Lebensgeschichte und des Oeuvres Lasersteins bemüht war.

Diesem Desiderat kommt die vorliegende Bachelorarbeit nach, indem neben Sekundärliteratur und Pressematerial auch Korrespondenzen sowie Geschäftsunterlagen aus dem dokumentarischen Nachlass der Künstlerin einbezogen werden.<sup>12</sup> Dabei stützen sich die nachfolgenden Ausführungen auf ein Konvolut von etwa 40 zitierten und über 80 gesichteten Presseartikeln, die sich in der Bayerischen

---

<sup>9</sup> Damit knüpft die Studie an systemtheoretische Ansätze in der Kunstgeschichte an, die Kunst als ein eigenes System und zugleich als Kommunikationsmedium innerhalb einer in soziale Systeme ausdifferenzierten Gesellschaft verstehen. Dies lässt diverse Kontexte, etwa wirtschaftliche oder politische, sichtbar werden; Kampmann 2006, S. 76-79.

<sup>10</sup> Beispielhaft hierfür kann der Katalog zur Ausstellung *Glanz und Elend in der Weimarer Republik* der Schirn Kunsthalle Frankfurt von 2017 angeführt werden, in dem Laserstein, Mammen, Jürgens gleichberechtigt mit Otto Dix, George Grosz und Christian Schad thematisiert wurden.

<sup>11</sup> Zu diesen Fehlinformationen zählen die erstmalig in Stroude/ Stroude 1988 kolportierte Einstufung als „Vierteljüdin“ (S. 36) unter den Nationalsozialisten, die Teilnahme an der Weltausstellung 1937 (S. 36) und die Mitgliedschaft in der *Königlich Schwedischen Akademie* (S. 38).

<sup>12</sup> Der dokumentarische Künstlernachlass wird seit 2009 von der *Berlinischen Galerie* verwaltet.

Staatsbibliothek München, dem Zeitungsarchiv der Staatsbibliothek Berlin, der Universitätsbibliothek Heidelberg und dem Künstlernachlass befanden.

Martin Gustavssons sozio-ökonomisch fundierte Dissertation *Makt och konstsmak. Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920-1960* [Macht und Kunst. Soziale und politische Konflikte auf dem schwedischen Kunstmarkt 1920-1960] informiert die vorliegende Arbeit über den Kunstmarkt und die Kulturpolitik in Schweden. Zu der Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte in Deutschland nach 1945 hat maßgeblich der Sammelband „*So fing man einfach an, ohne viele Worte*“. *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg* von 2013 beigetragen. Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass die Ausführungen zur Rezeptionsgeschichte im 21. Jahrhundert unter anderem auf Oral-History-Quellen basieren, die im Anhang B dokumentiert wurden.



## 4 Rezeptionsgeschichte 1928 bis 2017

### 4.1 Avancement in der Weimarer Republik

Lasersteins Berliner Erfolge – seit Abschluss des Studiums an der Kunstakademie 1927 bis zum Ende der Weimarer Republik 1933 – umfassten in nur fünf Jahren zwei Einzelausstellungen, 24 Kollektivschauen, die Auszeichnung im Rahmen von *Die Frau von heute* sowie zwei institutionelle Ankäufe.<sup>13</sup>

4.1.1 Akademische Kontexte: Ein städtischer Ankauf und Kritikerwürdigungen  
Zeitgenössischen Quellen zufolge hoben sich Lasersteins Kunstwerke bereits bei ihrer ersten öffentlichen Präsentation im Rahmen der *Jahresausstellung der Preußischen Akademie* 1928 von einer großen Anzahl anderer Arbeiten ab.<sup>14</sup> Nachdem die Malerin zuvor mit der Aufnahme in die Meisterklasse Erich Wolfsfelds und der Verleihung der Staatsmedaille für Kunst und Wissenschaft von akademischer Seite für ihr künstlerisches Werk geehrt wurde, bedeuteten die zahlreichen Erwähnungen in Rezensionen der Tagespresse und Kunstpublizistik eine weitere Anerkennung.<sup>15</sup> Die Jahresausstellung war verglichen mit anderen Großereignissen im Berliner Kunstleben an Aufnahmebedingungen geknüpft. Bezüglich der nicht selektierten *Großen Berliner Kunstausstellung* wurde im bürgerlich-konservativen Magazin *Der Kunstwart* im Jahr 1928 die „massenhaft auftretende Banalität“ moniert und als positives Gegenbeispiel die „klare und gesiebte“ Akademie-Schau angeführt. In eben dieser war die „Zahl der guten Arbeiten (...) so groß, daß man nur noch ein paar, etwa J a e c k e I (Stilleben), Lotte L a s e r s t e i n (Bildnis)“ nannte.<sup>16</sup>

Die Jury rund um den Akademiepräsidenten Max Liebermann befand sich Ende der zwanziger Jahre im Zwiespalt zwischen einer konservativen und einer progressiven Leitlinie. Lasersteins Ölgemälde *Im Gasthaus* (1927) (Abb. 1) scheint sich mediatorisch in dieses Spannungsfeld einzupassen.<sup>17</sup> Das Werk verbindet stilistische Rückbezüge

---

<sup>13</sup> Die numerischen Daten basieren auf einer Zählung nach dem Ausstellungsverzeichnis in Kat. Ausst. Lotte Laserstein 1898-1993. *Meine einzige Wirklichkeit* 2003, S. 342-343.

<sup>14</sup> Die Akademieschau umfasste Krausse (2006, S. 168) zufolge mehr als 800 Werke.

<sup>15</sup> Escher, in: Berliner Morgenpost 13.5.1928 sowie Servaes, in: Der Tag 13.5.1928.

<sup>16</sup> Unus 1929, S. 189. Der Titel des Bildes variierte zu Lebzeiten der Künstlerin. Gemäß dem Ausstellungskatalog und demnach folgerichtig in der Rezension im *Kunstwart* 1928 mit *Bildnis* titulierte, wurde es anlässlich der Ausstellung im Münchner Glaspalast 1931 unter dem Namen *Im Gasthaus* präsentiert. Hiernach wird diese Bezeichnung in Anlehnung an das Werkverzeichnis der Künstlerin beibehalten; vgl. Krausse 2006, S. 96f.

<sup>17</sup> Im Folgenden wird unter der zumeist negativ konnotierten Bezeichnung „akademisch“ ein an etablierten Kunstrichtungen orientierter Stil subsumiert, der sich entweder an der Malerei des 19. Jahrhunderts orientiert oder eine gemäßigte Variante der Neuen Sachlichkeit darstellt; Meyer-Büser 1994, S. 206. Der verbreiteten These einer rückwärtsgewandten Kunstförderung an der Akademie kann im Falle Berlins nur teilweise zugestimmt werden. Im Gegensatz zum Münchner Pendant, das sich Wolfgang Ruppert zufolge (2008, S. 76) dezidiert von der Moderne abgrenzte, war die *Preußische Akademie* in dieser Zeit Gegenstand eines vom Kultusministerium initiierten strukturellen und künstlerischen

zum deutschen Realismus mit neusachlicher Darstellungskonvention und wurde eventuell gerade deshalb vom Magistrat Berlin angekauft.<sup>18</sup>

Einen direkten Umkehrschluss von dem akademischen Ausstellungskontext auf einen Konservatismus der Malerin zu ziehen oder Benjamin Buchlohs Einordnung von gegenständlicher Kunst dieser Zeit als „Chiffre für Regression“ unreflektiert zu folgen, ist angesichts des am Zeitgeist orientierten Sujets wenig zielführend.<sup>19</sup> Mit dem malerischen Topos der Frau im Café referierte die Künstlerin auf die damals aktuelle Debatte um Geschlechterrollen und die „Neue Frau“, die paradigmatisch für die Modernität der Weimarer Republik stand.<sup>20</sup> Im exemplarischen Vergleich zu dem physiognomisch überzeichneten *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden* von Otto Dix (1926) (Abb. 2) verhandelt Laserstein die Thematik unter Verzicht auf starke Stilisierung in einer ihren männlichen Künstlerkollegen überlegenen Selbstverständlichkeit. In den Kritiken zur „etwas mißmutig da sitzende[n] junge[n] Frau“ vermisst man eine solche – möglicherweise nur dem heutigen Betrachter offenkundige – emanzipatorische Lesart.<sup>21</sup>

Wenn in den seltenen Fällen zwischen 1927 und 1933 Kritik an Lasersteins Kunst formuliert wurde, so bezog sich diese in der Regel auf den evozierten Stimmungsgehalt der Werke. Ohne Angabe von Gründen wurden „gar zu elegisch geraten[e]“ Figurenbilder oder „zu süß geratene Frauenporträts“ beanstandet. Daraus lassen sich weniger qualitätsbezogene Mängel der Kunstwerke als vielmehr die Neigung zu ostentativem „Kritikersprech“ und subjektiven Geschmacksurteilen herauslesen. Dagegen bescheinigt der Tenor der Rezensionen Laserstein ein „eminentes handwerkliches Können“ und eine „consecration rare, exceptionelle d'un jeune talent“.<sup>22</sup>

---

Modernisierungsprojekts. Max Liebermann und der fortschrittliche Flügel des Kollegiums bemühten sich beispielsweise darum, Künstler wie Grosz oder Dix in die zentrale Künstlerrepräsentanz einzubinden. Auch wenn viele dieser Bemühungen erfolglos blieben, zeichnet sich darin eine Offenheit ab, die den Auswahlprozess der Akademieausstellungen geprägt haben dürften; vgl. Kratz-Kessemeier, S. 340 und 354.

<sup>18</sup> Krause 2006, S. 96.

<sup>19</sup> Diese Feststellung ist auf viele Werke aus Laserstein Frühwerk (u.a. *Der Motorradfahrer*, *Die Tennisspielerin*) anzuwenden, die sich stark auf das Leben in der Metropole Berlin beziehen; Rowe 2006, S. 77.

<sup>20</sup> Der Terminus „Neue Frau“ wird in Anlehnung an Maud Lavin (1993, S. 4) als ein weiblicher Typus verstanden, der zwischen realem Individuum, Identitätszuweisungen und medialer Stilisierung changiert: „The New Woman is best considered as a cumulative perception of female stereotypes, collected over time by women newly self-conscious of their modern status – and by their observers.“ Für eine detaillierte Untersuchung zur Darstellungsweise der Neuen Frau bei Lotte Laserstein unter gendertheoretischen Aspekten vgl. Rowe 2006, S. 68-88 und Chown 2013, S. 53-59.

<sup>21</sup> Servaes, in: *Der Tag* 13.5.1928.

<sup>22</sup> W. G., in: *Berliner Lokalanzeiger* 09.01.1927; Friedrich, in: *BB-Z* 26.5.1929. [Unbekannter Rezensent], 1927.

In der vom Avantgardismus geprägten Berliner Kunstszene des frühen 20. Jahrhunderts ist das Lob maltechnischer Fertigkeiten ambivalent zu werten. Denn während der Weimarer Republik hielten einige moderne Künstler das traditionell gelehrte Malerhandwerk, möglichst naturgetreu abbilden zu können, für überholt.<sup>23</sup> Bedeutsamer erscheint im Kontext der positiven Reaktionen demnach die überproportional häufige Nennung des Wortes „Talent“.<sup>24</sup> Bedenkt man die sprachgeschichtliche Verwandtschaft von „Talent“ und „Genie“, so rückt Lasersteins Rezeption entfernt in die Nähe einer Genialitäts-Attribution, die gemeinhin den männlichen Künstlern vorbehalten war.<sup>25</sup> Allerdings könnte das Attestieren von „Talent“ auch nur als rhetorischer Platzhalter in Ermangelung von präzisen Kunstbeschreibungen fungieren.<sup>26</sup>

Es mag diesem aus Feuilleton-Sicht unzweifelhaftem Talent geschuldet sein, dass ein Kritiker den verdienten Sieg beim *Großen Staatspreis* 1930 der bei der Preisvergabe unberücksichtigten Malerin zusprach: „Es dürfte nicht wenige geben, die den staatlichen Lorbeer lieber einem scharf leuchtenden Talent wie Lotte Laserstein, Berlin, gegönnt hätten.“<sup>27</sup> Ein solches Plädoyer für den – erst seit zwei Jahren im nationalen Kunstfeld agierenden, noch dazu weiblichen – Künstlernachwuchs ist bemerkenswert.

#### 4.1.2 Wahrnehmung innerhalb Ausstellungen zum Frauenbildnis: *Das schönste deutsche Frauenportrait* und *Die Frau von heute*

Noch prägnanter fiel indes die Fürsprache Adolph Donaths gegenüber Lotte Lasersteins Beitrag zum Künstlerwettbewerb *Das schönste deutsche Frauenporträt 1928* aus.<sup>28</sup> Donath stellte im *Berliner Tageblatt* das Siegerporträt des Künstlers Willy

<sup>23</sup> Beyme 2005, S. 58-60. So sah sich etwa ein Journalist zu der Beschwichtigung genötigt: „Ich habe gar nicht erst den Mut, für die linear stark begabt[e] (...) Lotte Laserstein einzutreten.“ Ferner schreibt der Kritiker dort: „[H]andwerkliches Können ist heute gerade in der Akademie streng verpönt. Dort kann man all[e]s andere machen, bis zur Grenze der abstrakten Malerei, aber ‚akademisch‘ darf man um keinen Preis erscheinen.“ W. G., in: *Berliner Lokalanzeiger* 09.01.1927.

<sup>24</sup> Allein in den 31 Rezensionen zwischen 1927 bis 1935 des bearbeiteten Konvoluts wird Laserstein sechs Mal als „Talent“ bezeichnet, in vier Artikeln ihr „Können“, respektive ihre „Könnerschaft“ festgestellt. Die Mehrzahl der Künstler in Gruppenausstellung fand – wenn überhaupt – nur namentliche Erwähnung.

<sup>25</sup> Um die begriffliche Abgrenzung von Genie und Talent hatten sich bereits die wichtigsten deutschsprachigen Philosophen und Literaten wie Immanuel Kant oder Johann Wolfgang von Goethe bemüht ohne zu einem eindeutigen Ergebnis zu kommen, siehe dazu *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Genie, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> [abgerufen am 23.11.2017]. Zur feministischen Lektüre des Genialitäts-Paradigma; vgl. Imesch et al. 2008, S. 15.

<sup>26</sup> Ein definitives Urteil über die Aussagekraft des Wortes „Talent“ bedürfte einer genauen Analyse der Beschreibungen von „männlicher“ im Vergleich zu „weiblicher“ Kunst in der Kunstkritik dieser Zeit, die aus platztechnischen Gründen im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen kann.

<sup>27</sup> K. E. K., in: *Unterhaltungsblatt der Düsseldorfer Nachrichten* 14.1.1930.

<sup>28</sup> Alle Titel der Werke des *Georg-Schicht-Preises* wurden nachträglich vergeben. Im Ausstellungskatalog werden nur Künstler und Wohnsitz genannt; Kat. Ausst. *Georg-Schicht-Preis 1928*, o. S. Zwischen 1918 und 1933 gehörten neben dem *Berliner Tageblatt* die *Vossische Zeitung*, die *Berliner Börsen-Zeitung*, die *Berliner Morgenpost* und die *Deutsche Allgemeine Zeitung* zu den wichtigsten, täglichen Publikationsmedien in Berlin, das im Jahr 1928 der Erscheinungsort von 2633 Zeitungen und Zeitschriften war; Rautenstrauch 2016, S. 64 und 70.

Jaeckel (1928) (Abb. 3) dem aus seiner Sicht überlegenen Bildnis von Lotte Laserstein gegenüber:

„Dieses sein [von Jaeckel] an sich nette, hübsche Mädchen (...) scheint doch nur ein winziges, äußerliches Zeichen des ‚Geistes unserer Zeit‘. Da lob ich mir das kleine à la Leibl sehr delikat und weich gemalte Köpfchen von Lotte Laserstein. Es ist modern frisiert, hat kluge Augen, überhaupt etwas Vergeistigtes“.<sup>29</sup>

Dass Donath Lasersteins *Russisches Mädchen mit Puderdose* (1928) (Abb. 4) in einer der auflagenstärksten Tageszeitungen Berlins so exponiert bespricht, lag teilweise an seiner Affinität für den am 19. Jahrhundert geschulten Stil „à la Leibl“. Ob dieses Engagement des Kunstkritikers mit jüdischem Hintergrund in Zusammenhang mit einem dezidierten Fokus auf der Förderung deutsch-jüdischer Kultur stand – wie es die von seiner Tochter verfasste Biographie in Ansätzen nahelegt, kann mangels unvoreingenommener Belege nicht weiter erörtert werden.<sup>30</sup> Stichhaltiger lässt sich die Hervorhebung von Lasersteins Bildnis, das Donath zufolge "physiognomisch, geistig wie malerisch, eher die ‚typische‘ Frau dieses Jahres“ darstellt, als Einspruch gegenüber der Jury-Entscheidung erklären.<sup>31</sup>

Der von dem Kosmetikproduzenten Elida AG in Zusammenarbeit mit dem Reichsverband bildender Künstler ausgerufene Wettbewerb, nach dem Initiator auch *Georg-Schicht-Preis* genannt, ermöglicht einen Einblick in die Kulturlandschaft der Weimarer Republik und Lasersteins Einordnung in eben diese.<sup>32</sup> Die ausschließlich männlich besetzte Jury hatte die vagen Auswahlkriterien im Ausstellungskatalog so definiert, dass „jenes Bild den Preis verdiene, welches künstlerisch am höchsten stehend, die typische Frau dieses Jahres und den Geist unserer Zeit am besten wiedergibt“.<sup>33</sup> Anhand zugrundeliegender merkantiler sowie gesellschaftspolitischer

<sup>29</sup> Donath, in: Berliner Tageblatt 27.11.1928.

<sup>30</sup> Donath war anfänglich als Herausgeber der *Judenlieder* (1920) bekannt geworden. In seinen Berliner Jahren wie auch im Exil lag sein Fokus jedoch auf der Kunstpublizistik. So gab er das Magazin *Der Kunstwanderer* heraus und verfasste Monographien zu Künstlern wie Lesser Ury, Hermann Struck und Erich Wolfsfeld, die alle einen jüdischen Hintergrund hatten; Bensimon 2001, S. 176; 179-181. Ferner hatte er Laserstein in seinen Artikeln ausnahmslos positiv rezensiert.

<sup>31</sup> Donath, in: Berliner Tageblatt 27.11.1928.

<sup>32</sup> Aus insgesamt 365 eingesandten Werkfotos wählte die heterogen besetzte Jury von renommierten Kunstschaaffenden und -kritikern 26 Porträts inklusive des Bildnis von Laserstein aus, die im November und Dezember 1928 in der Berliner Galerie Gurlitt ausgestellt waren; Meyer-Büser 1994, S. 9. Für eine ausführliche Vorstellung der sieben Mitglieder des Auswahlkomitees – Hans Baluschek, Berlin/ Professor Fritz Erler, München/ Dr. Willy Hausenstein/ München, Max Pechstein, Berlin/ Fritz Reusing, Düsseldorf/ Dr. Max Osborn, Berlin/ Hans Kropff, Berlin – sei auf Zürcher (1992, S. 260) verwiesen.

<sup>33</sup> Zit. nach dem unpaginierten, 31 Seiten umfassenden Ausstellungskatalog; Kat. Ausst. Georg-Schicht-Preis 1928, o. S.

Motive wird im Folgenden erläutert, wieso das von den Kritikern so gelobte Bildnis von Lotte Laserstein geringe Gewinnaussichten hatte.<sup>34</sup>

Das naturalistisch angelegte, ganzfigurige Siegerporträt verhält sich konträr zum vielzitierten Bild der emanzipierten „Neuen Frau“ der zwanziger Jahre. Die Typisierung des „jungen, anspruchslosen Sportmädels“ – wie die Modezeitschrift *Der Bazar* enttäuscht feststellte – wirkt mangels markanter Gesichtszüge, der unaufgeregten Kleidung sowie der häuslichen Szenerie wie ein Inbegriff der deutschen Durchschnittlichkeit.<sup>35</sup> Im Vergleich dazu entsprachen das Typenporträt *Lotte* (1927/28) (Abb. 5) des Veristen Christian Schach, der als einziger Endkandidat einer avantgardistischen Strömung zuzuordnen ist, oder Lasersteins Wettbewerbsbeitrag eher dem damals medial präsenten Konstrukt der „Neuen Frau“: modisch gekleidet, mit Bubikopf und im öffentlichen Raum.<sup>36</sup> Die Propagierung eines qua seiner Durchschnittlichkeit erreichbaren Schönheitsideals wie im Fall des *Stehenden Mädchens* folgte vermutlich ökonomischen Prämissen, da es dafür prädestiniert war potenzielle Kundinnen in der breiten Masse anzusprechen.

Bedenkt man den hoch dotierten Gewinn von 10.000 Reichsmark (RM) und die Berufung renommierter Kunstexperten für die Auswahlkommission, erscheint eine Auffassung des Wettbewerbs als reines Werbeinstrument zu eindimensional.<sup>37</sup> Susanne Meyer-Büser führt die gesellschaftspolitische Relevanz des *Georg-Schicht-Preises* auf das Interesse industrieller, konservativer Kreise zurück, damit die öffentliche Diskussion über das Frauenbild der Zeit gezielt zu lenken. Unter diesem Blickwinkel stellt sich eine Prämierung Lasersteins anstelle Jaeckels in der Tat noch unwahrscheinlicher dar. Denn Jaeckels porträtierte Frau vereinte in ihrer äußerlichen Gestalt exakt diejenigen Merkmale, die später im NS zum Ideal „natürlicher Schönheit“ stilisiert wurden. Dass dieses Frauenbild bereits zuvor seine Gültigkeit besaß, verdeutlicht ein Artikel in der Kulturzeitschrift *Das Magazin* von 1929. Das dort formulierte Schönheitsideal von „muskulösen“, „aufrechte[n] Figuren“ und „klare[n] Augen“ scheint Jaeckels *Stehendem Mädchen* wie auf den Leib geschneidert zu sein.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Die Elida A.-G. war bereits zuvor als Pionier von innovativen Werbestrategien – etwa dem Elida-Girl oder als wissenschaftlichen Reportagen verdeckten Anzeigen – aufgefallen und auch der Wettbewerb stellte eine Form „indirekter Reklame“ dar; Meyer-Büser 1994, S. 27 und S. 156f.

