

Bildende Künstlerinnen im Berliner „Sturm“ der 1910er Jahre

D i s s e r t a t i o n

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Maaïke Moniek van Rijn

aus

Tettnang

2013

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatterin: Prof. Dr. Barbara Lange

Mitberichterstatterin: Prof. Dr. Barbara Paul

Tag der mündlichen Prüfung: 7. November 2011

Universitätsbibliothek Tübingen: TOBIAS-lib

Gliederung der Arbeit

I. Einleitung	3
1. Einführung und Materialübersicht	3
2. Forschungsstand	10
3. Methodisches	22
4. Vorgehensweise	28
II. Der <i>Sturm</i> und seine Künstlerinnen	31
1. Geschichte des <i>Sturm</i>	31
2. Künstlerinnen beim <i>Sturm</i>	51
2.1. Verortung und Identität	52
2.2. Ausstellungspräsenz	64
2.3. Organisatorische Arbeit und künstlerische Praxis	81
3. Netzwerkformen – Kontakte der Künstlerinnen untereinander	94
3.1. Jacoba van Heemskerck und Nell Walden: Briefe	94
3.2. Nell Walden als Fixpunkt	103
3.3. Gegenseitige Beeinflussungen im künstlerischen Werk	108
III. Aspekte einer weiblichen Identität in Selbst- und Fremddarstellung	117
1. Sturm-Künstlerinnen und das expressionistische Bild der Frau	117
2. Selbstdarstellungen	131
2.1. Nell Waldens <i>Sturm</i> -Memoiren	132
2.2. Jacoba van Heemskerck in Briefen an Nell und Herwarth Walden	145
2.3. Marianne von Werefkins „Lettres à un Inconnu“	160
2.4. Maria Uhdens Traum-Bilder	173
3. Fremddarstellungen	185
3.1. Nell Walden als „süße blonde Blüte“ in den Erinnerungen männlicher <i>Sturm</i> -Mitglieder	186
3.2. Gabriele Münter als „wirkliche Primitive“	197
3.3. Das Frauenbild Herwarth Waldens in seinen Schriften und Dramen	207
3.4. Inszenierung und Konstruktion von Weiblichkeit in der kunsthistorischen Rezeption	219
IV. Zusammenfassung und Ausblick	225
V. Biographische Angaben zu den Künstlerinnen	232
VI. Literaturverzeichnis	237
VII. Abbildungsverzeichnis	259

I. Einleitung

1. Einführung und Materialübersicht

In dieser Arbeit untersuche ich die Teilnahme von bildenden Künstlerinnen bei der expressionistischen Künstler- und Literatengruppe *Der Sturm*¹ in Berlin. Schwerpunkt bilden die 1910er und frühen 1920er Jahre.² Die Untersuchung beschäftigt sich exemplarisch mit den fünf bildenden Künstlerinnen Jacoba van Heemskerck (1876-1923), Nell Walden (1887-1975), Marianne von Werefkin (1870-1938), Gabriele Münter (1877-1962) und Maria Uhden (1892-1918).³ Ich gehe deren Präsenz beim *Sturm* nach, untersuche deren Wirkungsfeld und beschäftige mich vor allem mit der Frage, wie das Frauenbild beim *Sturm* aussah und was dies möglicherweise für Auswirkungen auf die Künstlerinnen, ihre Werke und deren weitere Rezeption hatte. Die Auswahl des Themas und des Materials begründen sich in erster Linie durch die Forschungslücke, welche die Künstlerinnen beim *Sturm* darstellen. Die qualitative und quantitative Teilnahme der Künstlerinnen am *Sturm*-Netzwerk, sowie das zeitgenössische Frauenbild und deren Auswirkung auf die Künstlerinnen und deren Umfeld untersuche ich, indem ich überliefertes schriftliches Quellenmaterial entsprechend auswerte. Im Folgenden werden die einzelnen Punkte zu Thema, Material, Forschungsstand, Methode und Vorgehen weiter ausgeführt:

Unter dem Namen „*Der Sturm*“ gründete der Berliner Verleger Herwarth Walden 1910 eine „Wochenschrift für Kultur und die Künste“. Diese wurde zwei Jahre später um eine Galerie mit regelmäßigen Ausstellungen in Berlin und an anderen Orten Europas ergänzt. *Der Sturm* wurde für die Kunst des Expressionismus zum zentralen Ort, an welchem Ideen zur Abstraktion, zur Aufgabe einer neuen modernen Kunst und zur Internationalisierung

¹ Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird der *Sturm* kursiv geschrieben, wenn die Galerie und der *Sturm* als Künstlergruppe bzw. Künstlernetzwerk gemeint ist. Die gleichnamige Zeitschrift „Der Sturm“ wird dem gegenüber durch die Setzung von Anführungszeichen unterschieden. Innerhalb von Zitaten übernehme ich die dort jeweils verwendete Schreibweise.

² Die Zeitschrift „Der Sturm“ existierte von 1910 bis 1932. Bis 1929 tauchen die Namen von Künstlerinnen in der Zeitschrift und auf Ausstellungen auf, wobei sie sich in den 1910er und frühen 1920er Jahren häufen. Bis zum 100jährigen Sturm-Jubiläum 2010 bzw. 2012 stellten die letzten Jahre des *Sturm* das größte Forschungsdesiderat innerhalb der sowieso schon marginalen *Sturm*-Forschung dar. Eine Untersuchung der letzten *Sturm*-Jahre unter dem Gesichtspunkt der Teilnahme einiger weniger Künstlerinnen aus Osteuropa steht bislang noch aus.

³ Ergänzende biographische Angaben zu den einzelnen Künstlerinnen finden sich im Anhang dieser Arbeit in tabellarischer Form und nach alphabetischer Reihenfolge beginnend mit Jacoba van Heemskerck.

kultureller Bewegungen diskutiert wurden. Vor allem handelt es sich jedoch um ein Netzwerk von Künstlerinnen und Künstlern, dessen Fäden bei Nell und Herwarth Walden (1876-1941) zwei Jahrzehnte lang zwischen 1910 und 1932 in der Berliner Potsdamer Straße zusammenliefen.⁴

Von den insgesamt mehr als zwanzig bildenden Künstlerinnen, die mit Werken auf *Sturm*-Ausstellungen vertreten und deren graphische Arbeiten in der Zeitschrift „Der Sturm“ abgebildet waren, werden in dieser Arbeit exemplarisch fünf Künstlerinnen näher beleuchtet: Jacoba van Heemskerck, Nell Walden, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter und Maria Uhden. Die Auswahl begründet sich in erster Linie dadurch, dass es sich bei diesen Künstlerinnen um diejenigen handelt, die auf den meisten *Sturm*-Ausstellungen vertreten waren.⁵ Zugleich bestand bei diesen Künstlerinnen eine besonders enge persönliche Beziehung zum *Sturm*-Gründerpaar Nell und Herwarth Walden und eine hohe Identifikationsbereitschaft mit dem *Sturm* als Künstlernetzwerk. Dies lässt sich anhand verschiedener Quellen nachweisen, die zur Untersuchung herangezogen werden.

Eine Durchsicht der Kataloge zu den *Sturm*-Ausstellungen zeigt, dass neben den männlichen Kollegen auch eine ganze Reihe Künstlerinnen an den Ausstellungen beteiligt waren, Bildbeiträge für die Zeitschrift lieferten und die *Sturm*-Idee auch gedanklich entscheidend mitgeprägt haben. So tauchen in den Ausstellungslisten des *Sturm* immer wieder unbekannte Namen auf. Namen von Künstlerinnen werden genannt, die bei näherer Betrachtung der *Sturm*-Idee oft sehr verbunden waren und in häufig nur wenigen Jahren künstlerische Hochleistungen erbrachten, die jedoch darüber hinaus selten zu größerem Ruhm gelangten. Einige wenige Ausnahmen sind Marianne von Werefkin, Gabriele Münter oder die niederländische Künstlerin Jacoba van Heemskerck, die erst in den letzten Jahren zunehmend gleichberechtigt neben Piet Mondrian als Wegbereiterin und Repräsentantin der niederländischen Moderne in die Kunstgeschichte aufgenommen wurde.⁶