<sup>35</sup> [Unbekannter Autor], in: *Der Bazar*; zit. nach Meyer-Büser 1994, S. 78.

<sup>36</sup> An einer Bar sitzend und mit distanzierendem Blick verkörpert Schachs Bildnis viel eher das medial inszenierte, großstädtische Ideal der „Neuen Frau“, das wohl gemerkt nie in der Mitte der Gesellschaft angekommen war; Zürcher 1992, S. 259f.

<sup>37</sup> Zum Vergleich: der später diskutierte Wettbewerb *Die Frau von Heute* hatte als Preisgeld lediglich 600 RM angesetzt; Ebd., S. 265.

<sup>38</sup> Singer, Jenny: Ziegfeld sucht 600 Girls, in: *Magazin*, Februar 1929, S. 3196; zit. nach Frietsch 2006, S. 81.

Ferner lassen sowohl die Werke im Wettbewerbsfinale als auch das kunsttheoretische Vorwort des Ausstellungskatalogs von Max Osborn eine gezielte Förderung restaurativer Kunsttendenzen vermuten. Trotz seines progressiven Kunstverständnisses argumentiert Osborn im Katalog gegen nicht-mimetische Frauenbildnisse, indem er auf das Konzept einer archaischen Weiblichkeit rekurriert.<sup>39</sup> Diesem konventionellen Frauenbild entsprechend zitieren viele der Gemälde bürgerliche Geschmacksvorbilder, wie sie im vorangegangenen Jahrhundert zirkulierten.<sup>40</sup> Eine Reflexion der gesellschaftsbedingt gewandelten Rolle der Frau findet sich einzig in Lasersteins Bildnis. Dargestellt wird hier keine reine Projektionsfläche männlicher Befindlichkeiten, sondern eine agierende, geistig präsente Frau, deren Außenwirkung durch Ernsthaftigkeit statt koketter Schönheitspräsentation dominiert wird.<sup>41</sup> Dass Lasersteins Name in den Besprechungen des offiziell für die Pressearbeit beauftragten Fritz Hellwag wenig bis gar keine Beachtung findet, kann als Absage an dieses Frauenbild gelesen werden.<sup>42</sup>

Das schönste deutsche Frauenporträt 1928 bildete zudem den Auftakt einer Reihe thematischer Ausstellungen zeitgenössischer Porträts, wovon noch auf die 1929 organisierte Schau *Die Frau von Heute* (Abb. 6) knapp eingegangen wird.<sup>43</sup> In Anbetracht des vormodernen, ästhetischen Ausdruckskanons der eingereichten Arbeiten sowie der Wettbewerbskonzeption glich *Die Frau von Heute* dem *Georg-Schicht-Preis* in hohem Maß. Dennoch wurde die Schau des Vereins der Künstlerinnen zu Berlin in der Presse verrissen.<sup>44</sup> Es liegt nahe, die unterschiedliche mediale Rezeption auf den Umstand zurückzuführen, dass alle Werke in *Die Frau von Heute*

---

<sup>39</sup> „Verteufeltes Problem, dem individuellen Geheimnis eines weiblichen Antlitzes auf die Spur zu kommen und doch jene Uridee des Weibtums nicht zu verlieren.“ Kat. Ausst. Georg-Schicht-Preis 1928, o. S. Osborns aufgeschlossener Kunstzugang lässt sich etwa an seiner Publikationstätigkeit über Pechstein oder Schad ablesen. Sein Wort hatte im Berlin der Weimarer Republik Gewicht, da er ferner die Präsidentschaft des Verbandes deutscher Kunstkritiker innehatte; Zürcher 1992, S. 260.

<sup>40</sup> Als Feuilletonist der VZ konstatierte Osborn selbst: „H.W. Rößner gab einer jungen Frau vor Waldhintergrund ein Sonnenschirmchen in die Hand, so daß man von fern, ganz von fern an Renoirs ‚Lise‘ denken darf. (...) Constantin Gerhardinger in München beweist, daß die Leibl-Trübner-Schule dort noch existiert.“ Osborn, in: VZ 6.12.1928.

<sup>41</sup> Meyer-Büser 1994, S. 69.

<sup>42</sup> Hellwag, in: Leipziger Illustrierte Zeitung 22.11.1928, Die Woche 1928, S. 50-53 und Die Kunst 1929, S. 111-118. Unabhängig davon ist die Öffentlichkeitswirksamkeit des intensiv beworbenen und besprochenen Wettbewerbs für Lasersteins Rezeption nicht zu unterschätzen. Der Nachwuchskünstlerin bot sich damit eine Ausstellungsmöglichkeit in der renommierten Galerie Gurlitt und acht weiteren Städten in Deutschland sowie die Präsentation an der Seite damals längst etablierter Maler wie Eugen Spiro.

<sup>43</sup> Des Weiteren beteiligte sich Laserstein an *Der Mensch unserer Zeit*, 1930, Deutsche Kunstgemeinschaft Berlin sowie *Frauenbildnisse unserer Zeit*, Verein Berliner Künstler; Kat. Ausst. Lotte Laserstein 1898-1993. Meine einzige Wirklichkeit 2003, S. 342.

<sup>44</sup> Dora Landau kritisiert etwa, dass „die Auswahl nicht streng genug getroffen worden [ist], was für eine Propagandaausstellung doppelt wichtig erscheint“, in: Der Kunstwanderer 1929, S. 147. Einen deutlich harscheren Ton schlägt der Feuilletonist der Deutschen Allgemeinen Zeitung am 15.11.1929 an: „Eine solche Ansammlung von Unzulänglichkeiten, eine solche Fülle von Dilettantismus (...) ist zuviel.“ Zit. nach Zürcher 1992, S. 267.

von Künstlerinnen stammten. Floskelhaft lobt Paul Friedrich den „ernsten Willen“ wie auch Max Osborn die „Tüchtigkeit“ der Malerinnen. Diese Zuschreibungen verhalten sich konträr zum männlich codierten „Genie“-Narrativ. Lasersteins Ausstellungsbeitrag *Polly Tieck* (1929) (Abb. 7), der als eine von sechs Arbeiten prämiert wurde, besprachen die beiden Kunstkritiker dagegen ausgesprochen positiv.<sup>45</sup> Die Werke der Malerin wurden hier nicht den Geschlechterdiskursen der Zeit unterworfen, obwohl Friedrich an anderer Stelle Künstlerinnen zurechtweist, dass „weit wichtiger als alle geistige Produktivität der Frau ihre urewige Mission ist, Männer zu gebären“.<sup>46</sup>

Gleichwohl die zahlreichen Künstlerinnen-Ausstellungen in der Weimarer Republik den beginnenden Wertewandel verdeutlichen, zeigt die Diskussion um die „weibliche Kunst“, dass die legislativ errungene Gleichberechtigung noch keine Selbstverständlichkeit im Kunstbetrieb darstellte.<sup>47</sup> Laserstein wurde von einem solch ambivalenten Umgang der Kunstpublizistik mit der „weiblichen Ästhetik“ in der Weimarer Republik ausgeklammert.<sup>48</sup> Mutmaßlich bot ihre akademische Ausbildung in Verbindung mit dem ernst nach außen getragenen Künstlerethos zu wenig Projektionsfläche für die standardisierten Ressentiments gegenüber „Frauenkunst“.<sup>49</sup> Als freischaffende Künstlerin und Betreiberin einer Malschule wurde sie nicht, wie so oft kunsthandwerklich tätige Frauen, auf den nach Hans Hildebrandt geschlechtsbedingt codierten Bereich der *Low Culture* reduziert.<sup>50</sup> Ferner blieb ihr als unverheirateter Künstlerin das Schicksal von Künstlerehefrauen wie beispielsweise Marianne von Werefkin erspart, stets im Schatten des Ehemanns wahrgenommen zu werden.<sup>51</sup> Aufgrund ihres akademischen Erbes unterschied sie sich auch stark von autonom entwickelten Künstlerpositionen wie Käthe Kollwitz, die oft nur als Ausnahmeerscheinungen innerhalb des stilbildenden Kanons „männlicher“ Kunst stigmatisiert wurden.<sup>52</sup>

---

<sup>45</sup> Friedrich, in: BB-Z 14.11.1929. Osborn, in: VZ 11.11.1929. Erstgenannter kann sich dann vergleichsweise für Laserstein regelrecht begeistern: „Ein echtes Talent ist, wie ich wieder feststellte, Lotte Laserstein“. Die anderen Siegerporträts stammten von Viktoria Boblenz, Grete Csaki-Copony, Elsa Haensgen-Dingkuhn, Rahel Szalit und Augusta von Zitzewitz; Zürcher 1992, S. 265.

<sup>46</sup> Friedrich, *Die gestaltende Frau*, 1931; zit. nach Zürcher 1992, S. 269.

<sup>47</sup> Am 12. November 1918 wurde die Gleichberechtigung von Männern und Frauen vor dem Gesetz legislativ verankert; Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend 2004, S. 122.

<sup>48</sup> Für eine quellennahe Auseinandersetzung mit dem Phänomen der „Frauenkunst“ und dessen Wahrnehmung in der Weimarer Republik sei hier auf die kommentierte Zusammenstellung von Carola Muysers (Hrsg.) hingewiesen: *Die Bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855-1945*, Amsterdam 1999.

<sup>49</sup> Ihr Künstlerselbstverständnis zeigt sich eindrücklich in ihren Selbstbildnissen. Den Fokus legte die Malerin stets auf ihre künstlerische Profession, etwa durch frontal platzierte Malutensilien; Krausse 2006, S. 165f. Zur weiblichen Konnotation von kunsthandwerklichen und textilen Arbeiten in der Moderne vgl. Tammen 2006, S. 215-239.

<sup>50</sup> Hildebrandt 1928, S. 33.

<sup>51</sup> Vgl. zur Problematik von Künstlerpaaren im Umfeld der *STURM-Galerie*; Pfeiffer 2015, S. 23.

<sup>52</sup> Nobs-Greter 1984, S. 7.

#### 4.1.3 Abseits des Avantgardismus: Eine Netzwerkbetrachtung

Zwar wurden Lasersteins Kunstwerken keine vorgefertigten Deutungsmuster zu „weiblichem“ Kunstschaffen übergestülpt, doch stellte sie sich mit den zahlreichen Teilnahmen an Ausstellungen zum Thema Frau und ihrem Engagement im Künstlerinnenverein indirekt selbst in diesen Kontext.<sup>53</sup> Im Vordergrund dieser Entscheidungen stand neben ihrer frauenpolitischen Überzeugung mutmaßlich die Einbindung in das engmaschige Berliner Frauennetzwerk. Der emanzipatorische Appell im Ausstellungskatalog von *Die Frau von heute*, dass „die Frau von heute schwesterlich der Malerin von heute“ durch Ankäufe in Zeiten verschlechterter Auftragslage helfen solle, benennt die ökonomische Dimension solcher Vereine.<sup>54</sup> Die parallel zur Ausstellung organisierten „Socializing“-Veranstaltungen – etwa die erste Modenschau Deutschlands 1929 – vernetzten Laserstein in Zeiten der wirtschaftlichen Repression mit finanziell gut gestellten Gesellschaftsdamen.<sup>55</sup>

Die Orientierung an einem in Kunst- bzw. Künstlerinnenvereinen organisierten Großbürgertum – wo laut Walter Grasskamp ein eher „biederer, mitunter spießiges Geschmacksprofil“ vorherrschte<sup>56</sup> – legt einen wichtigen Einflussfaktor auf Lasersteins Rezeptionsgeschichte frei: die Isolation von avantgardistischen Künstlergruppierungen. In Berlin agierten Hannah Höch und Alice Lex-Nerlinger neben John Heartfield und Oskar Nerlinger genauso künstlerisch innovativ wie politisch aktiv. Im Falle Lasersteins deuten aber weder die im Nachlass befindlichen Korrespondenzen noch Publikationen zu Netzwerken dieser Zeit auf Kontakte zu avantgardistischen Kreisen hin.<sup>57</sup> Ob aufgrund eines fehlenden politischen Aktivismus, eines zu konventionellen Kunstverständnisses oder aus persönlichen Gründen, bleibt ungewiss.

Ferner fiel Lasersteins Name damals nie im Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit, für die Gustav Hartlaubs epochemachende Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle 1925 namensgebend war. Lasersteins stofflichkeitsbetonten Gemälden fehlt die charakteristische „Glätte“ eines Christian Schads oder sozialkritische Rigorosität eines George Grosz. Dennoch zeugen die kompositionelle

---

<sup>53</sup> Des Weiteren war Laserstein Mitglied im *Deutschen Lyceum-Club* und dem *Deutschen Staatsbürgerinnenverband*. Zeitweise stand sie dem Künstlerinnenverein in Berlin vor; Krause 2006, S. 172f.

<sup>54</sup> Aus dem Einführungstext von Elsa Herzog, zit. nach Kat. Ausst. *Die Frau von heute* 1929, o. S.

<sup>55</sup> Diese Einschätzung bezieht sich auf einen Zeitungsbericht: „An einem besonders apart arrangierten Tisch residierte Frau Elisabeth Mamroth. Unter ihren Gästen sah man die Malerinnen Julie Wolfthorn und Lotte Laserstein, die reizende Gattin des Polizeipräsidenten Dr. Weiss, die schöne Frau Maria Oppenheim und die elegante junge Schauspielerin des Renaissance-Theaters Baronin Maria von der Osten-Sacken; F. I., in: 8 Uhr-Abendblatt 29.11.1929.“

<sup>56</sup> Grasskamp 1993, S. 19.

<sup>57</sup> Diese Einschätzung traf die Verfasserin auf Basis der im Nachlass befindlichen Archivalien und wurde ferner von Anna-Carola Krause bestätigt; vgl. schriftliche Mitteilung von Anna-Carola Krause, Berlin, 8.12.2017, siehe Anhang B.



Präzision und lasierende Schichtentechnik unter Verwendung von altmeisterlichen Materialien – beispielsweise im auf Holz statt Leinwand gemalten *Abend über Potsdam* (1930) (Abb. 8) – von der Auseinandersetzung mit neusachlichen Protagonisten. Seitens der Kunstkritiker wurde Laserstein aber als Gegenpol zu einer „Bewegung der Neuen“ eingeordnet.<sup>58</sup> Ihr Stil wurde primär in der Tradition von Realismus-Vertretern des 19. Jahrhunderts wahrgenommen. Selbst Max Osborn, der einen großen Anteil an der Berliner Rezeption und Verbreitung des Terminus Neue Sachlichkeit besaß und zugleich Laserstein wiederholt besprach, ordnete sie nie in diesen Kontext ein.<sup>59</sup> Es verwundert also nicht, dass die Malerin weder in dem James A. Van Dyke zufolge „most important modernist art journal of the Weimar Republic“ *Das Kunstblatt* von Paul Westheim noch Karl Schefflers *Kunst und Künstler* präsent war.<sup>60</sup> Es gilt hierbei allerdings anzumerken, dass man unter der Neuen Sachlichkeit keine klare stilistische Ausrichtung subsumieren konnte, wenngleich dies die Kunstpublizistik damals oft suggerierte.<sup>61</sup>

Die Fremdwahrnehmung als eine konventionelle, künstlerische Position spiegelt sich auch in dem Profil der *Galerie Gurlitt* wider, die 1931 eine Einzelausstellung von Lotte Laserstein veranstaltete. Unter Wolfgang Gurlitt, dem Sohn des Gründers Fritz Gurlitt, war das Künstlerportfolio in den zwanziger Jahren nur vereinzelt avantgardistisch und setzte sich aus Positionen des 19. Jahrhundert sowie der Gegenwart zusammen.<sup>62</sup> Laserstein war dabei als weibliche Künstlerin kein Einzelfall, da im selben Jahr noch Jeanne Mammen und 1935 Alice Lex-Nerlinger präsentiert wurden.<sup>63</sup> Lasersteins Einzelausstellung im *Württembergischen Kunstverein* im Jahr 1932 führte ferner zu dem Ankauf des Ölgemäldes *Die Schlafende*.<sup>64</sup> Eine Ausnahme unter den kommerziellen Kontakten Lasersteins bildet die Galerie der Brüder Karl und Josef Nierendorf. Die *Galerie Nierendorf*, in der die bereits erwähnte Ausstellung zur Neuen Sachlichkeit in Berlin organisiert wurde, folgte einem avantgardistischen Programm mit modernen Künstlern wie Otto Dix oder Paul Klee.<sup>65</sup> Dort beteiligte sich Laserstein 1934 an der Gruppenausstellung *Querschnitt durch die weibliche Kunst des 20.*

---

<sup>58</sup> Donath, in: Berliner Tageblatt 17.01.1931.

<sup>59</sup> Van Dyke 2015, S. 69.

<sup>60</sup> Ebd. Weiterhin führt Rowe (2005, S. 68) an, dass Künstlerinnen allgemein in diesen beiden Zeitschriften stark marginalisiert waren.

<sup>61</sup> Für detailliertere Ausführungen zur Terminologie vgl. Barron 2015, S. 16-18 sowie Fuhrmeister 2015, S. 40-42.

<sup>62</sup> Der Galerie-Gründer Fritz Gurlitt hatte als einer der Ersten 1893 die Impressionisten und darunter auch Berthe Morisot, Mary Cassat und Eva Gonzales ausgestellt; Pfeiffer 2015, S. 19.

<sup>63</sup> Nach derzeitigem Forschungsstand liegen allerdings keine Hinweise vor, dass Laserstein von Gurlitt besonders gefördert wurde oder daraus nennenswerte Erfolge erwuchsen; Gropp 2000, S. 178 sowie Krause 2006, S. 168.

<sup>64</sup> Kat. Ausst. Lotte Laserstein 1898-1993. Meine einzige Wirklichkeit 2003, S. 329.

<sup>65</sup> Walter-Ries 1999, S. 196f.

*Jahrhunderts*, die allerdings auf Initiative des *Vereins der Künstlerinnen zu Berlin* stattfand. Nach momentanem Kenntnisstand führte Lasersteins Teilnahme zu keiner anschließenden Geschäftsverbindung mit der Berliner Galerie.

Resümierend ist Lasersteins Rezeption in der Weimarer Republik durch ein „Dazwischen“ charakterisiert: zwischen akademischen Stil und modernem Sujet, zwischen konventionell orientierten Handelsplattformen und der mangels Konventionalität bedingten Niederlage im *Georg-Schicht-Preis*, zwischen Frauennetzwerk und „männlichem“ Künstlerselbstverständnis.

## 4.2 Exkludiert und verfemt im Nationalsozialismus

Eine Zäsur in Lasersteins Rezeptionsgeschichte markierte die oben genannte Schau bei Nierendorf aber zweifelsohne, denn es sollte ihre zu Lebzeiten letzte öffentliche Ausstellungsbeteiligung in Deutschland bleiben. Die „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten 1933 führte zu einem abrupten Bruch in der bis dahin aussichtsreichen Künstlerkarriere.

Die nationalsozialistische Rassepolitik hatte einen vernichtenden Effekt auf die Rezeption der Künstlerin mit jüdischem Hintergrund. Laserstein wurde Quellen im Bundesarchiv zufolge als „Dreivierteljüdin“ eingestuft, sodass die 1988 von Caroline Stroude behauptete „Vierteljüdin“ falsifiziert werden musste.<sup>66</sup> Dies ist für ihre Situation im Nationalsozialismus (NS) von Relevanz, da „Vierteljuden“ gemäß den Forschungen von Nina Kubowitsch als Mitglieder der *Reichskulturkammer* zugelassen wurden.<sup>67</sup> Lotte Laserstein erklärte in den fünfziger Jahren ihre Entschädigungsverhandlungen betreffend, dass für Sie bereits ab 1933 ein Verbot von Ausstellungen, Vereinsmitgliedschaften und dem Unterricht nicht jüdischer Studierender galt.<sup>68</sup> Nachweislich endete ihre Mitgliedschaft im *Verein der Berliner Künstlerinnen* zwar erst 1935, wodurch die Präsentation in der *Galerie Nierendorf* im Jahr zuvor erklärbar wird, doch wurde ihre künstlerische Existenz mit jedem Jahr stärker unterhöhlt.<sup>69</sup> Im selben Jahr gab sie ihr Atelier auf Druck der antisemitischen Hetze des Vermieters auf. Wenig später verlor sie zudem ihre wirtschaftliche Lebensgrundlage, da sie als Folge der Nürnberger Gesetze ihre Malschule schließen musste.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Vgl. Stroude/ Stroude 1988, S. 36. Krause 2006, S. 191.

<sup>67</sup> Kubowitsch 2015, S. 80.

<sup>68</sup> Eine ungenaue zeitliche Einordnung der in den 1930er Jahren stetig verschärften Repressionen findet sich in vielen Zeitzugeberichten aus der Nachkriegszeit. Entschädigungsamt Berlin, Reg. Nr. 331 314, Rentenakte Lotte Laserstein III B 12, S. E 3.

<sup>69</sup> Krause 2006, S. 193.

<sup>70</sup> Entschädigungsamt Berlin, Reg. Nr. 331 314, Rentenakte Lotte Laserstein III B 12, S. M 13.

Fest steht, dass mittels des am 22. September 1933 in Kraft getretenen Reichskulturkammergesetzes nicht weniger als eine Umstrukturierung des gesamten Kulturfelds in Deutschland beansprucht wurde.<sup>71</sup> Infolgedessen wurde der *Kulturbund Deutscher Juden* bzw. *Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde* (RvJK) die einzige vom nationalsozialistischen Staat zugelassene Kulturorganisation für Juden.<sup>72</sup> Zu einem der vielen Widersprüche der NS-Kulturpolitik gehört jedoch auch, dass die Vorgehensweise bezüglich „jüdischen Künstlern“<sup>73</sup> – trotz der idealtypischen Inszenierung der *Reichskulturkammer* als „totalitäre[n] Institution“ – bis etwa 1938 nicht abschließend geklärt war. So ist beispielsweise für das Jahr 1937 eine Anzahl von 156 jüdischen Mitgliedern in der *Reichskammer der bildenden Künstler* überliefert.<sup>74</sup> Im Fall Lasersteins liegen allerdings weder Belege für eine Mitgliedschaft noch für einen Ausschluss aus der *Reichskulturkammer* vor und damit kam es für sie einem Ausstellungsverbot außerhalb des jüdischen Kulturbunds gleich.<sup>75</sup>

Dementsprechend stellte die Künstlerin im „Dritten Reich“ nur in zwei Ausstellungen im Rahmen des RvJK aus. Zum einen beteiligte sich die Malerin an der ersten umfassenden Ausstellung des RvJK im Juni 1934, die auf Initiative des Wiesbadener Kunsthändlers Carl Braunschweig in der Londoner *Parsons Gallery* stattfand. Das Besucherspektrum reichte kaum über die britische *Jewish Community* hinaus, sodass die Ausstellung trotz bekannter Künstler wie Ludwig Meidner kaum wahrgenommen wurde. Dieser Umstand war eher auf eine geringe Öffentlichkeitswirksamkeit der Ausstellung als eine dezidiert „jüdisch“ ausgerichtete Kunst zurückzuführen.<sup>76</sup> Für Laserstein ist jedenfalls keine aufgrund der Diskriminierung entstandene Rückbesinnung auf jüdische Wurzeln oder Auseinandersetzung mit „jüdischen Themen“ festzustellen. Während der Kölner Maler Otto Schloss bei *Parsons* sein Gemälde *Im Wartesaal* als bildliche Metapher des Ausgeliefertseins der Juden zeigte, war Laserstein dort mit einer nicht genau zu identifizierenden, „meisterhafte[n]

---

<sup>71</sup> Kubowitsch 2015, S. 74.

<sup>72</sup> Die auf Anweisung der Nationalsozialisten 1935 veranlasste Umbenennung des *Kulturbunds Deutscher Juden* in RvJK sollte die totale Abtrennung von Deutschen und Juden auch auf sprachlicher Ebene suggerieren. Smith 2013, S. 242.

<sup>73</sup> In Anlehnung an Avinoam Shalems Begriffsproblematik in *Kann man von jüdischer Kunst sprechen?* werden „jüdische Kunst“, „jüdische Kultur“ und „jüdische(r) Künstler(in)“ in Anführungszeichen gesetzt. Dadurch soll eine Klassifizierung vermieden werden, die den Einordnungen der rassistischen NS-Kulturpolitik nahe kommt. Gleichzeitig soll mit dem Adjektiv „jüdisch“ aber durchaus eine Zugehörigkeit signalisiert werden. Denn Shalem zufolge „entstanden und entstehen [Kunstwerke] immer noch im Kontext jüdischer Geschichte und Kultur.“ Shalem 2012, S. 6.

<sup>74</sup> Insbesondere für die Berliner Landesleitung sind Verzögerungen bei der Prüfung der „Ariernachweise“ zu verzeichnen, die erst ab 1937 schrittweise eingefordert wurden. Nina Kubowitsch (2015, S. 79f) betont in ihrem Essay zur *Reichskulturkammer* außerdem die Notwendigkeit einer tiefergehenden Analyse der „Judenpolitik“ innerhalb der Kammer: ob es Sondergenehmigungen für jüdische bildende Künstler gab, welche Personen dies betraf und weshalb.

<sup>75</sup> Cierpialkowski/Keil 1992, S.385. Krause 2006, S. 194.

<sup>76</sup> Frowein 1992, S. 142.

Naturandacht“ vertreten.<sup>77</sup> Gleichwohl das für die Malerin bis dato eher untypische Landschaftsgenre auf die Verarbeitung psychischer Belastungen in Form eines Natureskapisimus hindeuten könnte, ist in dem Verzicht auf ein Bildnis – der identifikationsstiftenden Gattung per se – eine Absage an eben diese Rhetorik zu erkennen.<sup>78</sup>

Zum anderen fand Ende 1935 eine privat organisierte Einzelschau statt. Dort kam ein Kritiker zu dem Schluss, dass „die Arbeiten Lotte Lasersteins Bericht davon ab[legen], daß es für den jüdischen Künstler noch andere Dinge gibt, als nur die Judenfrage“.<sup>79</sup> Ungeachtet der Tatsache, dass sich Laserstein in ihrer Kunst anderen Themen widmete, wurde ihr jüdischer Hintergrund in der Rezeption von vornherein mitgedacht. Zuletzt präsentierte Laserstein im September 1937 zwei ihrer Hauptwerke aus der Berliner Zeit – *In meinem Atelier* sowie *Ich und mein Modell* – im traditionsreichen Pariser *Salon d’Automne*.<sup>80</sup> Parallel zur Weltausstellung verlaufend, generierten Lasersteins Werke dort nur mageres Presseecho.<sup>81</sup> Da keine Besprechungen anderer deutscher Medien außer der *C.V.-Zeitung* oder dem *Jüdischen Gemeindeblatt* vorliegen und die Rezeption Lasersteins folglich rein auf jüdische Kreise begrenzt war, hatte die nationalsozialistische Ausgrenzung der Juden ihre Wirkung nicht verfehlt.

Indes bleibt die von Gen Doy aufgestellte – aber unbeantwortet gebliebene – und von Julia Voss in der Ausstellung *1938* thematisierte Frage virulent, ob Lasersteins Kunst nicht „compatible with Nazi definitions of great German art“ gewesen wäre.<sup>82</sup> Auf die stilistisch diffizile Abgleichung von Lasersteins Oeuvre mit postuliertem Kunstideal und tatsächlicher Ausstellungspraxis der Nationalsozialisten kann innerhalb der vorliegenden rezeptionsgeschichtlichen Studie nicht eingegangen werden. Stattdessen gilt es Lasersteins Position innerhalb „de[s] ,arisierten‘ Restsystem[s]“ (Julia Voss), das die nationalsozialistische Kulturpolitik schuf, zu verorten.<sup>83</sup> Das Verdikt der „entarteten“ Kunst stellte einen rassepolitischen Kampfbegriff dar und eben kein ästhetisches

<sup>77</sup> Ebd., S. 148. Osborn, in: *Jüdisches Gemeindeblatt* 21.7.1934.

<sup>78</sup> Diese These wird ferner dadurch bekräftigt, dass sich kein weitreichendes Engagement Lasersteins im Kulturbund oder dem *Jüdischen Frauenbund* nachweisen lässt. Obwohl es mit Max Osborn oder auch ihrem in der Jury vertretenen Lehrer Erich Wolfsfeld Anknüpfungspunkte gegeben hätte, blieb sie der *Reichsausstellung Jüdischer Künstler* von 1936 fern. Gleiches gilt für die im Jüdischen Museum veranstalteten Frühjahrsschauen oder der Ausstellung *Jüdische Köpfe* (1934); Krausse 2006, S. 191f.

<sup>79</sup> [Autor unbekannt]: *Kunstaussstellungen. Lotte Laserstein*, in: *C.V.-Zeitung* 12.12.1935; zit. nach Krausse 2006, S. 191.

<sup>80</sup> Anna Carola Krausse korrigierte auf Basis von Quellen des Auswärtigen Amts in Bonn die Behauptung einer Teilnahme Lasersteins an der Weltausstellung 1937, die zuvor in Stroude/ Stroude 1988, S. 36 aufgestellt und etwa von Doy 1995, S. 158 übernommen wurde; Krausse 2006, S. 196.

<sup>81</sup> Im Nachlass der Künstlerin befindet sich nur ein Artikel aus der *C.V.-Zeitung*, der auf die Teilnahme von Lotte Laserstein neben Anderen wie Eugen Spiro, Erich Wolfsfeld und Käte Münzer-Neumann verweist. [Unbekannter Autor], in: *C.V.-Zeitung* [September] 1937.

<sup>82</sup> Doy 1995, S. 159.

<sup>83</sup> Voss 2013, S. 22.

Kriterium. Dessen Schlagkraft richtete sich gegen Kunstproduzenten avantgardistischer Kreise und insbesondere diejenigen mit nicht systemkonformer politischer Gesinnung und/oder ethnischer Herkunft.<sup>84</sup>

Lasersteins in Berliner Museumsbesitz befindliches Ölgemälde *Im Gasthaus* wurde 1937 beschlagnahmt und als „entartet“ verfemt, weil es von einer „jüdischen Künstlerin“ stammte. Über den weiteren Umgang mit dem konfiszierten Kunstwerk ist inzwischen bekannt, dass es von den „Verwertungskunsthändlern“ Karl Buchholz sowie ab 1944 von Bernhard A. Böhmer in Kommission genommen wurde, wobei es mangels Kaufinteressenten zwischenzeitlich zur Kriegsauslagerung nach Güstrow gebracht worden war.<sup>85</sup> Es finden sich keine Hinweise, dass weitere Werke von Laserstein den Beschlagnahmungsaktionen der Nationalsozialisten zum Opfer fielen.<sup>86</sup> Weiteren Denunziationen und dem endgültigen Karriereaus entging die Künstlerin, indem sie 1937 nach Schweden emigrierte.

### 4.3 Verkannt in Schweden

Über die genauen Umstände von Lasersteins Auswanderung nach Schweden ist wenig bekannt. Den Ausgangspunkt bildete jedenfalls eine Einzelausstellung in der Stockholmer *Galerie Moderne*, die Ende Dezember 1937 eröffnet wurde. Dem schwedischen Fachpublikum und vermutlich auch den Galeristinnen Signe Schulz und Alice Lagerbielke dürfte der Name Lotte Laserstein zu diesem Zeitpunkt kein Begriff gewesen sein. Denn Laserstein wurde nicht – wie in der Galerieszene oftmals üblich – „entdeckt“, sondern war auf eigene Initiative an die Stockholmer Kunsthändlerinnen herangetreten.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Ebd., S. 20f.

<sup>85</sup> Ferner ist über den Verbleib des Gemäldes mit der Beschlagnahmearbeitnummer EK 14607 bekannt, dass es sich 1943/44 im Depot des Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda befand, nach dem Tod Böhmers in den Besitz von Wilma Zelck und später an Peter B. Böhmer übergang bis es am 9.1.1965 an die *Galerie Vömel* in Düsseldorf veräußert wurde; Tiedemann 2013, S. 305. Krausses (2006, S. 201) Mutmaßung, das Gemälde sei als eines von etwa 5000 weiteren, nicht veräußerten Werken von den Nationalsozialisten 1939 zerstört worden, wurde inzwischen widerlegt. Nähere Informationen über das 2012 wieder aufgetauchte Gemälde folgen im Abschnitt 4.5. Die Bezeichnung „Verwertungskunsthändler“ wird gemeinhin für die vier Kunsthändler im NS verwendet, die für den Verkauf, respektive die Verwertung, der beschlagnahmten Kunst ins Ausland beauftragt worden waren. Dazu zählten neben Buchholz und Böhmer auch Hildebrand Gurlitt und Ferdinand Möller; Tiedemann 2012, S. 2-4.

<sup>86</sup> Schriftliche Mitteilung der Forschungsstelle "Entartete Kunst", Berlin, 26.10.2017, siehe Anhang A. Des Weiteren finden sich nach derzeitigem Kenntnisstand keine Hinweise auf eine Verbindung zwischen Laserstein und dem in Berlin zur NS-Zeit aktiven Kunsthändler Ferdinand Möller; Datenbanksuche und schriftliche Mitteilung von Wolfgang Schöddert, siehe Anhang A. Das 1932 vom *Württembergischen Kunstverein* angekaufte Gemälde *Schlafende* wurde wahrscheinlich während eines Bombenangriffs zerstört; Kat. Ausst. Lotte Laserstein 1898-1993. Meine einzige Wirklichkeit 2003, S. 329

<sup>87</sup> Dies wäre angesichts der kulturellen Austauschprozesse zwischen Deutschland und Schweden, die unter anderem Sigrid Hjertén nach Berlin und Gabriele Münter nach Stockholm führten, denkbar gewesen; vgl. Hoberg 2015, S. 252f.

#### 4.3.1 Schwedische Kritikerstimmen: Nur eine Vertreterin der „deutschen akademischen Gewöhnlichkeit“?

Ungeachtet ihres Status als unbekannter, ausländischer Künstlerin traf die Ausstellung in der *Galerie Moderne* auf reges Interesse seitens der schwedischen Tages- und Kunstpresse, darunter auch die auflagenstarken, überregionalen Zeitungen *Dagens Nyheter* und *Svenska Dagbladet*. Insgesamt zeichnete sich ein unentschiedenes Meinungsbild der Rezensenten gegenüber Lasersteins Kunst ab, das sich in dieser Form im Pressecho zu Lasersteins Ausstellungen der folgenden Jahre wiederholen sollte.<sup>88</sup> Deshalb werden die Besprechungen in einer übergreifenden Betrachtung in Bezug auf die Berliner Rezeption analysiert, da Laserstein anfänglich vor allem frühe Arbeiten wie *Abend über Potsdam* oder *Die Tennisspielerin* gezeigt hatte.<sup>89</sup>

In ihren Rezensionen stimmten die Kritiker beider Länder insbesondere bezüglich der stilistischen Einordnung der Künstlerin überein. Der renommierte Kunstpublizist und Künstler Yngve Berg sah sich angesichts der Werke im Stil des deutschen Realismus „in Leibls Zeiten zurückversetzt“, während Nils Palmgren Einflüsse „älterer deutscher Kunst, wohl am meisten von Holbein und Leibl, aber auch von den Hypermodernen“ benannte.<sup>90</sup> Letzteres war der deutschen Kunstkritik im innerdeutschen Werkvergleich stets entgangen.<sup>91</sup> Palmgren befand außerdem, dass die Kunstwerke „besonderes Interesse wegen der beinahe fantastischen Geschicklichkeit“ wecken. Wenige Zeilen später monierte er jedoch, dass in Lasersteins Gemälden „über allem ein dunkler Ernst“ laste.<sup>92</sup> Der Ausdruck der Niedergeschlagenheit wurde vor 1945 wiederholt in Zusammenhang mit der Situation im nationalsozialistischen Deutschland gebracht:

„Die Stimmung, die aus dem (...) Werk der deutschen Malerin Lotte Lazerstein [!] spricht, ist hingegen eine stille Resignation. Es liegt etwas von der Stimmungsmelancholie der Jahrhundertwende in ihren Bildern, eine Melancholie, die durch die Ereignisse der letzten Jahre vielleicht noch verstärkt wurde.“<sup>93</sup>

<sup>88</sup> Dazu zählen die Rezensionen über die nachfolgend aufgelisteten Ausstellungen, die zwischen 1937 und 1945 in kommerziell ausgerichteten Ausstellungsorten stattfanden und vorwiegend Einzelschauen waren: 1937: Galerie Moderne, Stockholm; 1939: Landstingssalen, Malmö; 1942 Konserthuset, Örebro | Gummesons Konsthall, Stockholm; 1943: Olsen's Konstsalong, Göteborg. Die Informationen sind dem Ausstellungsverzeichnis in Kat. Ausst. Lotte Laserstein 1898-1993. Meine einzige Wirklichkeit 2003, S. 342 entnommen.

<sup>89</sup> Laserstein konnte einen Großteil ihrer in Deutschland entstandenen Kunstwerke ins Exil retten; Krause 2006, S. 213. Über den Verbleib der wenigen Arbeiten, die in der Wohnung ihrer Mutter Meta Laserstein gelagert wurden, ist bis heute nichts bekannt; Schriftliche Mitteilung von Anna-Carola Krause, Berlin, 8.12.2017, siehe Anhang B.

<sup>90</sup> „försatt tillbaka i tiden till Leibls dagar“; B[erg], in: *Dagens Nyheter* 23.12.1937. Vgl. auch die Rezension [-sen], in: *Örebro-Kuriren*, 14.4.1942, die neben einer Orientierung an Leibl auch eine Verwandtschaft in Form und Linie mit Botticelli erkennt.

<sup>91</sup> „Utställningen väcker framför allt intresse genom det hart när fantastiska kunnandet.“ Palmgren, in: *Aftonbladet* 22.12.1937.

<sup>92</sup> „Över det hela ligger ett mörkt allvar“; Palmgren, in: *Aftonbladet* 22.12.1937.

<sup>93</sup> „Den stämning, som talar ur den tysk målarrinnan Lotte Lazersteins verk, samlade till en utställning i Galerie Moderne, är däremot en stilla resignation. Det vilar något av sekelslutets stämningmelankoli,

In der geschilderten rezeptionsästhetischen Kategorie bewegen sich die meisten der Besprechungen. Palmgren hatte sich in seiner Tätigkeit als Kritiker dezidiert das Ziel gesetzt, die „Öffentlichkeit für Kunst zu begeistern“ anstatt maltechnische Feinheiten zu beschreiben.<sup>94</sup> Durch ein solches Kritikerselbstverständnis eröffnete sich ein anderer Zugang zur Kunst als für viele der eher formalästhetisch bewertenden, deutschen Feuilletonisten.<sup>95</sup>

Zudem lässt sich die festzustellende Rezeptionsdivergenz auch werkimmanent und durch anders gelagerte Kunstvorlieben begründen. Lasersteins akademisch-kultivierter Stil hatte nur wenig mit der expressiven Farbgebung gemein, die sich bei den Hauptvertretern der schwedischen Neuen Sachlichkeit Otte Sköld und Arvid Fougstedt findet. Entgegen der deutschen Ausprägung wurden sozialkritische Themen nicht kühl-observierend, sondern in bewusst naiv gehaltener und teils folkloristischer Manier gestaltet.<sup>96</sup> Zeitgleich hatten sich viele erfolgreiche Künstler einem suggestiven und von Rolf Söderberg als „colour romanticism“ bezeichneten Stil verschrieben. Lasersteins durchdachte Traditionsmalerei stand diametral zu deren zentralem Diktum, dass sich Kunst „nicht durch Denken hervorbringen“ lasse.<sup>97</sup> So erklären sich auch die kritischen Reaktionen auf Lasersteins „fast farblos[e]“ Kunst ohne „Erlebnisgehalt“.<sup>98</sup>

Die Aussage trägt das Konnotat einer generellen Ablehnung von „deutscher Kunst“, die angesichts der historischen Situation durchaus politisch motiviert gewesen sein könnte. Nationalistische Vorbehalte lässt auch nachfolgendes Zitat von Februar 1945 vermuten:

---

måhända förstärkt av de senaste årens händelser, över hennes konst, som även formellt går i äldre spår.“ G. J-n, in: Svenska Dagbladet 7.1.1938.

Auch in den heutigen kunsthistorischen Besprechungen von Lasersteins Werk wird vielfach auf den melancholischen Stimmungsgehalt verwiesen; vgl. Burmeister 2014, S. 267.

<sup>94</sup> „Att väcka allmänheten för konstens sak ingick i P[almgren]s konstkritiska program.“ Schaffer 1992, S. 656.

<sup>95</sup> Diese Einschätzung wurde auf Basis der zu Laserstein verfassten Feuilleton-Rezensionen getroffen. Die Beurteilung von Kunst anhand formaler Maßstäbe kann nicht auf die gesamte Kunstkritik der Weimarer Republik übertragen werden.

<sup>96</sup> Umgekehrt wurden die eklatanten Unterschiede zwischen der deutschen und schwedischen Gegenwartskunst anlässlich der Ausstellung *Schwedische Malerei der Gegenwart* im Berliner Kronprinzenpalais 1926 ebenfalls äußert kritisch rezipiert. Man wertete den „kleinbürgerlichen Allerweltsstil“ ab und resümierte, dass im Vergleich zu der jungen, schwedischen Künstlergeneration die „deutschen Nüchternheitsapostel noch explosiv, geladen mit individueller Gestaltungskraft“ wirkten; zit. nach Krausse 2006, S. 231f.

<sup>97</sup> Söderberg 1963, S. 75-77.

<sup>98</sup> „nä några egentliga koloristiska“; G. J-n, in: Svenska Dagbladet 7.1.1938. „Sakna (...) den upplevelse“; R[ydbeck] 1938, S. 39. Spätere Kritiken bemängeln zudem die stilistische Unbeständigkeit, da Laserstein in ihrem schwedischem Werk oftmals die Malweise an das Sujet anpasste; vgl. [-sen], in: Örebro-Kuriren, 14.4.1942. Zeit- und ortsbedingte Stilwandlungen lassen sich bei Exilkünstlern freilich oftmals durch marktstrategische Anpassungen und/oder den Verlust eines festen ästhetischen Bezugssystems erklären.

„Beim Betrachten einiger ihrer Leinwände (...) drängt sich der Gedanke auf, dass diese Gemälde in ihrem sachlichen und leidenschaftlichen Realismus höchstens Beifall in ihrem einstigen Heimatland gefunden hätten.“<sup>99</sup>

Wie in anderen europäischen Ländern auch, war in Schweden zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein wachsender Antisemitismus zu beobachten, dessen wesentliche Triebkraft die Angst vor Überfremdung war.<sup>100</sup> Eine emigrantenfeindliche Haltung zeigt sich auch in einer Rezension von 1944 zur Ausstellung *Konstnärer i landsflykt* [Künstler im Exil], die unter der Schirmherrschaft von Prinz Eugen Bernadotte stand. Unter den 50 Künstlern befanden sich neben der Berliner Malerin auch Peter Weiss und Endre Nemes. Hier war von den Emigranten als „Sozialschmarotzer[n]“ und den benachteiligten „guten schwedischen Künstlern“ die Rede.<sup>101</sup> Im *Folkets Dagbladet* wurde daraufhin für eine ebenso „produktive“ nationalistische Kulturpolitik wie in Deutschland plädiert.<sup>102</sup> Der umgreifende Antisemitismus wirkt sich als weiterer negativer Faktor auf die von vielen Umbrüchen geprägte Rezeptionsgeschichte der Berliner Malerin aus.