Ausgehend von der These, dass die Nichtbeachtung der *Sturm*-Künstlerinnen in der weiteren Kunstgeschichte auf geschlechtlich kodierte Zuschreibungen zurückzuführen ist, untersucht diese Arbeit mittels einer historiographischen Beschreibung und Auswertung des Quellenmaterials die Wechselwirkung zwischen Selbstdarstellungen der Künstlerinnen in

⁴ Für eine grobe Orientierung zum *Sturm* und seinen vielfältigen Tätigkeitsfeldern siehe: Volker Pirsich, *Der Sturm. Eine Monographie*. Herzberg 1985.

⁵ Auf welchen Ausstellungen und mit wie vielen Werken die einzelnen Künstlerinnen beim *Sturm* präsent waren, wird ausführlich in Kapitel 2.2. zur Ausstellungspräsenz ausgeführt.

⁶ Die Monographie zur im Herbst 2005 im Gemeente Museum Den Haag gezeigten Ausstellung zu Jacoba van Heemskerck stellt einen Art Meilenstein in der kunsthistorischen Forschung expressionistischer Künstlerinnen dar, handelt es sich doch um eine sorgfältig recherchierte Publikation, in der die Kunst und nicht biographische Charakteristika eines Frauenlebens im Vordergrund stehen: Arend Huussen, Jacqueline van Paaschen-Louwerse, *Jacob van Heemskerck van Beest 1876-1923. Schilderes uit roeping*. Zwolle 2005.

Briefen, Tagebüchern und künstlerischer Praxis, und Fremddarstellung durch Dritte in Ausstellungsbesprechungen, Briefen oder Texten in der Zeitschrift "Der Sturm".

Zentrale Fragen der Untersuchung sind: Wann wurden welche Werke der Künstlerinnen ausgestellt? Welche Rolle spielten die Künstlerinnen beim *Sturm*? Welche Rolle spielte dem gegenüber der *Sturm* bei der Identitätsbildung der Frauen und ihrem Selbstbild als Künstlerinnen? Warum sind die Werke der Künstlerinnen kaum in die Kunstgeschichte eingegangen und was hat diese Tatsache möglicherweise mit dem Frauenbild beim *Sturm* und seiner Zeit zu tun?

Während ich in den ersten eher deskriptiv gehaltenen Kapiteln in einer Art Neuschreibung der *Sturm*-Geschichte die Künstlerinnen und ihre Arbeit in der Gruppe verorte, geht der zweite Teil analytisch vor und arbeitet die Entstehung geschlechtlich kodierter Rollenbilder beim *Sturm* heraus. Als erkenntnisleitend soll in diesem Zusammenhang daher auch die Frage nach dem künstlerischen Selbstverständnis fungieren. Wie verhielten sich die Künstlerinnen angesichts der damals kursierenden und mitunter konkurrierenden Ideale von Autorschaft, die aufgrund der Gebundenheit an ihr Geschlecht nicht in gleicher Weise an den literarischen und künstlerischen Denkbewegungen ihrer Zeit zu partizipieren vermochten wie ihre männlichen Kollegen?