Neben der weniger formalistischen und teils nationalistischen Kunstkritik, der stilistischen Abweichung zur lokalen Gegenwartskunst, war das teilweise Unverständnis gegenüber Lasersteins Kunst auch durch den soziokulturellen Hintergrund der schwedischen Betrachter bedingt. Das Lebensgefühl einer desillusionierten und daher latent melancholischen großstädtischen Nachkriegsgeneration, das aus Lasersteins Gemälden spricht, war für das noch wenig urbanisierte Stockholmer Publikum noch zu wenig greifbar. Ralf Söderbergs Hinweis, dass die Metropole „Berlin gänzlich andere Impulse als das rückständige Stockholm bereit hielt“ ist daher entscheidend für Lotte Lasersteins Rezeption.<sup>103</sup>

Zu einem positiven Gesamturteil kam das schwedische Publikum lediglich über Lasersteins Landschaften und Personenbildnisse. Insbesondere galt dies für die Kinderstudien, die etwas „leichter“ als ihre sonstige „Museumskunst“ wirkten.<sup>104</sup> Als „ausgezeichneter Porträtistin“ wurde ihr zudem – ähnlich wie in der Berliner Kunstszene – ein „guter psychologischer Blick“ bescheinigt.<sup>105</sup>

---

<sup>99</sup> S.-t. L.: Konst. Lotte Laserstein-utställning, in: Länstidningen, 5.2.1945; zit. nach Krause 2006, S. 229.

<sup>100</sup> Zur Situation deutscher Emigranten vgl. Kahn 2015, S. 12. Die Fremdenfeindlichkeit in Schweden führte unter anderem zu hohen Schranken für Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigungen und einem Quotensystem, wovon besonders jüdische Flüchtlinge aus Ostdeutschland betroffen waren; vgl. Maier-Wolthausen 2010, S. 192-194.

<sup>101</sup> „subventionerade parasiter“, „medan goda svenska konstnärer ställs utanför“; zit. nach Svensson 2015, S. 21.

<sup>102</sup> Kat. Ausst. 10 historier: svensk konst 2007, S. 18.

<sup>103</sup> Söderberg 1963, S. 47.

<sup>104</sup> Ebd. sowie G. J-n, in: Svenska Dagbladet 7.1.1938.

<sup>105</sup> C. P-t, in: Skånska Aftonbladet 5.4.1939.



### 4.3.2 Markt, (Staats-)Macht, Moderne

Aufgrund der positiven Rezeption ihrer Bildnisse erhielt die Künstlerin im Nachgang der Galerieausstellungen, die allesamt unbefriedigende Verkaufserfolge waren, zahlreiche Porträtaufträge. Unter den Auftraggebern befanden sich in den ersten Jahren national bedeutsame Persönlichkeiten, wie der königliche Kammerherr Graf Erik Trolle, die den kommerziellen Erfolg der Kommissionsarbeiten innerhalb der schwedischen Oberschicht begründeten.<sup>106</sup>

Im Rückblick befand sich der schwedische Kunstmarkt jedoch Ende der 1930er Jahre an einem Scheidepunkt, an dem sich die Geschmacksdebatte zwischen der ökonomischen und kulturellen Elite entscheiden sollte.<sup>107</sup> Auf der einen Seite standen alteingesessene, dem 19. Jahrhundert verschriebene Kunsthändler wie *Fritztes Kungliga Hovkonsthandel*, die ihrer bourgeoisen Käuferschaft Kunstwerke von Anders Zorn oder Carl Larsson vermittelten. Die intellektuelle Elite Schwedens hingegen erwarb ihre Kunstwerke vorwiegend bei der 1934 gegründeten *Färg och Form* Galerie, die von Sven Erixson, Bror Hjorth und anderen Künstlern der gleichnamigen Künstlergruppierung betrieben wurde.<sup>108</sup> Die *Galerie Moderne* war mit ihrem Programm der schwedischen Gegenwartskunst mit Künstlern wie Hans Larsson avantgardistisch ausgerichtet, doch wurden in der „seriöse[n], aber nicht radikale[n] Institution“ auch Werke konventionell arbeitender Künstler präsentiert.<sup>109</sup> Die Galerie hätte Laserstein also potenziell im aktuellen Kunstgeschehen Stockholms positionieren können, wenn ihre Werke von Kunstkritik und Publikum positiver rezipiert worden wären und ihr nicht das nachwirkende Image als Porträtistin der Bourgeoisie im Wege gestanden hätte.<sup>110</sup>

Das Kriegsende 1945 hatte den Rückgang der aus Emigranten-Netzwerken erwachsenen Aufträge zur Folge. Beispielsweise war Laserstein als Illustratorin (Abb.

<sup>106</sup> Drei Monate nach ihrer Ankunft in Schweden, im März 1938, konnte die Künstlerin bereits die beträchtliche Summe von zwölf ausgeführten Porträts verzeichnen; Krause 2006, S. 233.

<sup>107</sup> Martin Gustavsson arbeitete in einer Analyse des schwedischen Kunstmarktes einen Widerspruch zwischen den Kunstvorstellungen der schwedischen Oberschicht heraus. So sind zum einen für *Fritztes Kunsthandel*, dessen Kunden maßgeblich aus der Wirtschaftselite (Fabrikanten, Unternehmer) oder dem Großbürgertum (Anwälte, Ärzte) stammten, in den 1930er Jahren Verkaufsrekorde festzustellen. Zum anderen verzeichnete auch die *Galerie Färg och Form*, deren Hauptkäuferschaft einer intellektuellen Elite aus Akademikern, Redakteuren und Kulturschaffenden zuzuordnen ist, überproportional hohe Verkaufssummen; Gustavsson 2002, S. 64-66.

<sup>108</sup> Erixson galt als anti-akademischer „representative of the revolt against indoctrinated knowledge as an artistic ideal“; Söderberg 1963, S. 84. Bror Hjorths Skulpturen sich umarmender, unbekleideter Paare sorgten 1935 für einen der größten schwedischen Kunstskandale. Nachdem sich ein mit den Nationalsozialisten sympathisierender Unternehmer über die „pornographischen Inhalte“ öffentlich beschwert hatte, wurden Teile der Ausstellung von der Polizei konfisziert; Montgomery 2003, o. S.

<sup>109</sup> Diese Einschätzung stammt von dem ehemaligen Direktor des Nationalmuseums Stockholm Ulf Abel, zit. nach Krause 2006, S. 266. Gustavsson (2002, S. 35f) listet die *Galerie Moderne* neben *Svensk-Franska Galerie*, *Färg och Form*, *Gummessons konstsalong* und *Stensmans konstsalong* als progressive Kunsthändler Stockholms auf.

<sup>110</sup> Für die schwedische Kunstgeschichtsschreibung blieb Laserstein zu Lebzeiten stets eine Porträtistin und Landschaftsmalerin; vgl. Nybloms Förlag 1980, S. 262.

9) für Hilfsorganisationen wie die *Emigranternas Självhjälp* [Emigranten Selbsthilfe] tätig, deren kulturelle Abendveranstaltungen einen wichtigen Treffpunkt für die in Stockholm lebenden Exilanten darstellten.<sup>111</sup> Außerdem fielen Porträtaufträge aus humanitären Beweggründen weg, von denen die Berliner Künstlerin laut Krause aufgrund ihrer Situation als Heimatvertriebene während des Krieges profitiert hatte.<sup>112</sup>

Nach dem zweiten Weltkrieg orientierte sich Lasersteins vormalige Käuferklientel verstärkt am Modernismus, wodurch die Aufträge und Ausstellungsangebote merklich zurückgingen.<sup>113</sup> Diese Kehrtwende ging mit einer staatlichen Kulturpolitik einher, die moderne Kunst zunehmend als Ausdruck der schwedischen Fortschrittlichkeit instrumentalisierte. Mit dem 1937 berufenen Kunstgremium *Statens konstråd* [Staatlicher Kunstrat] wurden die ästhetischen Debatten zum Politikum. Als eine der ersten Amtshandlungen verhing der Kunstrat von 1939 bis 1953 ein Einfuhrverbot für „minderwertige“ Kunst.<sup>114</sup> Diese Gesetzgebung sollte einerseits die Situation schwedischer Künstler verbessern und andererseits eine Geschmacksumziehung bewirken.<sup>115</sup> Das Fehlen einer offiziellen Definition, was „minderwertige“ Kunst sei, machten sich die Kunsthändler der Moderne zunutze und etablierten einen Ausdruckskanon, in dem traditionelle Kunst vermehrt mit politischer Regressivität verbunden wurde.<sup>116</sup> Spätestens seit 1945 waren die vormals revolutionär-progressiven Künstler der *Färg or Form* Bewegung im Mainstream angekommen, während Künstler mit handwerklich solidem, aber unzeitgemäßen Stil sukzessive aus diesem verdrängt worden waren.<sup>117</sup> Lasersteins künstlerische Orientierung hatte sie in eine ästhetische und politische Sackgasse geführt.

#### 4.3.3 Kunstrevival der „Grand Old Lady“ in der Provinz

Da Porträtkunden in den 1950ern zunehmend wegfielen und museale Ankäufe oder populäre Ausstellungsbeteiligungen ausgeblieben waren, verlor Laserstein ihre Präsenz in der Kunstöffentlichkeit nahezu vollständig. Ihr geringes künstlerisches Renommee dieser Zeit manifestiert sich unverkennbar in den kunstfremden Kontexten,

<sup>111</sup> Kahn 2015, S. 12.

<sup>112</sup> Die ökonomische Notwendigkeit solcher Vermittlungen zeigt sich daran, dass Laserstein zusätzlich zu den Auftragshonoraren und vereinzelt Verkäufen als Gebrauchsgraphikerin und Mallehrerin tätig war. In ihrer Berliner Zeit hatten die Einnahmen aus der Malschule und den Ausstellungsbeteiligungen bzw. Verkäufen für ihren Lebensunterhalt genügt; Kat. Ausst. Lotte Laserstein 1898-1993. Meine einzige Wirklichkeit 2003, S. 223 und 235.

<sup>113</sup> Besonders prekär gestaltete sich Lotte Lasersteins Situation im Jahr 1946, in dem sie über mehrere Monate nur einen Porträtauftrag erhalten hatte; Kat. Ausst. Lotte Laserstein 1898-1993. Meine einzige Wirklichkeit 2003, S. 273.

<sup>114</sup> Gustavsson 2005, S. 17f und 217.

<sup>115</sup> Ebd., S. 387f.

<sup>116</sup> Ebd., S. 137f.

<sup>117</sup> Ebd., S. 415-418.

beispielsweise einem Klaviergeschäft im Jahr 1945, in denen ihre Werke nun mitunter präsentiert wurden. Diese Tendenz ist auch an der stetigen Abnahme des Handelswertes von Lasersteins Kunst ablesbar.<sup>118</sup> Ihre isolierte Position hatte die Künstlerin 1946 wie folgt geschildert:

„[I]ch bin künstlerisch vollkommen allein - die Leute, die mich schätzen, sind wahrscheinlich 100 Jahre alt. (..) Ich müsste reisen, aber wohl eher in ein anderes Jahrhundert“.<sup>119</sup>

Einerseits pflegte Laserstein selbst kaum Kontakte zu Kulturschaffenden, andererseits verhielten sich die schwedischen Künstler dem Exilforscher Helmut Müssener zufolge aus Angst um ihre Marktposition bewusst distanziert.<sup>120</sup> Die Relevanz eines tragfähigen Netzwerks zeigte sich 1952 anhand eines Porträtauftrags von dem Kalmarer Regierungspräsidenten Ruben Wagnsson, wodurch sich Lasersteins Auftragslage stark verbesserte. Nachdem sie ihren künstlerischen und später auch privaten Mittelpunkt in die südschwedische Provinz verlegt hatte, war ihre künstlerische Rezeption nunmehr vollständig auf ein provinzielles Publikum begrenzt.

Ein erstes Umdenken in der Wahrnehmung von Lasersteins Oeuvre markierte 1969 eine monographische Ausstellung im Kalmarer Kunstmuseum, in der auch das Berliner Frühwerk auf museales Interesse stieß.<sup>121</sup> Trotzdem dauerte es bis zu ihrem internationalen Durchbruch in den späten 1980ern, bis eines ihrer Werke in die Kalmarer Kunstsammlung gelangte. In der Folgezeit fand eine schrittweise Rehabilitierung der Malerin in Stockholmer Kunstkreisen statt, beispielsweise durch eine Beteiligung an der Jahresschau des *Konstnärernas Riksorganisation* [Reichsorganisation der Künstler] 1971 und 1973. Der offizielle Verband schwedischer Künstler hatte Laserstein 1948 die Mitgliedschaft aus unbekanntem Gründen verweigert und erst 1963 stattgegeben.<sup>122</sup> Aufgrund dessen engen Anbindung an den Staat kann über einen Zusammenhang dieser Ablehnung mit der kulturpolitischen Kampagne

---

<sup>118</sup> War ein Ölgemälde der Künstlerin in den dreißiger Jahren mit einem Preis von mehr als 2800 RM – umgerechnet 4473 Schwedische Kronen (SEK) – angesetzt, kostete es 1952 nur noch 2000 SEK. Zu den historischen Wechselkursen, auf denen die Umrechnung basiert, siehe Anhang C. Die Preise entstammen der Korrespondenz mit der *United Restitution Organization* bezüglich der Nachweise über den Handelswert von Lotte Lasersteins Arbeiten im Schadensfall Laserstein/ Dt. Reich. Erstgenannte Summe hatte Erich Wolfsfeld als Mindestwert für die in Berlin verloren gegangenen Werke angesetzt. Den zweiten Preis in Kronen hatte die Besitzerin der *Galerie Aesthetica* Ingrid Malmeström angegeben, in der Lasersteins Arbeiten 1952 gezeigt wurden; BG-LL-1-2-308-023.

<sup>119</sup> Zit. nach Krausse 2006, S. 278.

<sup>120</sup> Müssener 1974, S. 296.

<sup>121</sup> Der Ausstellung im *Kalmar Konstmuseum* gingen wenig beachtete, aber in den Lokalzeitungen positiv besprochene Gruppenausstellungen, 1953 und 1957 in den Museen von Kalmar und Östersund sowie 1949 im Kalmarer Kunstverein voraus. 1970 stellte Laserstein zudem im Rahmen des *Föreningen Svenska Konstnärinnor* [Verein der schwedischen Künstlerinnen] aus. Vgl. das Ausstellungsverzeichnis in Kat. Ausst. Lotte Laserstein 1898-1993. Meine einzige Wirklichkeit 2003, S. 342.

<sup>122</sup> Krausse 2006, S. 318.

gegen die als „minderwertig“ degradierte, gegenständliche Kunst spekuliert werden.<sup>123</sup> Ferner ist die Ausstellungseinladung ein Beleg für das Schwinden kunsthistorischer sowie nationalistischer Ressentiments gegenüber der Malerin.

Zudem wurde der Kustos und spätere Direktor des Stockholmer *Nationalmuseums* Ulf Abel auf Laserstein aufmerksam, der in den 1980ern schwedische sowie jüdische Sammlungen auf die Künstlerin aufmerksam machte.<sup>124</sup> 1983 verfasste Abel einen der wenigen kunsthistorisch analytischen Texte zu Laserstein aus dieser Zeit für die schwedische Zeitschrift *Judiska Krönika* [Jüdische Chronik]. Darin rekurriert der Kunsthistoriker, passend zum Zuschnitt des Magazins, auf Max Liebermann und Isaac Grünewald als gleichsam psychologisch einsichtige Porträtisten und scheint um eine Identifikationsstiftung jüdischen Publikums mit Laserstein bemüht.<sup>125</sup> Seine Bestrebungen, einen Ankauf von Lasersteins Werken durch das Israel Museum in Jerusalem zu bewirken, blieben jedoch erfolglos.<sup>126</sup> Ob diese Entscheidung von stilistisch-ästhetischen Beweggründen geleitet wurde oder an den geringen Anknüpfungspunkten Lasersteins zur „jüdischen Kultur“ lag, bleibt offen.<sup>127</sup>

Motiviert durch die überregionale Aufmerksamkeit erlebte Lasersteins Rezeption im Umkreis von Kalmar ein Aufleben, das mittels der Verleihung des Kulturpreises der Stadt 1977, einer Retrospektive 1978 unter dem sprechenden Titel *En livsgärning i bild* [Eine Lebenserinnerung im Bild] und zwei Jubiläumsschauen 1983 und 1985 dokumentiert werden kann. Nach 26 Jahren war die Malerin der überregionalen Tageszeitung *Dagens Nyheter* wieder eine Meldung wert, die sich vorwiegend auf biographische Angaben angesichts deren „altmodisch akademischen Schulung“ beschränkte.<sup>128</sup> Dagegen zollte die Lokalpresse Laserstein größten Respekt für die bewegte Lebensgeschichte dieser im hohen Alter noch künstlerisch aktiven Lokalpersönlichkeit, die zu dem Kosewort „Grand Old Lady“ führten. In den rührseligen Artikeln und Ausstellungstiteln, etwa *Mi na minne noch jag* [Meine Erinnerungen und

<sup>123</sup> Gustavsson 2005, S. 217.

<sup>124</sup> Korrespondenz mit Ulf Abel, Nationalmuseum/ Staatens Konstmuseer, Stockholm, 8.10.1984 und 7.2.1985; BG-LL-3-1-000-000.

<sup>125</sup> Abel, in: *Judiska Krönika* 1983, sowie die dazugehörige Korrespondenz, Stockholm, 26.10.1983; BG-LL-4-5-000-000.

<sup>126</sup> Korrespondenz mit Avi Nilsson, Israel Museum, Jerusalem, 14.1.1985; BG-LL-3-1-000-000. Bis heute besitzt das Israel Museum keine ihrer Arbeiten, <http://museum.imj.org.il/Imagine/collections/index.asp?cat=Collections> [abgerufen am 9.12.2017].

<sup>127</sup> Anhand der im Nachlass befindlichen Korrespondenzen lässt sich keine übermäßige Identifikation der Künstlerin mit jüdischen Gemeinschaften feststellen. Neben dem während der Kriegszeit intensivierten Austausch, finden sich lediglich noch Dokumente zu einer Versteigerung von Lasersteins Kunstwerken im Rahmen einer Wohltätigkeitsaktion der *Women's International Zionist Organisation* 1963, die Kindern in Israel zugutekam. Korrespondenz mit Charlotte Ettliger, Women's International Zionist Organisation, Stockholm, 2.2.1965 und 23.3.1965; BG-LL-3-1-000-000.

<sup>128</sup> „gammalsdags, akademish skolning“; [Unbekannter Autor], in: *Dagens Nyheter* 24.11.1978.

ich] zeichnet sich eine stark biographisch orientierte Anerkennung ab, wohingegen Auseinandersetzungen mit ihrer Kunst damals noch eine Seltenheit darstellten.<sup>129</sup>

#### 4.4 Verdrängt und wiederentdeckt im Nachkriegsdeutschland

Nach dem Ende der Diktatur stand einem Wiederaufleben von Lotte Lasersteins Künstlerkarriere in Deutschland theoretisch nichts im Wege. Im Gegensatz zu vielen anderen, ähnlichen Künstlerschicksalen hatte ein Großteil der Arbeiten der Berliner Malerin die Kriegszeit in Schweden unversehrt überlebt, auch wenn sich kein Werk mehr in öffentlichem Besitz befand. Doch wurden ihre Kunst zwischen 1937 und 1987 nie außerhalb Schwedens und im Anschluss nicht etwa in einem deutschen Kunstmuseum, sondern in einer Londoner Galerieausstellung gezeigt. Ihre Rezeptionsgeschichte in Deutschland nach 1945 ist de facto non existent. Einzig 1971 wurde das Porträt *Der Dirigent Otto Klemperer* von 1947 im Rahmen einer Ausstellung jüdischer Persönlichkeiten im westdeutschen *Berlin Museum* ausgestellt.<sup>130</sup> Das Gemälde wurde dem Museum von einem Bekannten Lasersteins vorgeschlagen und einer Anekdote der Künstlerin zufolge konnte es sich gegen ein Klemperer Porträt von Dix durchsetzen.<sup>131</sup> Von ostdeutscher Seite ist ebenfalls ein Briefwechsel von 1967 mit Horst Zimmermann von der *Kunsthalle Rostock* wegen einer möglichen Ausstellung überliefert, die jedoch aus unbekanntem Gründen schlussendlich nicht zu Stande kam.<sup>132</sup> Da Zimmermann laut dem Brief von 1967 noch keine Originale von Laserstein gesehen hatte, hing sein Interesse an der in Schweden lebenden Künstlerin mutmaßlich mit dem skandinavisch orientierten Sammlungsprofil der Rostocker Kunsthalle zusammen.<sup>133</sup> Abgesehen von diesem Befund wird sich die vorliegende Studie auf die Nachkriegssituation in der Bundesrepublik Deutschland (BRD) fokussieren.

<sup>129</sup> Der Redakteur der Regionalzeitung *Östra Småland* Tage Apell beansprucht die Namensfindung von „Grand Old Lady“ der Malerei für sich, die in den regionalen Besprechungen dieser Zeit kursierte. Apell, in: *Östra Småland* 20.10.1978, sowie Aspegren 1982, S. 56-57.

Lotte Laserstein bestärkte diesen Kurs durch Anekdoten, wie die vielfach rezitierte Absage ans Heiraten für ein Dasein als Künstlerin im Kindesalter; Taylor, in: *The Times* 7.12.1990. Ferner stellte sich Laserstein mit der musengleichen Stilisierung Traute Roses bewusst in die Tradition bildender Künstler und dem Narrativ von besonders inspirierenden Modellen. Beispielhaft steht bei Stroude/Stroude 1988: S. 38: „No account of Laserstein's life would be complete without making further mention of Traute Rose, her principal model, with whom she worked for some 50 years“.

<sup>130</sup> Korrespondenz mit K. Kussener (Berlin Museum) Berlin, 15.10.1971; BG-LL-2-1-116-000.

<sup>131</sup> Krause 2006, S. 319.

<sup>132</sup> Korrespondenz mit Horst Zimmermann (Direktor der Kunsthalle Rostock), Rostock, 23.5.1967.

<sup>133</sup> Zu den Beziehungen zwischen der Rostocker Kunsthalle und der skandinavischen Kunstszene vgl. Zimmermann 1970, S. 363.

#### 4.4.1 Verdrängung in der BRD nach 1945: Kulturpolitik und Ausstellungswesen

Lasersteins Verschwinden aus dem kollektiven, kulturellen Gedächtnis der Nachkriegszeit ist teilweise durch die fehlende Anknüpfungsmöglichkeit an das Netzwerk der Berliner Jahre zu erklären. Wie die Grafik (Abb. 10) eindrücklich verdeutlicht, emigrierte ein Großteil der mit ihr verbundenen Kritiker, Künstler und Förderer. Fest steht jedoch auch, dass die Versuche einer Lancierung Lasersteins in ein geistiges und politisches Klima fielen, in der Lasersteins gegenständliche, traditionsorientierte Kunst keinen Resonanzboden mehr besaß.<sup>134</sup>

Der bereits erwähnte Umstand, dass die Verfemung als „entartet“ maßgeblich durch die „Rasse“ oder politische Zugehörigkeit und weniger durch einen bestimmten Stil bedingt war, wurde in der Nachkriegszeit zugunsten einer höchst selektiven Rezeption der Moderne negiert.<sup>135</sup> Aufgrund einer unterkomplexen Betrachtung des NS-Kultursystems übernahm die Kunstgeschichte gewissermaßen die propagierte, aber keineswegs vollzogene Dichotomie von „deutscher, guter“ versus „entarteter, schlechter“ Kunst und verkehrte diese ins Gegenteil.<sup>136</sup> Nach 1945 wurde das Verdikt „entartet“, das auch Laserstein betroffen hatte, jedoch nur auf moderne Künstler übertragen. Folglich wurde maßgeblich die klassische Moderne rehabilitiert, während die realistische Malerin wie viele andere Künstler weiterhin systematisch ausgegrenzt blieb.<sup>137</sup> Die vielschichtigen Ausprägungen moderner wie auch traditioneller Kunstströmungen vom Anfang des 20. Jahrhundert wurden dabei übergangen.<sup>138</sup>

Zu den Paradoxien der als Wiedergutmachung proklamierten Kulturpolitik der 1950er Jahre zählte, dass unter den Nationalsozialisten existenziell bedrohte „jüdische Künstler“ wie Lotte Laserstein weitestgehend unberücksichtigt blieben. Walter Grasskamp hatte bereits 1989 darauf verwiesen, dass auf der als „Staatsaufgabe“ charakterisierten *documenta 1* in Kassel „wichtige und namhafte deutsch-jüdische Künstler“ wie Ludwig Meidner oder Jankel Adler fehlten.<sup>139</sup> In der ersten Ausgabe von 1955 befanden sich unter den insgesamt 148 ausgestellten künstlerischen Positionen 44 vormals verfemte Künstler im Gegensatz zu lediglich drei Künstlern jüdischen

---

<sup>134</sup> Die in der Weimarer Republik bekannte Journalistin Ola Alsen hatte sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit um Ausstellungsmöglichkeiten für Laserstein bemüht; Korrespondenz mit Ola Alsen, Stockholm, 30.10.1947; BG-LL-3-1-000-000.

<sup>135</sup> Voss 2013, S. 20f.

<sup>136</sup> Fuhrmeister 2013a, S. 309-311.

<sup>137</sup> Voss 2013, S. 16. Grasskamp 1994, S. 148f.

<sup>138</sup> Fuhrmeister 2013b, S. 234.

<sup>139</sup> Die Nobilitierung der *documenta* als „Staatsaufgabe im eigentlichen Sinne“ geht auf den Kunsthistoriker Werner Haftmann zurück, der neben Arnold Bode als wichtigster Protagonist bei der Konzipierung und Umsetzung der ersten *documenta* gilt; zit. nach Kimpel 2013, S. 27. Grasskamp 1994, S. 96.

Hintergrunds.<sup>140</sup> Einziger Überschneidungspunkt dieser Gruppen war Marc Chagall, der als „jüdischer“ und zugleich „entarteter“ Künstler auf der *documenta I* vertreten war.<sup>141</sup> So erscheint die mangelnde Berücksichtigung künstlerischer Positionen von Juden oder solcher Werke, die auf „jüdische“ Themen weniger poetisch-versöhnlich wie ein Marc Chagall rekurrten, wie eine von diversen Befindlichkeiten geleitete Verdrängungssymptomatik der frühen Nachkriegsgeneration.<sup>142</sup>

Durch diese Entwicklungen blieb der Fokus der deutschen Kunstszene bis in die 1970er Jahre auf moderner und zunehmend abstrakter Kunst, wozu Lasersteins realistische Gemälde immer weniger passten. Kunsthistoriker wie Werner Haftmann, der die kunsthistorischen Weichen für die *documenta I, II, III* gestellt hatte, waren maßgeblich daran beteiligt, den abstrakten Stil zu einer politischen Kategorie zu stilisieren.<sup>143</sup> Dadurch entstanden hegemoniale Deutungsmuster, in denen abstrakte Kunst für Freiheit und Autonomie stand. Im Gegensatz dazu wurde die gegenständliche Kunst verstärkt als Ausdruck von Unfreiheit in den Kontext der Totalitarismustheorie gestellt. Überdies grenzte man sich dadurch von dem staatlich verordneten Realismus des Ostblocks sichtbar ab.<sup>144</sup> Bezeichnend ist, was Haftmann 1965 rückblickend resümierte:

„[Die moderne Nachkriegskunst] war eine notwendige Antwort auf die ungemaine Bedrohung der geistigen Freiheit durch den politischen Totalitarismus und auf das Übergewicht des Sozialen, da sich aus den Zusammenbrüchen und Umgestaltungen der sozialen Gefüge nach dem großen Kriege notwendig ergab. (...) So kann es eigentlich nicht verwundern, dass die beiden neuen Jahrzehnte ihren Stilausdruck vorwiegend in der ‚abstrakten‘ Malerei suchten.“<sup>145</sup>

Zwei Aspekte wurden angesichts dergleichen rhetorisch einprägsamer, ideologischer Überbauten jedoch vielfach vernachlässigt. Erstens blendet das teleologische Narrativ der bruchlosen Entwicklung hin zur Abstraktion die gegenständlichen Tendenzen vor

<sup>140</sup> Mazur 2014, S. 43. Ich danke N. Mazur (MA) für die freundliche Erlaubnis zur Einsichtnahme in ihre unveröffentlichte Bachelorarbeit.

<sup>141</sup> Relativierend sei hier angemerkt, dass das genannte Verhältnis 3:44 erst dann statistisch auswertbar ist, wenn es in Relation zur Gesamtsituation gesetzt werden kann. Allerdings lagen dieser Arbeit keine konkreten Zahlen vor, wie viele „entartete“ Künstler es im Vergleich zu „jüdischen Künstlern“ gab.

<sup>142</sup> Wieso der ebenfalls jüdische und als „entartet“ verfemte, moderne Künstler Jankel Adler im Gegensatz zu Marc Chagall nicht bei der *documenta I* ausgestellt wurde, eröffnet ein weites Diskussionsfeld, von dem ein Aspekt herausgegriffen werden soll. Chagalls träumerische, farbenfrohe Werke ermöglichten eine Rezeption außerhalb des Kriegskontexts. Dahingehen sperrten sich Jankel Adlers Werke wie *Die Zerstörung*, die sich unmittelbar mit dem Zeitgeschehen auseinandersetzten, gegenüber einer Ausblendung der deutschen Schuldfrage. Eschenbach 2013, S. 26-28. Ich danke F. Eschenbach (MA) für die freundliche Erlaubnis zur Einsichtnahme in ihre unveröffentlichte Bachelorarbeit.

Eine solche Vermeidungsstrategie ist einerseits auf die gesamtgesellschaftlich zu beobachtende Verdrängung des Holocausts zurückzuführen. Andererseits könnten hinter der fragmentierten Wiedergutmachung in einigen Fällen persönliche Beweggründe stehen, um die eigene Person zu entlasten; Fuhrmeister 2013b, S. 328.

<sup>143</sup> Voss 2013, S. 322.

<sup>144</sup> Schneider 2014, S. 15.

<sup>145</sup> Haftmann 1965, S. 325.

1945 aus.<sup>146</sup> Zweitens war die ideelle Aufladung der abstrakten Kunst keineswegs ein genuin künstlerisches Produkt. Vielmehr war dieses Paradigma von einer durch die amerikanische Kulturpolitik geförderten Kunsttheorie, die unter anderem in Clement Greenberg einen namhaften Vertreter hatte, mitgeprägt worden.<sup>147</sup>

Der Verfolgung Lasersteins schlossen sich in Deutschland nahtlos ein Verdrängen und schließlich ein Vergessen an. Künstlerische Anerkennung erfuhr die Malerin erst 1987 in England, obwohl oder gerade weil keine direkten, biographischen Bezugspunkte bestanden.

#### 4.4.2 Neuentdeckung in England: Weitsichtigkeit im Kunsthandel

Maßgeblicher Agens hinter dieser Entdeckung war die Kunsthistorikerin Caroline Stroude, die 1987 die umfassende Werkspräsentation *Lotte Laserstein. Paintings and Drawings from Germany and Sweden 1920-1970* in den Londoner Galerien *Agnew's* und *The Belgrave Gallery* initiierte und kuratierte.<sup>148</sup> Entgegen der geringen Erwartungen der Galeristen, wechselte ein Großteil der angebotenen Kunstwerke den Besitzer.<sup>149</sup>

Während die schwedischen Rezensionen anlässlich der Verkaufserfolge staunend „*Internationaler Durchbruch – Laserstein für 680.000 Kronen!*“ titulierten, blieb ein großes Medienecho in Deutschland aus.<sup>150</sup> Das Novum an der medialen Rezeption in England stellte die kunsthistorische Würdigung anstelle der in Schweden und in Ansätzen auch im Ausstellungstext von Caroline Stroude überstrapazierten Repetition von Lasersteins Vita dar. In den Besprechungen wurde wiederum der Einfluss des deutschen Realismus von Leibl und Menzel herausgestellt, ohne jedoch dem Vorwurf

<sup>146</sup> Kimpel 2013, S. 30.

<sup>147</sup> Hinter dieser Theoriebildung stand die bereits vor dem Zweiten Weltkrieg in Amerika herausgebildete Vorstellung, dass die totalitären Machthaber Europas in der modernen Kunst eine reelle Gefahr sahen und deshalb verstärkt gegenständliche Kunstströmungen förderten; Dengler 2013, S. 122. Insbesondere während des kalten Krieges intervenierte die CIA mittels des *Congress of Cultural Freedom* über die inhaltliche Ausrichtung der europäischen Kunsttheorie; Prinzing 2013, S. 45.

<sup>148</sup> Caroline Stroude stieß durch Zufall auf die Arbeiten von Laserstein, als sie die Künstlerin aus Recherchezwecken zum ins englische Exil geflüchteten Erich Wolfsfeld traf; Krausse 2006, S. 324.

<sup>149</sup> Die Erwartungshaltung kann aufgrund der hohen Vorauszahlungen, die Laserstein im Vorfeld zu leisten hatte, geschlussfolgert werden. Trotz des hohen Kommissionsanteils von 50% am Verkaufspreis hatten *Agnew's* und *The Belgrave* von Lotte Laserstein die Kosten für Transport, Versicherung, Restaurierung, Rahmen und den mit 3000 Pfund veranschlagten Ausstellungskatalog eingefordert. Im Gegenzug würde man laut Vertrag und Schreiben vom 20.03.1987 die Ausgaben für PR und Besucherbetreuung übernehmen. Korrespondenz zum Vertrag von *The Belgrave Gallery* (Irving Rose) sowie *Agnew & Sons* (William Joll) mit Lotte Laserstein die Doppelausstellung 1987 betreffend, London, 20.3.1987; BG-LL-3-1-000-000.

<sup>150</sup> „Internationalt genombrott – Laserstein för 680.000 kr!“; Sandström-Enlund, in: *Barometern*, 20.12.1990. In Deutschland berichtete *Der Tagesspiegel* von der Londoner Ausstellung im Jahr 1987. Der Artikel war mutmaßlich durch die positive Kritik in der *Times* motiviert worden, die auch im Artikel zitiert wurde. Der Journalist kommentierte Lasersteins Arbeiten sachlich und wohlwollend, wobei überwiegend die Informationen des Ausstellungskataloges wiedergegeben wurden; Exner, in: *Der Tagesspiegel* 6.12.1987.



des Akademismus Platz einzuräumen.<sup>151</sup> Der Kritiker der *Times* erwähnte stattdessen als weiteres Bezugssystem von Lasersteins Kunst den „rothless realism of the Neue Sachlichkeit“ und lobte ihre „sheer mastery of pictorial construction and detailed draughtsmanship.“<sup>152</sup> In dieser Einschätzung spiegelt sich auch die verstärkte kunsthistorische Beschäftigung mit der Neuen Sachlichkeit wider, zu der Laserstein nun bedingt durch die zeitlich distanzierte Wahrnehmung durchaus gerechnet werden konnte.<sup>153</sup>

Gleichwohl einer Rezension zufolge die deutsche Malerei aus den 1920ern zu schmerz erfüllten Gesichtern außer bei „all but the most enlightened (or hardened) congnoscenti“ führe, gingen die begeisterten Kritikerreaktionen mit einem generell gestiegenen Interesse an deutscher sowie figurativer Kunst einher.<sup>154</sup> Beispielsweise fand 1985 die von der *Royal Academy of Arts* organisierte Überblicksschau *German Art in the 20th Century* großen Anklang beim Londoner Publikum.<sup>155</sup> Der Journalist Giles Auty monierte, dass weder Laserstein noch Wolfsfeld in dem 450 Künstler umfassenden Index der Ausstellung vorkamen. Dies nahm er zum Anlass den Museen ihre Handhabe, dass „the description 'modern' relates to style rather than simply to time“, vorzuwerfen. Lediglich der britische Kunsthandel würde traditionsbezogene Kunst vorrauschauender bewerten. In seiner Kritik an den öffentlich geförderten Institutionen zeigen sich erhebliche Ähnlichkeiten zur deutschen Museumspolitik nach 1945.<sup>156</sup>

#### 4.4.3 Wiederentdeckung in Deutschland: Kurzsichtigkeit im Kunstfeld

Bei der drei Jahre später stattfindenden Agnew's Schau erwarb nach Jahrzehnten der Missachtung das *Deutsche Historische Museum* in Berlin das Ölgemälde *Der Motorradfahrer* (1929). Eklatant war die weiterhin bestehende Absenz eines deutschen Kunstmuseums unter den Käufern, zu denen Museen in Großbritannien, Kanada und

<sup>151</sup> Beispielsweise Auty, in: *The Spectator* 31.10.1987. Taylor, in: *The Times* 10.11.1987. Moore, in: *London Portrait* 1.11.1987.

<sup>152</sup> Taylor, in: *The Times* 10.11.1987. Ebenso positiv kommentierte William Packer Lasersteins „technical command“ unter der unmissverständlichen Überschrift „Underrated artists“. Packer, in: *Financial Times* 11.12.1990.

<sup>153</sup> Olaf Peters (2015, S. 80) zufolge beschäftigte sich Adam C. Oeller in *Ikongraphische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit* (1983) als einer der ersten Kunsthistoriker nach 1945 wieder mit der Neuen Sachlichkeit.

<sup>154</sup> Moore, in: *London Portrait* 1.11.1987. Das Interesse an figurativer Kunst spiegelte sich etwa in der Popularität von Lucian Freud in England wider, dessen psychologisierende, realistische Bildnissen mit Lasersteins Werken verglichen wurden. Stroude äußerte sich gegenüber Laserstein hierzu treffend: „One of the chief differences it seems to me, is (...) that your models are posed whereas many of his appear just to be dumped.“ Korrespondenz mit Caroline Stroude, London, 19.6.1987, BG-LL-3-1-000-000.

<sup>155</sup> Stroude/ Stroude 1988, S. 35. Auty, in: *The Spectator* 27.10.1990.

<sup>156</sup> Auty, in: *The Spectator* 27.10.1990.

den USA zählten.<sup>157</sup> Dieser Befund lässt auf nach wie vor bestehende Vorbehalte gegenüber realistischer Malerei der Zwischenkriegszeit in Deutschland schließen. Dabei unterschied sich diese museale Bewertung zum einen von den Tendenzen in der zeitgenössischen Ausstellungspraxis, die im Zusammenhang mit der 68er-Bewegung und Strömungen wie der Pop Art seit den 1970ern ein Wiedererstarken realistisch-gegenständlicher Kunst förderte.<sup>158</sup> Zum anderen spiegelte die nationale Ankaufspolitik nicht die in der Kunstgeschichte kontrovers diskutierte Debatte um Rainer Zimmermanns Thesen zur „Kunst der verschollenen Generation“ wider.<sup>159</sup>

In einem expliziten Kunstkontext wurde Lotte Laserstein in Deutschland erstmalig 1992 im Rahmen des Forschungs- und Ausstellungsprojekts *Profession ohne Tradition* zum 125-jährigen Jubiläum des *Vereins der Berliner Künstlerinnen* in der *Berlinischen Galerie* gezeigt. Im Zuge intensiver Quellenrecherchen traten einige der Berliner Erfolge von Lotte Laserstein hervor.<sup>160</sup> Die wissenschaftliche Bearbeitung der Malerinnengeneration der Zwischenkriegszeit, der Ingrid van der Dollen später eine „Doppelte Verschollenheit“ attestierte, leistete wichtige Pionierarbeit in diesem bis dahin bestehenden Forschungsdesiderat.<sup>161</sup> Dennoch bezeugt das latent skeptische Vorwort des Direktors der *Berlinischen Galerie*, der in der Ausstellung „keine vergessenen, (...) einer Münter oder Werefkin ebenbürtigen Künstlerinnen gefunden“ hatte, die einschränkenden Bewertungsmaßstäbe, unter denen Lasersteins Kunst wahrgenommen wurde.<sup>162</sup>

Im Nachgang der Ausstellung wurde Laserstein verstärkt in feministischen Kontexten rezipiert. Diese Einordnung zeigte sich bereits in der Platzierung des wissenschaftlichen Artikels „Lotte Laserstein and the German Naturalist Tradition“ von Caroline Stroude im *Woman's Art Journal*. Marsha Meskimmon analysiert in ihrer Studie zum weiblichen Kunstschaffen der Weimarer Republik *We Weren't Modern*

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Schneider 2014, S. 15f.

<sup>159</sup> Wenngleich Zimmermanns stilistische Kategorie des „expressiven Realismus“ mangels dessen Trennschärfe problematisch ist, liegt sein Verdienst in der Aufarbeitung der lange unbeachteten, gegenständlichen Moderne und den Sonderbedingungen, die auf deren Rezeption einwirkten. Künstlerinnen und damit auch Laserstein fehlten in seiner Studie gänzlich; Zimmermann 1980, S. 9-12. Zur Kritik an Zimmermann vgl. Pese 1988, S. 181-196 und Selb, in: Die Zeit 10.10.1980.

<sup>160</sup> Friedrich Rothe geht im Beitrag *Lotte Laserstein und Charlotte Salomon: Zwei künstlerische Entwicklungen unter den Bedingungen der NS-Zeit* des Ausstellungskatalogs unter anderem der Frage nach, weshalb Laserstein nach 1933 vergessen wurde. Er belässt es dabei den ästhetische Nachkriegskanon und die kollektive NS-Verdrängung als Gründe für das Vergessen anzuführen, ohne zugrundeliegende Mechanismen ihres Rezeptionsverlaufs zu beleuchten; Rothe 1992, S. 151-156. Ferner wird Laserstein im Beitrag von Eva Zürcher *Frauenfreunde und Kunstfreundinnen. Zwei Porträt-Ausstellungen am Ende der zwanziger Jahre* erwähnt, S. 260-264. In der Ausstellung wurden *Der Motorradfahrer* und *Die Tennisspielerin* gezeigt; Kat. Ausst. *Profession ohne Tradition* 1992, S. 603.

<sup>161</sup> Dollen 2000, S. 9f.

<sup>162</sup> Kat. Ausst. *Profession ohne Tradition* 1992, S. 18.

*Enough* von 1999, wie Laserstein als „urban *neue Frau*“ die Vorherrschaft der „masculine-normative viewing structure“ neu evaluiert.<sup>163</sup>

Auffällig ist, dass in den wissenschaftlichen Aufsätzen der 1990er Jahre stets die Aktgemälde besprochen wurden. Sowohl von der Dollen, Rothe als auch Doy arbeiteten anhand dessen Parallelen und Unterschiede zu NS-Idealen von Kunst und Frauenbild heraus. Während Dollen damit vor allem gegenständliche, nicht avantgardistische Kunst von dem Vorwurf der Anpassung an das NS-System befreien möchte, verirrt sich Doy – eventuell wegen eines untergründigen Verdachts auf eine Homosexualität Lasersteins – in Deutungen über das „desire“ der Künstlerin.<sup>164</sup> Insgesamt betrachtet, trafen die unabhängige, Schicksalsschläge überwindende Künstlerinnen-Persona und ihre unsentimentalen, zeitlosen Frauendarstellungen auf das wachsende Bedürfnis einer eigenen weiblichen Kunstgeschichtsschreibung. Die Eignung Lasersteins als Vorzeigexempel derartiger Bestrebungen zeichnete sich auch in dem Ankauf des Ölgemäldes *Morgentoilette* von 1930 (Abb. 11) ab, das vom *National Museum of Women in the Arts* in Washington für 22.000 Dollar als erstes Kunstwerk aus dem Museumsetat erworben wurde.<sup>165</sup> Dennoch tauchte Lasersteins Name in den Überblicksdarstellungen zum weiblichen Kunstschaffen im 20. Jahrhundert in Deutschland weiterhin nicht auf.<sup>166</sup>

Insgesamt zeugen die fehlende Berücksichtigung Lasersteins in Ausstellungen sowie auf Ankaufslisten von einer unreflektierten Kanon-Gläubigkeit und dementsprechender Kurzsichtigkeit der deutschen Museen. Wie Lasersteins Rezeption nach 2000 zeigt, hätte der frühe Erwerb eines Gemäldes der Künstlerin viele Kosten und Mühen erspart.