Das Bildmaterial der Künstlerinnen unterscheidet sich stilistisch, formal und technisch zum Teil erheblich voneinander. Gemeinsam ist den beim *Sturm* vertretenen Künstlerinnen eine besondere Affinität zur Inszenierung und Performanz in Bezug auf deren Weiblichkeitskonstruktion.⁷ Häufig findet eine bewusste Selbstinszenierung als dezidiert „weibliche“ Künstlerin statt⁸ – sei es mit der Wahl des bearbeiteten Mediums oder in der

⁷ Für die Herstellung von Geschlechtsidentität spielen laut Judith Butler Aufrufung und Wiederholung eine wichtige Rolle. Die performative Kraft des Sprechakts und seine Wiederholung bilden eine Geschlechtsidentität heraus, die vom Subjekt in zahlreichen Handlungen angenommen und verstärkt wird. Vgl. hierzu auch: Christoph Wulf, *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*. Bielefeld 2005, S. 90 ff.

⁸ Es ist mir wichtig an solchen Stellen die Konstruktionsmechanismen und Wechselwirkungen mit kontextuellen Umständen im Auge zu behalten, die zu derlei Selbsteinschätzungen führten. Hier vertiefe ich jene Ansätze der 1980er und 1990er Jahre, die erstmals charakteristische Problematiken in der Künstlerinnenbiographie benannten. In der damaligen Forschung finden sich jedoch noch kaum Hinweise auf die Entstehung und Tradierung solcher von der individuellen Künstlerin erheblich mitgestalteten Konstruktionsleistungen. Genannt sei exemplarisch Renate Berger, die gerade im Bereich der biographisch ausgerichteten Künstlerinnenforschung wichtige Beiträge geleistet hat: „Wer auf einem fremden Terrain zu scheitern glaubt, zieht sich auf traditionelle Verhaltensweisen zurück. Zu fortgeschritten um die Kunst aufzugeben, resignieren manche Künstlerinnen, sobald sie auf Grenzen stoßen (gewöhnlich im Punkte der Realisation), und verlagern ihren Schwerpunkt vom Atelier in ein selbst geschaffenes oder bereits vorhandenes Auditorium. Als Mittelpunkt oder ‚Seele‘ eines Künstlerkreises fühlen sie sich für gesellige Arrangements zuständig [...]. Nicht, dass sie das Werk ihrer Kollegen wichtig nehmen, dass sie es *wichtiger* nehmen, wird zum Problem. Ihr Einfallsreichtum in Gesellschaft ist beachtlich; man staunt über synthetische und assoziative Fähigkeiten. Dabei setzt gerade ihre Kapitulation Energien frei; die Last des Umsetzens wird ja einem anderen (es ist immer ein Mann) aufgebürdet. Sein ‚Genie‘ wird zum Fetisch.“ Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*. Köln 1982, S. 247.

Selbstkommentierung in Tagebüchern und Briefen. In anderen Fällen lässt sich aus den schriftlichen Hinterlassenschaften der Künstlerinnen die Konstruktion eines Selbstbildes herauslesen, welches das Zugeständnis der eigenen künstlerischen Genialität kaum möglich macht. Das zeitweilige Einstellen der eigenen Arbeit und die Idealisierung männlicher Künstlerkollegen waren die Folge.

Ausgehend von der These, dass Kunstwerk und Künstler nicht länger als rein kunsthistorische Tatsache betrachtet werden können,⁹ sondern als vielfältige Formen der Performanz und Inszenierung untersucht werden müssen, die sich verschiedener Medien, aber auch verschiedener Formen der Inszenierung bedienen, soll diese Arbeit über Künstlerinnen beim *Sturm* die wechselseitigen Bedingungen zwischen der Darstellung im Kunstwerk, der Selbstreflexion und Inszenierung in Tagebüchern und Briefen und der Fremdwahrnehmung in Rezensionen und Äußerungen von Zeitgenossen beleuchten. Wie sieht also das expressionistische Frauenbild aus, und wo manifestiert sich dieses in der *Sturm*-Gruppe?