#### 4.5 Skizze der Rezeption im 21. Jahrhundert

Eine über die feministischen Kontexte hinausgehende, umfassende Rekonstruktion des Oeuvres von Lotte Laserstein erfolgte durch Anna-Carola Krausses Dissertation und der daraus erwachsenen Retrospektive im Jahr 2003. Auch wenn sich in dem Konzept der „Leben-und-Werk“-Studie wiederum ein biographischer Fokus zeigt, handelte es sich in diesem Fall um notwendige Basisarbeit, die um stil- sowie sozialgeschichtliche Untersuchungen erweitert wurde. Dem Ausstellungspartner *Das*

---

<sup>163</sup> Meskimmon 1999, S. 240. Hier zeigen sich Anleihen zur feministischen Denkschule von Griselda Pollock, die das „Andere“ des männlichen Künstlers in den Mittelpunkt stellte. Als anderes wichtiges Paradigma der feministischen Kunstgeschichte dieser Zeit ist Linda Nochlins Gleichberechtigungsansatz von Künstlerinnen zu nennen, vgl. Hassler 2017, S. 50f.

<sup>164</sup> Dollen 2000, S. 116f. Doy 1995, S. 159.

<sup>165</sup> Richard, in: *The Washington Post* 27.1.1988.

<sup>166</sup> In den folgenden Ausstellungskatalogen aus den 1990er Jahren fand sich kein Eintrag zu Laserstein: *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Museum Wiesbaden, 1990; *Der weibliche Blick*, Museum Aschaffenburg, 1993; *Malerinnen des XX. Jahrhunderts*, Wanderausstellung durch sechs verschiedene Städte Deutschlands, 1996.

*Verborgene Museum*, das seit 1987 um die Erforschung und Sichtbarmachung einer weiblichen Kunstgeschichte bemüht ist, folgten weitere biographisch bedingte Ausstellungskontexte. 2005 zeigte das *Judiska Museet* [Jüdisches Museum] Stockholm Lasersteins Arbeiten in Gegenüberstellung mit der weitaus bekannteren Lyrikerin Nelly Sachs. Die kuratorische Wahl erklärt sich weniger durch similäre künstlerische Zugänge als anhand der Exilerfahrungen und lebensgeschichtlicher Überschneidungen: geboren in Berlin, jüdisch, emigriert nach Schweden.<sup>167</sup> Ebenfalls in einem jüdischen Museum, nun in Frankfurt, wurde Laserstein 2013 in einer Ausstellung zum Schicksalsjahr 1938 im Hinblick auf ihre NS-Vergangenheit ausgestellt.<sup>168</sup> Das *Schwule Museum\** Berlin integrierte Lasersteins *Selbstbildnis mit Katze* 2015 in die großangelegte Schau *Homosexualität\_en* als Teil der Sektion „Das zweite Geschlecht“, die anhand von Frauenbildnissen heteronormative Perspektiven der Kunstgeschichte in Frage stellte.

Die Präsenz der jüdischen und queeren Community stellt ein Spezifikum in der Rezeptionsgeschichte der Malerin dar. Der thematische Ansatzpunkt war stets an Lasersteins persönlichen Erfahrungen von Ausgrenzung und Differenz festzumachen. Die Einbindung ihrer künstlerischen Werke wirkt oft wie der Versuch einer Nobilitierung der Kulturgeschichte von gesellschaftlichen Randgruppen. Dass Lasersteins Kunst bzw. das queere „Labelling“ identifikationsstiftendes Potenzial besitzt, verdeutlicht zudem der Erwerb eines Aktgemäldes der Künstlerin durch das *Schwule Museum\** Ende 2017. Obwohl Lasersteins Homosexualität keineswegs als bestätigt gilt, sollte dieser Kauf laut dem Museumspressesprecher „gezielt unsere [des Schwulen Museums\*] ‚Lesbische Sammlung‘ (...) erweitern“.<sup>169</sup>

Als erstes deutsches Kunstmuseum erwarb die *Neue Nationalgalerie* 2010 das Gemälde *Abend über Potsdam* für die angesichts knapper Museumsbudget stolze

<sup>167</sup> So heißt es im gefühlsbetonten Vorwort des Katalogs: „The few personal belongings they managed to bring to Sweden helped them gain a foothold in their new home country: ‚If I had not had my own reality in my paint-box, (...) I could not have borne those years (...)‘ Lotte Laserstein said. Nelly Sachs put it like this: „A stranger always carries her native country in her arms.“ Kat. Ausst. Sternverdunkelung 2005, S. 7.

<sup>168</sup> Die Ausstellung fand in Kooperation mit dem *Deutschen Historischen Museum* statt; Kat. Ausst. *Homosexualität\_en* 2015, S. 196f.

<sup>169</sup> Schwules Museum 2017, URL: <http://www.schwulesmuseum.de/ausstellungen/view/tapetenwechsel-203-lotte-laserstein/> [abgerufen am 12.12.2017]. Der Begriff des „Labellings“ wird hier verwendet, da sich weder im Nachlass noch durch Zeitzeugengespräche definitive Hinweise auf die sexuelle Orientierung der Künstlerin finden ließen; Gespräch mit Ralf Burmeister (Leiter des Künstlerarchivs von Lotte Laserstein in der Berlinischen Galerie) am 24.11.2017.

Die Relevanz, die einem solchen Projekt auch außerhalb der Communities zugeschrieben wird, zeichnet sich ferner an den hochkarätigen Geldgebern des Ankaufs wie der Kulturstiftung der Länder und der Ernst-von-Siemens Stiftung ab.

Summe von knapp einer halben Million Euro.<sup>170</sup> Verzögert folgte 2013 das schwedische *Moderna Museet* [Modernes Museum], das ungeachtet eines eventuell hinderlichen, nationalen Sammlungsauftrags zwei Arbeiten aus dem Berliner Frühwerk erwarb.<sup>171</sup> Nach diesem couragierten Bekenntnis zu einer bis dato unbekanntenen künstlerischen Position und den Ankäufen des *Städel Museums* 2014 und 2017, wird das Berliner Frühwerk stetig mehr in den musealen Kanon der Weimarer Republik reintegriert. Teilweise wird Lasersteins Kunst – wie 2017 in der *Schirn Kunsthalle* Frankfurt – im Hinblick auf ihre Sujets explizit unter dem Verismus subsumiert.<sup>172</sup> In anderen Fällen, beispielsweise in der Präsentation *Menschliches, Allzumenschliches* im *Lenbachhaus* München, wird ihre Position unter einschränkenden Prämissen dem Realismus der zwanziger und dreißiger Jahre zugerechnet, der „heute in einer internationalen Übereinkunft unter dem Titel Neue Sachlichkeit zusammengefasst wird.“<sup>173</sup>

Das in München präsentierte, vormals von den Nationalsozialisten als entartet verfemte und verschollen geglaubte Gemälde *Im Gasthaus* hatte 2012 wegen seines unerwarteten Auftauchens im deutschen Kunsthandel für Aufsehen gesorgt.<sup>174</sup> Seit dem Ankauf durch die *Nationalgalerie* stieg Lasersteins Bewertung auf dem Kunstmarkt um beträchtliche Summen, die sich mitunter in 700-prozentiger Steigerung der Schätzpreise niederschlugen.<sup>175</sup> Hierbei zeigt sich eine andere Dynamik zwischen Marktphänomenen und Kanonbildung als in England, da der deutsche Kunstmarkt erst nach der musealen Statuierung der Künstlerin reagierte. Im Gegensatz dazu hatten die deutschen Feuilletons die Wiederentdeckung Lasersteins stets ausgesprochen positiv rezipiert, wovon das wohl prägnanteste Zitat von Gottfried Knapp stammt und deshalb hier in Gänze zitiert wird:

<sup>170</sup> Kat. Aukt. Sotheby's 2010, o. S. Der ehemalige Besitzer – ein kanadischer Sammler – hatte das Bild 1987 bei Agnew's erstanden; Auty, in: *The Spectator* 27.10.1990. Der Erwerb wurde maßgeblich von der Kulturstiftung der Länder finanziert sowie initiiert; Fellmann 2010, S. 1.

<sup>171</sup> Der Kommentar zur nationalen Ausrichtung bei Ankäufen bezieht sich darauf, dass das *Moderna Museet* zuvor nur zwei in Schweden entstandene Arbeiten Lasersteins besaß. Diese übertrug der *Statens Konstråd* 2007 dem Museum, vgl. Suche nach „Lotte Laserstein“ in der digitalen Datenbank; URL: <http://sis.modernamuseet.se/en/> [abgerufen am 12.12.2017].

<sup>172</sup> Der Schwerpunkt der Frankfurter Ausstellung *Glanz und Elend in der Weimarer Republik* lag ausdrücklich auf den veristischen Positionen der Neuen Sachlichkeit; Kat. Ausst. *Glanz und Elend in der Weimarer Republik* 2017, S. 9f und S. 24. Die Kuratorin Ingrid Pfeiffer betonte zudem die thematische Ausrichtung der nach Bildsujets geordneten Ausstellung und äußerte sich wie folgt zu Laserstein: „Lasersteins Stil ist nicht typisch neu-sachlich, da ihr Pinselstrich noch dem späten 19. Jh. verwandt ist – es sind eher ihre Themen, die dazu passen“; Schriftliche Mitteilung von Ingrid Pfeiffer, Frankfurt 1.11.2017, siehe Anhang B.

<sup>173</sup> Von Karin Althaus schriftlich beantworteter Fragebogen, München 13.12.2017, siehe Anhang B.

<sup>174</sup> Das Werk wurde der Öffentlichkeit erstmalig im Rahmen der Ausstellung *Wien – Berlin: Kunst zweier Metropolen von Schiele bis Grosz* präsentiert; Burmeister 2014, S. 265. Provenienzforschungen zum Verbleib des Gemäldes nach 1965 führten bislang zu keinem Ergebnis, Gespräch mit Ralf Burmeister am 24.11.2017.

<sup>175</sup> Lasersteins Rückenakt schlug bei einer Taxe von 40 000 mit 280 000 Euro zu Buche; Baumer, in: *SZ* 5.1.2013.

„Auch das in Deutschland geschaffene Werk der jüdischen Malerin Lotte Laserstein ist nach dem Krieg so lange unentdeckt geblieben, dass man den Fachwissenschaftlern fatale Ignoranz oder künstlerisches Unverständnis vorwerfen muss.“<sup>176</sup>

Als letztes Schlaglicht auf die aktuelle Rezeption Lasersteins ist die 2018 stattfindende, monographische Ausstellung der Malerin im Städel Museum Frankfurt zu nennen, dessen Direktor bereits 2010 Laserstein außerhalb einer „Brille der Vertreibung“ zu rezipieren wusste.<sup>177</sup> Es bleibt spannend, ob Demandts Plädoyer, der in seiner vorherigen Funktion bei der Kulturstiftung der Länder die musealen Ankäufe von Lasersteins Kunstwerken entscheidend vorgebracht hatte, eingehalten wird.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> Knapp, in: SZ 25.7.2014.

<sup>177</sup> Zeitz, in: FAZ 22.10.2010.

<sup>178</sup> Gespräch mit Ralf Burmeister am 24.11.2017.

## 5 Reflexionen von Rezeptionen

Auf Basis der Erkenntnisse aus dem vierten Kapitel werden nun metareflexive Schlussfolgerungen über die kunstwissenschaftliche Disziplin und die museale Praxis angestellt. Diese widmen sich den mit Lasersteins Kunst verbundenen Prozessen von Ausgrenzung, Kanonisierung und Aneignung.

### 5.1 Reflexion 1: Das schwierige Verhältnis von Kulturpolitik und Kunstgeschichte

Die Rezeption der Malerin wurde von den kulturpolitischen Zielsetzungen dreier Staaten – darunter eine Diktatur und zwei Demokratien – irreversibel beeinträchtigt. Die Hetze des nationalsozialistischen Regimes gegen die „entartete Kunst“ als Teil einer gesamtstaatlichen Rassepolitik unterband die Wahrnehmung der „jüdischen Künstlerin“ in den 1930er Jahren. Im Exilland Schweden führte die Instrumentalisierung von Kunst im Sinne einer staatlichen Modernitätskampagne Anfang der vierziger Jahre zur Degradierung traditioneller Stilmerkmale als „minderwertige Kunst“. Obwohl sich hinter dieser Politik ein gänzlich anderes Wertesystem als im NS verbarg, erinnert die propagandistische Verbreitung einer wenig definierten Begrifflichkeit in fataler Weise an das Verdikt „entartet“. Auch das dogmatische Schema der „bundesdeutsche[n] Wiedergutmachungskultur“ nach 1945 lenkte den ästhetischen Diskurs von der realistischen Figuration Lasersteins in Richtung moderner Gegenstandslosigkeit.<sup>179</sup>

Die damit einhergehende Geschmacksbildung wurde sowohl in Schweden als auch in Deutschland durch die ideologische Aufladung der Abstraktion als freiheitlich-demokratische – sprich „gute“ – Kunst prädisponiert. Entscheidend daran ist, wer diese Lesarten markierte, derlei Deutungen produzierte und schließlich kommunizierte: keine Regierungssprecher, keine Kulturminister, sondern Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher. Ideell argumentierende Kunstpublizistik verschaffte politischen Agenden einen scheinbar interesselosen theoretischen Überbau. Am Beispiel von Werner Haftmann wurde dargelegt, wie politische Konzepte unter dem Deckmantel der Autonomie des Kunstwerks und kanonisierender Großausstellungen an die Öffentlichkeit übermittelt wurden, ohne dass sich die Rezipienten über zugrundeliegende Motive im Klaren waren.

Der Konnex von Politik und Kunsttheorie hinterließ neben einem fast schon notorischen Auslassen wichtiger, „jüdischer Künstler“ der Vorkriegszeit auch seine Spuren in der Kunstgeschichte selbst. Ein Wissenschaftsnarrativ war die These der

---

<sup>179</sup> Kimpel 2013, S. 28.

„Sprengkraft der modernen Kunst“, vor denen es totalitären Regimen „graute“.<sup>180</sup> Damit einher gingen die antithetischen, für eine „große Erzählung“ bestens geeigneten Vorstellungen der fortschrittlichen, modernen Kunst versus der regressiven, gegenständlichen Kunst. Eingebettet in eine teleologische Verknüpfung aufeinanderfolgender „-ismen“ wurde ein relativ homogenes, gegenständliches Oeuvre wie bei Laserstein gleichsam mit Innovationsverlust und – so grotesk es angesichts der historischen Fakten wirkt – Nähe zu totalitaristischer Kunst assoziiert. Dies galt umso mehr, da sie nicht in Avantgardekreisen verkehrte. In den großen Überblickswerken zur bildenden Kunst im 20. Jahrhundert sucht man vergeblich nach dergleichen künstlerischen Positionen.<sup>181</sup> Die Einseitigkeit der wissenschaftlichen Historiographie wird spätestens daran deutlich, dass die Geschichte der gegenständlichen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch geschrieben werden muss. Anstatt diese Deutungsschemata weiter zu tradieren und durch repetitive Paraphrasierung von jeglichem Sinn zu entleeren, wäre der vorurteilslose, quellennahe Umgang mit Depotbeständen und der Vergangenheit deutlich erkenntnisfördernder gewesen. Wie Lasersteins Beispiel zeigte, fand diese Wiedergutmachung abseits avantgardistischer Vorzeigeprojekte fast ein halbes Jahrhundert nach dem „Dritten Reich“ statt.

Der Verdienst von Künstlern und Kuratoren, die aufrichtig an die politische Botschaft von Kunst glaubten, soll damit nicht geschmälert werden. Es geht darum, die Eigendynamik aus politischem Kalkül und von Kunsthistorikergenerationen unhinterfragt übernommenen Bewertungsmaßstäben sowie deren Eindimensionalität zu kritisieren. Diese waren maßgeblich an den Ausgrenzungsprozessen beteiligt, die Laserstein betrafen. Die Frage von Inklusion oder Exklusion in die Kunstgeschichte ist dabei eng verbunden mit dem im Folgenden thematisierten Konstrukt des Kanons.

## 5.2 Reflexion 2: Der Kanon und musealer Reaktionismus

Die Problematik eines kunsthistorischen Kanons, der mit Qualitätsurteilen, Zeitgeschmack und musealer Sammlungstätigkeit zusammenhängt, ist auch für Lasersteins Rezeptionsgeschichte virulent. Beispielsweise schrieb Olaf Peters in einer Rezension zur 2006 publizierten Dissertation, dass sich „Laserstein (...) von Rang her mit sekundären Malern wie Wilhelm Schnarrenberger oder Bernhard Dörries

---

<sup>180</sup> Diese These vertrat etwa Jürgen Claus im Katalog zur 1962 stattfindenden Ausstellung *Entartete Kunst. Bildersturm vor 25 Jahren* im Münchner Haus der Kunst. Der Aufsatz trug den Titel *Wovor bangte es?*; Voss 2013, S. 322.

<sup>181</sup> In dem 2001 publizierten Überblickswerk *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert* von Uwe M. Schneede bleiben etwa Lea Grundig, Alice Lex-Nerlinger, Jeanne Mammen, Elfriede Lohse-Wächtler, Anita Réé sowie Lotte Laserstein unerwähnt. Zugegebenermaßen ist es schwer die Kunst eines ganzen Jahrhunderts in 335 Seiten zu komprimieren ohne wichtige Künstler auszulassen; Schneede 2001, S. 311-335.



vergleichen“ ließe, wobei er die Kriterien seiner Beurteilung nicht definierte.<sup>182</sup> Hiermit soll nicht Peters' Sachverstand angezweifelt werden, sondern die in der Kunstgeschichte zu beobachtende, einer Wissenschaft ungenügende Tendenz, dass künstlerische Bewertungen auf Basis subjektiver Geschmacksurteile anstelle nachvollziehbarer Maßstäbe getroffen werden.

Das gestiegene Interesse an Laserstein stand in engem Zusammenhang mit der Erforschung von Künstlerinnenoeuvres, die seit den 1980/90ern abseits eines „männlichen“, geschichtsverdrängenden Blicks aufgearbeitet wurden. Nachdem die Befragung des Kanons der „toten weißen Männer“ in den letzten Jahrzehnten durch den Anstoß von Gender und Postcolonial Studien zu selektiven Neubewertungen geführt hatten, stimmen die späten Bemühungen um ein Werk Lasersteins seitens der deutschen und schwedischen Museen nachdenklich. Handelt es sich wirklich um die von Ulrich Pfisterer formulierte Existenz „zwei[er] Kunstgeschichten der Universität und des Museum[s]“ oder vielmehr um einen nachzüglerischen Reaktionismus?<sup>183</sup> Schließlich hatten staatliche Institutionen aus der Anglosphäre gegen Ende des 20. Jahrhunderts wichtige Gemälde Lasersteins erworben. Dass sich die Kanonisierung von Künstlerinnen verspätet in den deutschen Museen niederschlägt und man nun schon von einem Ausstellungskonjunkturmaximum sprechen könnte, zeigt sich beispielsweise an drei, 2015 gleichzeitig stattfindenden Kollektivschauen zu vergessenen Künstlerinnen der Moderne.<sup>184</sup> Dabei ist es bezeichnend, dass diese allesamt von Kuratorinnen initiiert wurden. Demnach ist die späte Anerkennung Lasersteins zum Teil auch den personellen Veränderungen in den Museen geschuldet.

Die kanon- und geschmacksbildende Rolle der Museen gilt es deshalb so zu betonen, da viele Werturteile über Kunst auf der quasi-wissenschaftlichen Kausalität beruhen, dass im Museum gezeigte Werke „gute Kunst“ seien müssten.<sup>185</sup> Kunstgeschichte schreibt am Ende auch die künstlerische Position, die viele museale Ausstellungen erhalten hat. Um einen immer noch relativ starren Kanon der Moderne nicht weiter zu „zementieren“, geht es im Ganzen um das Selbstverständnis einer Disziplin, die aus Kunst- und nicht Geschmackshistorikern besteht.

---

<sup>182</sup> Peters 2008, o. S.

<sup>183</sup> Pfisterer 2007, S. 9.

<sup>184</sup> Gleich drei Museen eröffneten im Oktober 2015 entsprechende Ausstellungen: *Einführung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland/* Kunsthalle Bielefeld, *Sturm Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932/* Schirn Kunsthalle Frankfurt und *Künstlerinnen der Moderne - Magda Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit/* Potsdam Museum.

<sup>185</sup> Relativierend sei hier angemerkt, dass die meisten Museen heutzutage über ein geringes Ankaufsbudget verfügen. So führte etwa Karin Althaus auf die Frage, ob der Erwerb eines Werks von Laserstein in Erwägung gezogen worden war, das plausible Argument an, dass man angesichts hoher Anschaffungskosten um im Depot schlummernde Werke von Künstlerinnen bemüht sei; von Karin Althaus schriftlich beantworteter Fragebogen, München 13.12.2017, siehe Anhang B.

### 5.3 Reflexion 3: Identitäts-Konstrukte – Ist die biographische Methode in der Kunstwissenschaft überholt?

Jüdin, Emigrantin, Grand-Old-Lady, „Neue Frau“, Lesbe sind nur einige der Identitätszuweisungen, unter denen Lasersteins Leben und Werk im Laufe der Zeit rezipiert wurden. Folgt man Stuart Hall, so kann ein Subjekt zu verschiedenen Zeiten verschiedene Identitäten annehmen. Diese werden von dem kulturellen System, das das Subjekt umgibt, „kontinuierlich gebildet und verändert“.<sup>186</sup> In diesem Verständnis sah sich der bereits zitierte, schwedische Kritiker wohl deshalb sofort an Lasersteins „einstige[s] Heimatland“ erinnert, da er ihre Kunstwerke ausgehend von der zugeschriebenen Identität einer deutschen Emigrantin betrachtete.<sup>187</sup> Wenn die *documenta* und Museen nach 1945 bewusst unbewusst „jüdische Künstler“ von der Rehabilitierung ausließen;<sup>188</sup> wenn Meskimmon von dem „self-portrait as a young, urban neue Frau“ sprach;<sup>189</sup> wenn die wissenschaftliche Bearbeitung von Lasersteins Kunst vielfach im Kontext der in ihrer Biographie angelegten Themen Gender und Migration stattfand und -findet; wie sehr sind die ihren Werken zugewiesenen Bedeutungsebenen dann Lasersteins Person entlehnt? Was sagt das über den Umgang der Kunsthistoriker mit den Objekten ihrer Wissenschaft – den Kunstwerken selbst – aus? Und wurde nicht sowohl in den stilanalytischen Debatten des Fachs um 1900 sowie von der historischen Sozialwissenschaft der 1960er Jahre stetig die Delegitimation der Biographie gefordert?<sup>190</sup>

Ein lebensgeschichtlicher Ansatz ist oftmals bei Publikationen zu Künstlerinnen – insbesondere wenn ihre Biographie die gesellschaftlichen Umbrüche des 20. Jahrhundert widerspiegelt – zu beobachten.<sup>191</sup> Insgesamt wirkt sich diese Tendenz bei Laserstein weniger dominant als beispielsweise bei Anita Reé aus, doch verdeutlicht ihre Rezeption im 21. Jahrhundert, wie stark die Biographie über Ausstellungsorte und Kontextualisierung entscheidet: *Verborgenes Museum, Jüdisches Museum, Schwules Museum\**. Denn Identitätskonstrukte ermöglichen nicht nur Abgrenzungen als das „Andere“, sondern besitzen auch identifikationsstiftendes Potenzial.<sup>192</sup> Laserstein eignet sich aufgrund der spezifischen Konstellation von weiblich, jüdisch, verfolgt, vergessen, eventuell homosexuell zur Aneignung durch *Communities*, deren Zusammengehörigkeit durch eine Differenz zur postulierten Norm bedingt ist.

---

<sup>186</sup> Hall 1994, S. 182.

<sup>187</sup> S.-t. L.: Konst. Lotte Laserstein-utställning, in: *Länstidningen* 5.2.1945, zit. nach Krausse 2006, S. 229.

<sup>188</sup> Fuhrmeister 2013b, S. 237.

<sup>189</sup> Meskimmon 1999, S. 238.

<sup>190</sup> Herbert 2016, S. 7 und Hellwig 2005, S. 188.

<sup>191</sup> Graw 2003, S. 134.

<sup>192</sup> Zimmermann 2006, S. 28.

Überspitzt formuliert kann manche euphorische Rezension und mancher Ankauf auch mit der Eignung ihrer Biographie zum Labeln als jüdisch-verfemt, weiblich-benachteiligt, lesbisch-unterdrückt zusammenhängen, die wiederum eigene Bedeutungen generieren.

Problematisch wird dies, wenn das Kunstwerk maßgeblich unter dieser identitären Projektion betrachtet wird. Damit sei keineswegs für eine rein werkimmanente Deutung plädiert. Es gilt, das Werk, die zeitgenössische Kunstproduktion und ihre Rahmenbedingungen zu analysieren, wobei biographische Zusammenhänge durchaus aufschlussreich sein können. Das Fixieren auf biographische Aspekte führt jedoch oftmals zu Miss- und Überdeutungen.<sup>193</sup> In Anbetracht einer objektbezogenen Wissenschaft, die bereits um 1900 die biographische Methode zugunsten einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ (Heinrich Wölfflin) in Frage stellte, ist ein Übergewicht der Biographie in jedem Fall diskutabel.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Vgl. Christian Fuhrmeisters Aufsatz *Werk statt Vita* zu Anita Réé. Dort plädiert der Kunsthistoriker dafür, Rées Arbeiten verstärkt nach kompositionellen und stilistischen Charakteristika zu untersuchen anstatt diese stets als Rückprojektion auf ihren Tod zu begreifen; Fuhrmeister 2006, S. 103f.

<sup>194</sup> Hellwig 2005, S. 188.

## 6 Schlussbetrachtung

Die vorangegangenen Ausführungen hatten die kritische Aufarbeitung und Kontextualisierung der Rezeptionsgeschichte von Lotte Laserstein in den Jahren 1928 bis 2017 zum Ziel. Zusammenfassend war der kunsthistorische Umgang mit Lasersteins Oeuvre vor allem durch die zeithistorischen Umbrüche des 20. Jahrhunderts geprägt. Diese manifestierten sich in einer kulturpolitischen sowie kunstwissenschaftstheoretischen Heterogenität, die eklatante Bewertungsdiskrepanzen hinsichtlich Lasersteins Kunst zur Folge hatten. Die Malerin wurde in der Weimarer Republik sehr positiv, überwiegend in akademischen Kontexten abseits des Avantgardismus wahrgenommen. Insbesondere durch ihre Figurenbildnisse wurde ihr ein künstlerisches Renommee zugesprochen, das sich von den Ressentiments gegenüber „Frauenkunst“ abhob. Nachdem die Künstlerin unter den Nationalsozialisten schrittweise aus dem Kunstbetrieb exkludiert worden war, ermöglichte erst die Emigration nach Schweden 1937 einen partiellen Rückgewinn ihrer künstlerischen Sichtbarkeit. Anhand der schwedischen Kunstkritik konnten stilistische sowie biographische Vorbehalte gegenüber Lasersteins Kunst nachgewiesen werden, die von einem gesamtgesellschaftlich beobachtbaren Nationalismus und der Debatte um „minderwertige Kunst“ beeinflusst waren. Im Endeffekt führte die kulturpolitische Förderung abstrakter Kunst zu einem auf die schwedische Provinz beschränkten Wirkungskreis als Auftragsmalerin und zur vollkommenen Vergessenheit in Deutschland. Zusätzlich erschwerten ideologische, dichotome Deutungsschemata der Kunstgeschichte eine Anerkennung der Malerin. Paradoxe Weise stellte Lasersteins jüdischer Hintergrund einen weiteren negativen Einflussfaktor im Rahmen der deutschen „Wiedergutmachungspolitik“ dar. Erst signifikante Erfolge im britischen Kunsthandel, eine verstärkte Rezeption innerhalb feministischer Studien und die grundlegende Werkrekonstruktion durch eine Dissertation ermöglichten ihre Wiederentdeckung, die im 21. Jahrhundert stark im Zusammenhang mit biographischen Charakteristika stand. Die lange Phase der Vergessenheit konnte folglich auf ihren gegenständlichen Stil, fehlende Anknüpfungspunkte zum künstlerischen Avantgardismus, einer zweifachen kulturpolitischen und der damit einhergehenden kunsthistorischen Marginalisierung zurückgeführt werden.

Daran anschließend wurden politisch ideologisierte, bedenkenlos tradierte Bewertungsmaßstäbe der Kunstgeschichte sowie der zu subjektive und museal verfestigte Kanon der Kunst kritisiert. Ferner wurde die Problematik rein biographisch orientierter Rezeptionsmuster herausgestellt, die maßgeblich auf Lasersteins Migrationsgeschichte sowie ihrer „Ethnie“ als Jüdin und ihrem „Geschlecht“ als Frau basierten. Resümierend wäre daher zum einen in der Zukunft eine stärker

objektbezogene wissenschaftliche Bearbeitung und Ausstellungspraxis von Lasersteins Oeuvre wünschenswert. Zum anderen scheint eine fundierte Kunstdebatte für die Disziplin unabdingbar, die sich von übergeordneten Narrativen und geschlechtsidentitären Konzepten löst. Schlussendlich ist Gottfried Boehms Kommentar über die Zukunft der Kunstgeschichte zuzustimmen, der für einen analytisch überprüfbaren Kunstbegriff und die Auseinandersetzung mit den Kunstwerken selbst appellierte, um diese „in die Sprache einer kritischen Analyse zu übersetzen“.<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> Boehm 2004, S. 62.

## 6 Conclusion

This thesis aimed to explore and contextualize Lotte Laserstein's reception between 1928 and 2017. The examination revealed that the art historical handling of Laserstein's oeuvre was predominantly shaped by the historic upheavals of the 20<sup>th</sup> century. These are manifested in a heterogeneity of cultural politics as well as art scholarship, which resulted in a striking discrepancy of valuation regarding Laserstein's art. During the Weimar Republic the painter was perceived very positively, yet mainly in academic and non-avant-gardist contexts. Particularly her portraits helped her to establish an artistic reputation, differentiating from resentments against "Frauenkunst", which were placed on other female artists. When the artist had been gradually excluded from the art business by the National Socialists, only the emigration to Sweden enabled her to partially regain artistic presence. However, stylistic and identity-based prejudices against Laserstein's art were identified based on reviews by Swedish art criticism. The scepticism was interrelated to a noticeable nationalism within the general public and the debate on "inferior art". In the end the political support of abstract art led to Laserstein's low artistic standing in the Swedish periphery and made her fall into oblivion in post-war Germany. Ideological dichotomous schemes of interpretation within art history were further impeding her success as a painter. Paradoxically, Laserstein's Jewish heritage turned out to be disadvantageous in the scope of the "Wiedergutmachungspolitik". Thus, the long-lasting period of forgetting could be traced to her representation style of painting, the missing avant-garde network, a twofold marginalisation by cultural politics and displacement within art history.

Moreover, the politically ideologised judgements passed down through generations of art historians as well as the unquestioned modern art canon strengthened by museums were criticized. Furthermore, identity-based reception patterns referring to Laserstein's migration, her "ethnicity" as Jew and her female "gender" were scrutinized. To sum up the research results, this thesis argues for more object orientated approaches when discussing and exhibiting Laserstein's oeuvre. Secondly, the necessity of a substantial art debate in aesthetics, which goes beyond overarching narratives and identity based concepts, was emphasized. In line with Gottfried Boehm's comment on art history's future the conclusion is drawn, that the discipline is in need for an analytical art approach and a stronger focus on the artworks themselves in order to "translate them into the idiom of a critical analysis".<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> „in die Sprache einer kritischen Analyse zu übersetzen“; Boehm 2004, S. 62.

## Abkürzungsverzeichnis

Abb.	.....	Abbildung
Anm.	.....	Anmerkung
AoQ	.....	Ausschnitt ohne Quellenangabe
BB-Z	.....	Berliner Börsen-Zeitung
BG-LL	.....	Berlinische Galerie, Künstlerarchiv von Lotte Laserstein
DM	.....	Deutsche Mark
FAZ	.....	Frankfurter Allgemeine Zeitung
NS	.....	Nationalsozialismus
o. Nr.	.....	ohne Nummerierung
o. S.	.....	ohne Seitenangabe
RM	.....	Reichsmark
RvJK	.....	Reichsverband der Jüdischen Kulturbünde
SEK	.....	Schwedische Kronen
SZ	.....	Süddeutsche Zeitung
VZ	.....	Vossische Zeitung

## Literaturverzeichnis

Aspegren, Carin: Lotte Laserstein. porträtmålare med händelserikt liv: "När jag inte målar, är jag olycklig", in: Allas Veckotidning, 26 (1982), S. 56-57.

Barron, Stephanie: New Objectivity. German Realism after Expressionism, in: Kat. Ausst. New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2015, München u.a. 2015, S. 15-26.

Beyme, Klaus von: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955, München 2005.

Boehm, Gottfried: Gegenwart und Zukunft der Kunstgeschichte. Teil 3, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 12 (2004), S. 59-62.

Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (Hrsg.): Frauen in Deutschland, Berlin 2004, URL:  
<https://www.bmfsfj.de/blob/93872/52236f60dc89674e222de2aca189f5fc/frauen-in-deutschland-data.pdf> [gelesen am 10.12.2017].

Burmeister, Ralf: Operations on Open Hearts. New Objectivity, in: Kat. Ausst. Vienna – Berlin. The Art of Two Cities, München/ London/ New York 2014, S. 265-267.

Chown, Hayley: 'Deficiently Differentiated'. Visual Encounters with Weimar Germany's New Woman, Masterarbeit Carleton University, Ottawa 2010, URL:  
[https://curve.carleton.ca/system/files/etd/bc1b0f16-064f-4d58-94ba-e99d491bba3c/etd\\_pdf/885ee2e2c57d5bf32bb1efdea9d90585/chown-deficientlydifferentiatedvisualencounters.pdf](https://curve.carleton.ca/system/files/etd/bc1b0f16-064f-4d58-94ba-e99d491bba3c/etd_pdf/885ee2e2c57d5bf32bb1efdea9d90585/chown-deficientlydifferentiatedvisualencounters.pdf) [gelesen am 23.11.2017].

Cierpialkowski, Darius/ Keil, Carina: Der Verein der Berliner Künstlerinnen in der Zeit zwischen 1933 und 1945, in: Kat. Ausst. Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlinische Galerie Berlin 1992, Berlin 1992, S. 383-396.

Dengler, Steffen: Kulturpolitische Rahmenbedingungen und Kunstpolitik in der amerikanischen Besatzungszone, in: Friedrich, Julia/ Prinzing, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte.“ Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2013, S. 122-130.

Doy, Gen: Women and Nazi-Art: Nazi Women and Art, in: Doy, Gen: Seeing and Consciousness, Oxford/ Washington 1995, S. 139-165.

Eschenbach, Franziska: Verfemt und Vergessen. Die Rezeptionsgeschichte Jankel Adlers, Unveröffentlichte Bachelorarbeit Ludwig-Maximilians-Universität, München 2013.

Frietsch, Elke: "Kulturproblem Frau". Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus, Köln 2006.

Frowein, Cordula: Jüdische Künstler und die Ghetto-Ausstellungen im nationalsozialistischen Deutschland, in: Kat. Ausst. Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941, Akademie der Künste Berlin 1992, Berlin 1992, S. 135-154.

Fuhrmeister, Christian: Anita Réé: Werk statt Vita, in: Kat. Ausst. Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933, Kunsthalle Hamburg 2006, Bremen 2006, S. 103-129.

Fuhrmeister, Christian: 75 Jahre Gegensätze? Zur Gegenwart der Vergangenheit, in: Kat. Ausst. 1938. Kunst Künstler Politik, Jüdisches Museum Frankfurt am Main 2013, Göttingen 2013a, S. 301-315.

Fuhrmeister, Christian: Statt eines Nachworts: Zwei Thesen zu deutschen Museen nach 1945, in: Friedrich, Julia/ Prinzing, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an,



ohne viele Worte.“ Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2013b, S. 234-239.

Fuhrmeister, Christian: Hartlaub and Roh. Cooperation and Competition in Popularizing New Objectivity, in: Kat. Ausst. New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933, County Museum of Art Los Angeles 2015, München u.a. 2015, S. 40-49.

Grasskamp, Walter: Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert, in: Bilder im Zirkel: 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1993.

Grasskamp, Walter: Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1994.

Graw, Isabelle: Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen. Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem, Dissertation Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder 2003, URL: <https://d-nb.info/971590273/34> [gelesen am 05.12.2017].

Gropp, Birgit: Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin 1880-1943, Dissertation Freie Universität, Berlin 2000.

Gunnarsson, Torsten: Swedish Nineteenth-Century Painting between European and National Influences, in: Kat. Ausst. 150 Years of Swedish Art. Highlights from the Swedish National Collections in Stockholm, Hillstrom Museum of Art Gustavus Adolphus College 2012, St. Peter 2012.

Gustavsson, Martin: Makt och konstsmak. Sociala och politiska motsättningar på den svenska konstmarknaden 1920-1960, Dissertation Stockholms Universitet, Stockholm 2002, URL: <urn:nbn:se:su:diva-54059> [gelesen am 20.11.2017].

Haehnel, Birgit: Geschlecht und Ethnie, in: Zimmermann, Anja (Hrsg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 291-313.

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Bild-Enzyklopädie, München 1965.

Hall, Stuart: Die Frage der kulturellen Identität, in: Hall, Stuart: Rassismus und kulturelle Identität, Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1994.

Hassler, Katrin: Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld, Bielefeld 2017.

Hellwag, Fritz: Das moderne Frauenbildnis. Zum Wettbewerb des "Reichsverbands bildender Künstler", in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst (1929), S. 111-118.

Hellwag, Fritz: Neue Frauenbildnisse, in: Die Woche, 3 (1928), S. 50-53.

Hellwig, Karin: Von der Vita zur Künstlerbiographie, Berlin 2005.

Herbert, Ulrich: Über Nutzen und Nachteil von Biographien in der Geschichtswissenschaft, in: Böckem, Beate (Hrsg.): Die Biographie - Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte, Berlin/Boston 2016, S. 3-16.

Hildebrandt, Hans: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928.

Hoberg, Annegret: Gabriele Münter. STURM-Künstlerin in München, Berlin und Skandinavien, in: Kat. Ausst. STURM Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2015, Köln 2015. S. 228-253.

Imesch, Kornelia et al. (Hrsg.): Inscriptions/ Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies, Bern u.a. 2008.

Kahn, Lisel: Looking Back, in: Kat. Ausst. Sternverdunkelung. Lotte Laserstein och Nelly Sachs – Om Exiliens villk or/ Life in Exile, Judiska Museet Stockholm 2005, Stockholm 2005.

Kampmann, Sabine: Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft. Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz, München 2006.

Kat. Aukt. Sotheby's 2010, 19th Century European Paintings, London 2010, URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/2010/19th-century-european-paintings-including-german-austrian-and-central-european-paintings-the-orientalist-sale-spanish-painting-and-the-scandinavian-sale-l10101.html> [gelesen am 20.11.2017].

Kat. Ausst. 10 historier: svensk konst 1910-1945. Ur Moderna Museets samling, Moderna Museet Stockholm 2007, Stockholm 2007.

Kat. Ausst. Die Frau von heute. Ausstellung Gemälde Graphik Plastik, Verein der Berliner Künstlerinnen Berlin 1929, Berlin 1929.

Kat. Ausst. Georg-Schicht-Preis, Galerie Gurlitt Berlin 1928, Berlin 1928.

Kat. Ausst. Glanz und Elend in der Weimarer Republik, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2017, Frankfurt 2017.

Kat. Ausst. Homosexualität\_en, Schwules Museum\* in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Museum Berlin 2015, Dresden 2015.

Kat. Ausst. Lotte Laserstein 1898-1993. Meine einzige Wirklichkeit, Das Verborgene Museum in Zusammenarbeit mit der Stiftung Stadtmuseum Berlin im Museum Ephraim-Palais Berlin 2003, Dresden 2003.

Kat. Ausst. Lotte Laserstein. Paintings and Drawings from Germany and Sweden, 1920-1970. Thos. Agnew's & Sons Ltd. and The Belgrave Gallery London 1987, London 1987.

Kat. Ausst. Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlinische Galerie Berlin 1992, Berlin 1992.

Kat. Ausst. Sternverdunkelung. Lotte Laserstein och Nelly Sachs – Om Exiliens villk or/ Life in Exile, Judiska Museet Stockholm 2005, Stockholm 2005.

Kimpel, Harald: Standortbestimmung und Vergangenheitsbewältigung, in: Friedrich, Julia/Prinzling, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte.“ Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2013, S. 26-35.

Kratz-Kessemeier, Kristina: Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932, Berlin 2008.

Krause, Anna-Carola: Lotte Laserstein (1898-1993). Leben und Werk, Berlin 2006.

Kubowitsch, Nina: Die Reichskammer der bildenden Künste. Grenzsetzungen in der künstlerischen Freiheit, in: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die »deutsche« Kunst, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln/ Weimar 2015, S. 74-95.

Landau, Dora: Kunstausstellungen Berlin [zur Ausstellung "Die Frau von heute"], in: Der Kunstwanderer, 11 (1929), S. 147.

Lowenthal, E.G.: Er schöpfte aus dem Vollen. Gedenkblatt zum 100. Geburtstag von Dr. Max Osborn, in: Osborn, Max: Der Bunte Spiegel. Erinnerungen aus dem Kunst-, Kultur- und Geistesleben der Jahre 1890 bis 1933, Hürth 2013, S. 249-251.

Maier-Wolthausen, Clemens: Im Spannungsfeld zwischen jüdischer Solidarität und nationalen Interessen. Die schwedisch-jüdische Gemeinde in Stockholm und die

- Auswanderungsbemühungen deutscher Juden, in: Heim, Susanne/ Meyer, Beate/ Nicosia, Francis R. (Hrsg.): »Wer bleibt, opfert seine Jahre, vielleicht sein Leben« Deutsche Juden 1938 – 1941, S. 192-206.
- Mazur, Natascha: Künstler jüdischer Herkunft auf der documenta. 1955 – 1963, Unveröffentlichte Bachelorarbeit Ludwig-Maximilians-Universität, München 2014.
- Meskimmon, Marsha: We Weren't Modern Enough. Women Artists and the Limits of German Modernism, Berkeley 1999.
- Meyer-Büser, Susanne: Das schönste deutsche Frauenporträt. Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin 1994.
- Montgomery, Küllike: Bror Hjorths vänkrets. Färg och formarna, Stockholm 2003, URL: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/sv/utställningar/co-bror-hjorths-hus/katalogtext-av-kullike-montgomery-museichef-bror-hjorths-hus/> [gelesen am 30.11.2017].
- Müssener, Helmut: Exil in Schweden. Politische und kulturelle Emigration nach 1933, München 1974.
- Muysers, Carola (Hrsg.): Die Bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in Deutschen Quellentexte 1855-1945, Amsterdam 1999.
- Nobs-Greter, Ruth: Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung, Zürich 1984.
- Nybloms Förlag (Hrsg.): Svenska konstnärer. Biografisk Handbok, Uppsala 1980.
- Pese, Claus: Die Künstler der „Verschollenen Generation“. Ein qualitatives oder ein quantitatives Problem für die Kunstgeschichte, in: Scheel, Werner (Hrsg.): Umbrüche, Berlin 1998, S. 181-196.
- Peters, Olaf: New Objectivity and "Totalitarianism". The Reception Of Weimar's Modernity in the Third Reich and the German Democratic Republic, in: Kat. Ausst. New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2015, München u.a. 2015, S. 77-89.
- Peters, Olaf: Rezension von Anna-Carola Krause: Lotte Laserstein (1898-1993). Leben und Werk, in: KUNSTFORM H. 9 (2008), URL: <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2008/7/> [gelesen am 14.12.2017].
- Pfeiffer Ingrid: STURM-Frauen. Oder wie Herwarth Walden in großem Stil die Künstlerinnen der Avantgarde gefördert hat, in: Kat. Ausst. STURM Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2015, Köln 2015. S. 12-23.
- Pfisterer, Ulrich: Kunstgeschichte, Klassiker und Kanon-Korrekturen 2007, in: Von Winckelmann bis Warburg, S. 7-11.
- Prinzing, Andreas, Modernerezeption in der Kunstpublizistik der Nachkriegszeit, in: Friedrich, Julia/ Prinzing, Andreas (Hrsg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte.“ Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2013, S. 36-45.
- R[ydbeck], I[ngrid]: Galerie Moderne. Lotte Laserstein, in: Konstrevy 1 (1938), S. 39.
- Rautenstrauch, Eike: Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Zur Kulturkritik in den Kurzesays von Joseph Roth, Bernard von Brentano und Siegfried Kracauer, Bielefeld 2016.
- Rothe, Friedrich: Lotte Laserstein und Charlotte Salomon: Zwei künstlerische Entwicklungen unter den Bedingungen der NS-Zeit, in: Kat. Ausst. Profession ohne

Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlinische Galerie Berlin 1992, Berlin 1992, S. 151-158.