Obwohl der deutsche Expressionismus beliebter und verbreiteter Forschungsgegenstand ist und gerade in den letzten fünf Jahren zu seinem hundertjährigen Jubiläum mit Erinnerungsausstellungen zur Dresdner Künstlergruppe *Die Brücke*,¹⁰ zum *Blauen Reiter*¹¹ oder den Futuristen¹² ganz im öffentlichen Bewusstsein angekommen zu sein scheint, gibt es nach wie vor Leerstellen in der kunsthistorischen Expressionismusforschung. Als eine solche Leerstelle, die erst zum Jubiläumsjahr 2012 allmählich bearbeitet wurde¹³, kann der Berliner *Sturm* gelten. Zwar ist die Bedeutung des *Sturm* – gerade was die internationale und interdisziplinäre Zusammenarbeit expressionistischer Strömungen angeht – kulturhistorisch anerkannt, und viele namhaften Künstler aus dem frühen 20. Jahrhundert waren irgendwann

⁹ Vgl. hierzu zum Beispiel: Erika Fischer-Lichte, *Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum ‚performative turn‘ in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Saarbrücken 2000.

¹⁰ Genannt sei hier exemplarisch die Ausstellung in Dresden: *Die Brücke in Dresden. 1905-1911*. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. 20. Oktober 2001 bis 6. Januar 2002 im Dresdner Schloss. Ausst.Kat., *Die Brücke in Dresden. 1905-1911*. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, hrsg. von Birgit Dalbajewa und Ulrich Bischoff, Köln 2001.

¹¹ Museum Frieder Burda, 27. Juni bis 8. November 2009. Ausst.Kat. *Der Blaue Reiter. Marc, Macke, Kandinsky, Münter, Jawlensky*. Museum Frieder Burda, hrsg. von Helmut Friedel, Stuttgart 2009.

¹² Martin Gropius Bau Berlin: *Sprachen des Futurismus*, 25. September 2009 bis 11. Januar 2010. Ausst.Kat., *Sprachen des Futurismus*. Martin Gropius Bau Berlin, hrsg. von den Berliner Festspielen, Berlin 2009.

¹³ Die aktuellsten Forschungsbeiträge zum *Sturm* finden sich im zweibändigen Ausstellungskatalog des von der Heydt Museums Wuppertal, das anlässlich des 100jährigen Jubiläums der *Sturm*-Galerie eine umfangreiche Überblicksausstellung präsentierte. Ausst.Kat. *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*. Von der Heydt-Museum Wuppertal, hrsg. von Antje Birthälmer, Wuppertal 2012. Da der Katalog erst nach Einreichen der Dissertation erschien, konnte ich im Rahmen der Überarbeitung zur Drucklegung die Forschungsergebnisse der einzelnen Katalogbeiträge in dieser Arbeit nicht mehr umfassend berücksichtigen.

zumindest ein Mal bei einer *Sturm*-Ausstellung vertreten, der *Sturm* selbst als intermediales und internationales Netzwerk gehört jedoch zu den wenig erforschten Gebieten.

Nicht nur im Hinblick auf das 100jährige Jubiläum der „*Sturm*“-Zeitschrift im März 2010 und dem der *Sturm*-Galerie im Frühjahr 1912, leistet diese Arbeit einen Beitrag zur Rekonstruktion der *Sturm*-Gruppe in Berlin und zur Verortung der Künstlerinnen in dieser. Sie soll zudem zum Verständnis der wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen Weiblichkeitskonstruktion und kunsthistorischem Kanon beitragen. Damit wird eine Forschungslücke geschlossen. Während der *Sturm* bisher – und das wird der nachstehende Blick auf die Forschungslage noch genauer herausarbeiten – in erster Linie als Alleingang des Genies Herwarth Walden rezipiert wurde, ist es Ziel dieser Arbeit, die Auffassungen über den *Sturm* um die Prämisse des Netzwerkes zu erweitern und die am *Sturm* beteiligten Künstlerinnen in der Gruppe zu verorten.