Rowe, Dorothy: Representing Herself. Lotte Laserstein Between Subject and Object, in: Schönfeld, Christiane (Hrsg.): Practicing Modernity. Female Creativity in the Weimar Republic, Würzburg 2006, S. 68-88.

Ruppert, Wolfgang: Mit Akademismus und NS-Kunst gegen die ästhetische Moderne. Die späte Öffnung der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1918 und 1968, in: Gerhart, Nikolaus et al. (Hrsg.): „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München 2008, S. 76-87.

Schaffer, Barbro: Nils O E Palmgren, in: Riksarkivet (Hrsg.): Svenskt biografiskt lexikon, Stockholm 1992, Bd. 28 (1992-1994), S. 656.

Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001.

Schneider, Norbert: Chancen und Funktionen des Realismus im westlichen Kunstbetrieb der Nachkriegszeit, in: Schneider, Norbert/ Axtmann, Alexandra (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Kunst. Das Realismus-Problem in der Kunstgeschichte der Nachkriegszeit, Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 16 (2014), Göttingen 2014, S. 13-26.

Shalem, Avinoam: Kann man von jüdischer Kunst sprechen?, in: Brenner, Michael (Hrsg.): Kunststadt München? Unterbrochene Lebenswege, Münchner Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur, München 2012, S. 6-8.

Smith, Dana: Die Arbeit des Jüdischen Kulturbunds, in: Kat. Ausst 1938. Kunst Künstler Politik, Jüdisches Museum Frankfurt am Main 2013, Göttingen 2013.

Stroude, Adrian/ Stroude, Caroline: Lotte Laserstein and the German Naturalist Tradition, in: Woman's Art Journal, 1 (1988), S. 35-38.

Svensson, Mats O: Jag vill meddela mig: Exil, psykoanalys, 40-talism och det politiska i Peter Weiss tidiga svenska prosa, Masterarbeit Uppsala Universitet, Uppsala 2015, URL: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:840399/FULLTEXT01.pdf> [gelesen am 9.12.2017].

Tammen Silke: ‚Seelenkomplexe‘ und ‚Ekeltechniken‘ – von den Problemen der Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der ‚Handarbeit‘, in: Zimmermann, Anja (Hrsg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin 2006, S. 215-239.

Tergit, Gabriele: Atem einer anderen Zeit. Berliner Reportagen, Frankfurt am Main 1994.

Tiedemann, Anja: Die "entartete" Moderne und ihr amerikanischer Markt. Karl Buchholz und Curt Valentin als Händler verfemter Kunst, Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 8., Berlin 2013.

Unus, Walther: Akademie und Große Ausstellung in Berlin, in: Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben, 9 (1928), S. 189

Van Dyke, James A.: The Politics of New Objectivity. A Specific History, in: Kat. Ausst. New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933, County Museum of Art Los Angeles 2015, München u.a. 2015, S. 65-75.

Voss, Julia: Die Verdrängung von 1938 in der Kunstgeschichtsschreibung bis heute, in: Kat. Ausst 1938. Kunst Künstler Politik, Jüdisches Museum Frankfurt am Main 2013, Göttingen 2013, S. 317-333.

Walter-Ris, Anja: Die Geschichte der Galerie Nierendorf. Berlin/New York 1920-1995, Dissertation Freie Universität, Berlin 1999, URL: [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_000000001073](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000001073) [gelesen am 23.11.2017].

West, Shearer: Introduction. Visions of the ‚Neue Frau‘, in: Meskimmon, Marhsa/ West, Shearer (Hrsg.): Visions of the ‚Neue Frau‘: Women and the Visual Arts in Weimar Germany, London 1996, S. 1-8.

Zimmermann, Anja: Einführung. Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung, in: Zimmermann, Anja (Hrsg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 9-37.

Zimmermann, Horst: Eine Kunsthalle für Rostock, in: Bildende Kunst 18 (1970), S. 363-366.

Zimmermann, Rainer: Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975, Düsseldorf/ Wien 1980.

Zürcher, Eva: Frauenfreunde und Kunstfreundinnen. Zwei Porträt-Ausstellungen am Ende der zwanziger Jahre, in: Kat. Ausst. Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlinische Galerie Berlin 1992, Berlin 1992, S. 259-270.

## Verzeichnis Archivalien

**Entschädigungsamt Berlin, Reg. Nr. 331 314, Rentenakte Lotte Laserstein IIIB 12, S. E 3 und S. M 13.**

**Korrespondenz von Lotte Laserstein mit der United Restitution Organization bezüglich der Nachweise über den Handelswert ihren Arbeiten im Schadensfall Laserstein/ Dt. Reich, 29.12.1954 - 15.5.1955, BG-LL-1-2-308-023.**

Darin enthalten, jeweils o. Nr., o. S.:

- Eidesstattliche Versicherung von Erich Wolfsfeld, London, 15.5.1955.
- Eidesstattliche Versicherung von Ingrid Malmeström, Stockholm, 13.12.1954.

**Korrespondenz zwischen Laserstein und Dritten bzgl. Wolfsfeld Ausstellungen, BG-LL-2-1-116-000.**

Darin enthalten, Nr 43.1., o. S.:

- Korrespondenz mit K. Kussener, Berlin Museum, Berlin, 15.10.1971.

**Geschäftskorrespondenz an Lotte Laserstein von Dritten, BG-LL-3-1-000-000.**

Darin enthalten, jeweils o. Nr., o. S.:

- Korrespondenz mit Ulf Abel, Nationalmuseum/ Staatens Konstmuseer, Stockholm, 8.10.1984 und 7.2.1985.
- Korrespondenz mit Avi Nilsson, Israel Museum, Jerusalem, 14.1.1985.
- Korrespondenz mit Charlotte Ettliger, Women's International Zionist Organisation, Stockholm, 2.2.1965 und 23.3.1965.
- Korrespondenz zum Vertrag von The Belgrave Gallery (Irving Rose) sowie Agnew & Sons (William Joll) mit Lotte Laserstein die Doppelausstellung 1987 betreffend, London, 20.03.1987.
- Korrespondenz mit Caroline Stroude, London, 19.6.1987.
- Korrespondenz mit Horst Zimmermann (Direktor der Kunsthalle Rostock), Rostock, 23.5.1967.

**Geschäftskorrespondenz von Lotte Laserstein an Dritte, BG-LL-3-1-000-000.**

Darin enthalten, jeweils o. Nr., o. S.:

- Korrespondenz mit Ola Alsen, Stockholm, 30.10.1947.

**Texte /Artikel zu Laserstein. Jenseits von Ausstellungen, BG-LL-4-5-000-000.**

Darin enthalten: Nr. 18.2., o. S.:

- Abel, Ulf: Lotte Laserstein. I den Svensk-Judiska Målartraditionen, in: Judiska Krönika 6 (1983), S. 23.
- Beigelegte Mitteilung von Ulf Abel an Lotte Laserstein, Stockholm, 26.10.1983.

## Verzeichnis Zeitungsartikel

[Unbekannter Autor]: Frankreich, in: C.V.-Zeitung, [September 1937], o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.

[Unbekannter Autor]: Gurlitt, AoQ, November/Dezember 1931, o. Nr., S. 18, BG-LL-4-3-000-000.

[Unbekannter Autor]: Melle Lotte Laserstein, AoQ, 1927, o. Nr., S. 18, BG-LL-4-3-000-000.

[Unbekannter Autor]: Svenska Bilder, in: Dagens Nyheter, 24.11.1978, Nr. 319, S. 22.

[Unbekannter Autor]: Tre utställningar, in: Göteborgs-Posten, 6.12.1943, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.

Apell, Tage: Lotte, en av de första kvinnorna vid konstakademien i Berlin, in: Östra Småland, 20.10.1978, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.

Auty, Giles: Overdue Tribute, in: The Spectator, 31.10.1987, Nr. 45, S. 44.

Auty, Giles: The Tradition we neglect, in: The Spectator, 27.10.1990, Nr. 265, S. 43.

B[erg], Y[ngve]: Konstkrönika. Lotte Laserstein: Galerie Moderne, in: Dagens Nyheter, 23.12.1937, Nr. 319, S. 7.

C. P-t: Konstrond. Lotte Laserstein och Jules Schyl, in: Skånska Aftonbladet, 5.4.1939, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.

Donath, Adolph: Kunst in Berlin, in: Berliner Tageblatt, 17.1.1931, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.

Donath, Adolph: Das schönste deutsche Frauenportrait, in: Berliner Tageblatt, Abendausgabe, 27.11.1928, Nr. 569, S. 2-3.

Escher, Karl: Frühjahrs-Ausstellung der Akademie, in: Berliner Morgenpost, 13.5.1928, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.

Exner, Julian: London entdeckt Lotte Laserstein, in: Der Tagesspiegel, 6.12.1987, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.

F. I.: Kunst und Mode, in: 8 Uhr-Abendblatt, 29.11.1929, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.

Friedrich, Paul: Die Frühjahrsausstellung der Akademie, in: BB-Z. Beilage Kunst Welt Wissen, 26.5.1929, Nr. 120, S. 1.

Friedrich, Paul: Kunstaussstellungen. Die Frau von heute. Ausstellung im Verein der Künstlerinnen, in: BB-Z, 14.11.1929, Nr. 239, S. 3.

G. J-n: Konstnärligt Nyår, in: Svenska Dagbladet, 7.1.1938, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.

Hellwag, Fritz: Der Mädchentyp von 1928 und sein Gegenstück von einst, in: Leipziger Illustrierte Zeitung, 22.11.1928, Nr. 4367, S.786-787.

K. E. K.: Barlach-Ehrung und "Großer Staatspreis" in der Berliner Akademie, in: Unterhaltungsblatt der Düsseldorfer Nachrichten, 14.1.1930, Nr. 14, S. 3.

Knapp, Gottfried: Wohlfühlen verboten, in: SZ, 25.7.2014, Nr. 169, S. 13.

Moore, Susan: On show. Lotte Laserstein, in: London Portrait, 1.11.1978, o. Nr., S. 18, BG-LL-4-3-000-000.

Osborn, Max: Kunstaussstellungen, in: VZ. Abendausgabe, 6.12.1928, Nr. 577, S. 3.

Osborn, Max: Die Frau von heute, in: VZ. Abendausgabe, 11.11.1929, Nr. 533, S. 3.

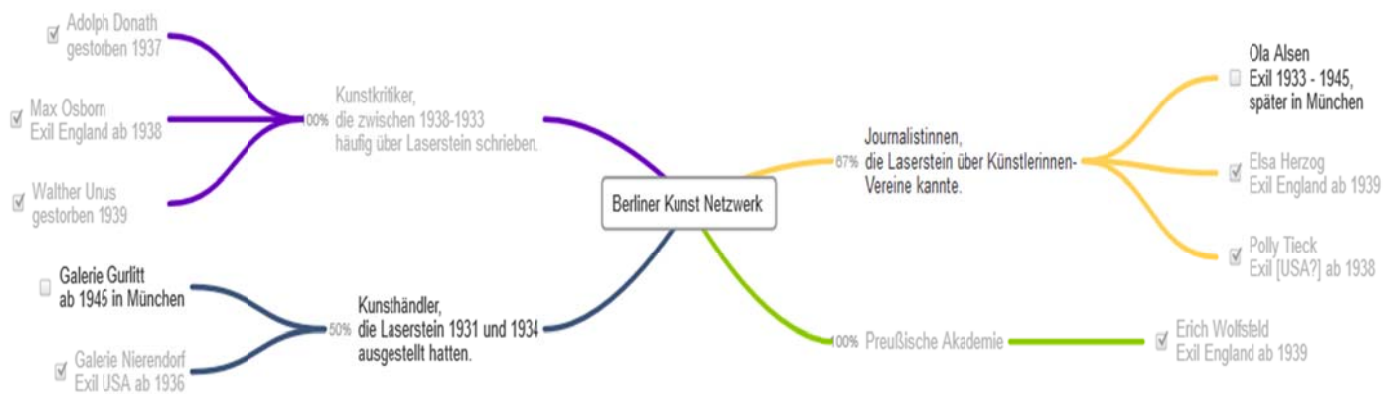
- Osborn, Max: Jüdische Kunstausstellungen. Lotte Laserstein, in: Jüdisches Gemeindeblatt, 8.12.1935, o. Nr., S. 9.
- Osborn, Max: Jüdische Künstler stellen aus, in: Jüdisches Gemeindeblatt, 21.7.1934, o. Nr., S. 9-10.
- Packer, William: Underrated artists, in: Financial Times, 11.12.1990, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.
- Palmgren, Nils: En konstrod för jul, in: Aftonbladet, 22.12.1937, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.
- Richard, Paul: Women's Museum Makes its First Purchase, in: The Washington Post, 27.1.1988, o. Nr., S. 11.
- Sandström-Enlund, Katarina: Internationellt genombrott –Laserstein för 680.000 kr!, in: Barometern, 20.12.1990, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.
- [sen]: Lotte Lasersteins utställning, in: Örebro-Kuriren, 14.4.1942, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.
- Selb, Gottfried: Mancher bleibt zu Recht vergessen. Zur These von der „Kunst der verschollenen Generation“, in: Die Zeit, 10.10.1980, Nr. 42, S. 7.
- Servaes, Franz: Frühjahrsausstellung der Akademie, in: Der Tag, 13.5.1928, Nr. 115, o. S., BG-LL-4-3-000-000.
- Steipe, Patrizia: Der Papst der Kritiker, in: SZ. Starnberg, 10.5.2014, Nr. 107, S. 11.
- Taylor, John Russel: The Lost Ladies Found, in: The Times, 10.11.1987, Nr. 62, S. 20.
- Taylor, John Russell: Birdlike figure who defied Nazis, Archives of the National Museum of Women in the Arts, in: The Times. Overseas edition, 7.12.1990, Nr. 63, S. 21.
- W. G.: Was die Jugend heute malt. Der große Preis der Akademie, in: Berliner Lokalanzeiger, 09.01.1927, o. Nr., o. S., BG-LL-4-3-000-000.
- Zeit, Lisa: Eine Rückkehr und eine Entdeckung, in: FAZ, 22.10.2010, Nr. 246, S. 29.



## Abbildungen

Aus datenschutzrechtlichen Gründen werden die Abbildungen 1 bis 9 nicht in der Online-Publikation veröffentlicht. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an mareike-schwarz@t-online.de.

Abb. 10.



Lotte Lasersteins Netzwerk im Kunstfeld: nach 1933 emigrierte oder verstorbene Kontakte in grau; Änderung in % im Vergleich zu den Berliner Jahren (1928-1933).

Aus datenschutzrechtlichen Gründen wird die Abbildung 11 nicht in der Online-Publikation veröffentlicht. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an mareike-schwarz@t-online.de.

## Abbildungsverzeichnis

### Abb. 1.

Lotte Laserstein, Im Gasthaus, 1927,  
in: Kat. Ausst. Vienna – Berlin. The Art of Two Cities, München/ London/ New York  
2014, S. 272.

### Abb. 2.

Otto Dix, Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden, 1926,  
in: Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 365/ prometheus.

### Abb. 3.

Willy Jaeckel, Stehendes Mädchen, 1928,  
in: Hellwag, Fritz: Neue Frauenbildnisse, in: Die Woche, 30 Jg, H. 3 (1928), S. 50.

### Abb. 4.

Lotte Laserstein, Russisches Mädchen mit Puderdose, 1928,  
in: Krausse, Anna-Carola: Lotte Laserstein (1898-1993). Leben und Werk, Berlin 2006,  
Werkverzeichnis auf CD-ROM, Nr. M 1928/7.

### Abb. 5.

Christian Schad, Lotte/ Die Berliner, 1927/28,  
in: Kat. Ausst. Der Stärkste Ausdruck unserer Tage. Neue Sachlichkeit in Hannover;  
Sprengel Museum Hannover 2001, Hildesheim-Zürch-New York 2001, S. 150/  
prometheus.

### Abb. 6.

Ausstellungsansicht Die Frau von Heute, Verein der Künstlerinnen zu Berlin, 1929,  
in: Bundesarchiv, [Unbekannter Photograph], Signatur: Bild 183-1990-1015-503.

### Abb. 7.

Lotte Laserstein, Polly Tieck, 1929,  
in: Krausse, Anna-Carola: Lotte Laserstein (1898-1993). Leben und Werk, Berlin 2006,  
Werkverzeichnis auf CD-ROM, Nr. M 1929/5.

### Abb. 8.

Lotte Laserstein, Abend über Potsdam, 1930,  
in: Krausse, Anna-Carola: Lotte Laserstein (1898-1993). Leben und Werk, Berlin 2006,  
Werkverzeichnis auf CD-ROM, Nr. M 1930/1.

### Abb. 9.

Einladungskarte zu Chanukka Festivitäten mit einer Illustration von Lotte Laserstein,  
1945, Emigranternas Självhjälp, Stockholm,  
in: Künstlerarchiv Lotte Laserstein; Zeitschriften, abgedruckte Werke und Illustrationen  
von Lotte Laserstein, BG-LL-5-4-000-000, Fotografie: Mareike Schwarz.

### Abb. 10. Übersicht von Lotte Lasersteins Netzwerk im Kunstfeld nach 1945.

Eigene Darstellung, Personenbezogene Daten aus Krausse, Anna-Carola: Lotte  
Laserstein (1898-1993). Leben und Werk, Berlin 2006, S. 37-177.

### Abb. 11. Lotte Laserstein, Morgentoilette, 1930,

in: Heller, Nancy G.: Women Artists - Works from the National Museum of Women in  
the Arts, Washington 2000, S. 127/ prometheus.

## Anhang A: Provenienzrecherche

### **Schriftliche Mitteilung der Forschungsstelle "Entartete Kunst", 26.10.2017.**

Aus datenschutzrechtlichen Gründen wird dieser Abschnitt nicht in der Online-Publikation veröffentlicht. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an mareike-schwarz@t-online.de.

### **Datenbankrecherche und schriftliche Mitteilung der Forschungsstelle zum Nachlass von Ferdinand Möller, Berlin, 26.10.2017 und 5.12.2017.**

Link zur Datenbank des Nachlasses von Ferdinand Möller:

URL: [http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.exhibition\\_list.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Sexhibition&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=0&sp=1&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=2](http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.exhibition_list.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Sexhibition&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=0&sp=1&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=2), [Durchsicht der digitalisierten Bestände am 26.10.2017].

### **Schriftliche Mitteilung:**

Aus datenschutzrechtlichen Gründen wird dieser Abschnitt nicht in der Online-Publikation veröffentlicht. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an mareike-schwarz@t-online.de.

## Anhang B: Experten Korrespondenz/ Oral History

### **Schriftliche Mitteilung von Anna-Carola Krause, Berlin, 8.12.2017.**

Aus datenschutzrechtlichen Gründen wird dieser Abschnitt nicht in der Online-Publikation veröffentlicht. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an mareike-schwarz@t-online.de.

**Schriftliche Mitteilung von Ingrid Pfeiffer, Frankfurt 1.11.2017.**

Aus datenschutzrechtlichen Gründen wird dieser Abschnitt nicht in der Online-Publikation veröffentlicht. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an [mareike-schwarz@t-online.de](mailto:mareike-schwarz@t-online.de).

**Von Karin Althaus Schriftlich beantworteter Fragebogen, München 13.12.2017.**

Aus datenschutzrechtlichen Gründen wird dieser Abschnitt nicht in der Online-Publikation veröffentlicht. Bei Nachfragen wenden Sie sich bitte an mareike-schwarz@t-online.de.

## Anhang C: Historische Wechselkurse

### Wechselkurs 100 Schwedische Kronen in Reichsmark/ Deutsche Mark

1937-1945: Preisnotierung nach Reichsmark

Jahr	100 SEK
1937-1945	62, 600

Quelle: Stiefel, Dieter: Die österreichischen Lebensversicherungen und die NS-Zeit: wirtschaftliche Entwicklung, politischer Einfluss, jüdische Polizzen, Wien 2001, S. 64.

1950-1999: Preisnotierung nach Deutsche Mark

Jahr	100 SEK	Jahr	100 SEK	Jahr	100 SEK	Jahr	100 SEK	Jahr	100 SEK
1950	81,180	1960	80,709	1970	70,324	1980	42,943	1990	27,289
1951	81,180	1961	77,848	1971	68,192	1981	44,747	1991	27,421
1952	81,180	1962	77,557	1972	67,055	1982	38,894	1992	26,912
1953	80,836	1963	76,837	1973	60,959	1983	33,294	1993	21,248
1954	80,778	1964	77,171	1974	58,351	1984	34,386	1994	21,013
1955	81,066	1965	77,442	1975	59,282	1985	34,160	1995	20,116
1956	80,875	1966	77,402	1976	57,803	1986	30,449	1996	22,434
1957	81,056	1967	77,237	1977	51,997	1987	28,341	1997	22,718
1958	80,903	1968	77,260	1978	44,456	1988	28,650	1998	22,128
1959	80,769	1969	75,911	1979	42,766	1989	29,169	1999	(22,235)

Quelle: Deutsche Bundesbank, Historische DM-Devisenkurse der Frankfurter Börse, Jahresdurchschnitte/ 100 SEK

URL:

[https://www.bundesbank.de/Navigation/DE/Statistiken/Zeitreihen\\_Datenbanken/Aussenwirtschaft/aussenwirtschaft\\_list\\_node.html?listId=www\\_s331\\_b01011\\_1](https://www.bundesbank.de/Navigation/DE/Statistiken/Zeitreihen_Datenbanken/Aussenwirtschaft/aussenwirtschaft_list_node.html?listId=www_s331_b01011_1) [abgerufen am 9.12.2017]