Mit der Analyse der Selbst- und Fremddarstellungen der Künstlerinnen beim *Sturm* und der daraus resultierenden Einblicke in die Orte des „doing gender“ im *Sturm*, wird auch ein Beitrag geleistet zur sogenannten feministisch orientierten Kunstgeschichte, die sich der Aufarbeitung und Eingliederung von Künstlerinnen in den kunsthistorischen Kanon verschrieben hat und sich immer wieder neu mit den Problematiken geschlechterspezifischer Kodierungen in der Kunst auseinandersetzt.¹⁴

Ziel dieser Untersuchung ist es demnach, sowohl einen quantitativen Überblick zur Teilnahme von Künstlerinnen beim *Sturm* zu geben, als auch durch die Gegenüberstellung von Fremd- und Selbstdarstellungen Antworten zu finden auf die Frage, welche Auswirkungen das expressionistische Bild der Frau nicht nur auf die Konstruktion des geschlechtlich bestimmten künstlerischen Selbstverständnisses hatte, sondern wie sich dies in den bildkünstlerischen Werken der Künstlerinnen widerspiegelt und im weiteren Verlauf auch Folgen hatte für das Verschwinden der Künstlerinnen aus dem kunsthistorischen Kanon.

Den hier genannten Fragenkomplexen nähere ich mich durch ein intensives Quellenstudium und die Gegenüberstellung von Selbstzeugnissen der Künstlerinnen und ebenfalls schriftlichen Quellen aus dem zeitgenössischen Umfeld. Dazu habe ich mir einen Überblick verschafft über sämtliche öffentlich zugängliche, deutschsprachige Archive, die schriftliche Quellen zu den genannten Künstlerinnen beherbergen. Es handelt sich dabei um Ego-Dokumente wie Briefe, autobiographische Erinnerungen und tagebuchähnliche Aufzeichnungen. Diese ergänze ich um die Äußerungen von Zeitgenossen aus dem *Sturm*-Umfeld in der jene Themen aufgegriffen werden (Frauenbilder, Geschlechterrollen), die ich in dieser Arbeit untersuche. Für die Untersuchung wurden Dokumente ausgewählt, in denen

¹⁴ Zu aktuellen Positionen der feministisch geprägten Kunstgeschichte vgl. Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006.

die Künstlerinnen selbst ihre *Sturm*-Zugehörigkeit, ihre künstlerische Identität oder ihr Geschlecht thematisieren. Außerdem Schriftquellen von (durchweg männlichen) Zeitgenossen, in denen ebenfalls die Künstlerinnen, ihre Arbeit und deren Bewertung eine Rolle spielen.

Quellenmaterial stellen so einzelne Werke einiger Künstlerinnen dar,¹⁵ der überwiegend unveröffentlichte Briefnachlass, der sich im sogenannten „Sturm-Archiv“ der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin befindet,¹⁶ Briefe aus dem Nachlass Gabriele Münters,¹⁷ sowie bereits veröffentlichtes Material, wie beispielsweise die Erinnerungen Nell Waldens an den *Sturm*¹⁸ oder die Aufzeichnungen Marianne von Werefkins.¹⁹ Dies wird Aufschluss darüber geben, welche Künstlerinnen mit welchen Werken wie und wann den *Sturm* um Nell und Herwarth Walden mitgeprägt haben.²⁰ Darüber hinaus werden die Zeitschrift „Der Sturm“ und die darin abgedruckten Dramen, Gedichte und Schriften von Herwarth Walden und anderen Zeitgenossen, sowie zeitgenössische Ausstellungsbesprechungen oder Schriften der kunsthistorischen Rezeption herangezogen.

¹⁵ Es hat sich als unmöglich erwiesen, ein vollständiges Werkverzeichnis aller beim *Sturm* ausgestellten Arbeiten von Frauen zu erstellen. Dies ist schon allein der Tatsache geschuldet, dass die Kataloge des *Sturm* an keinem Ort vollständig erhalten und versammelt sind. Viele Arbeiten sind verschollen, wurden während zweier Weltkriege zerstört oder befinden sich unregistriert in kleinen Privatsammlungen. Da selbst von bekannteren Künstlerinnen wie Gabriele Münter bis dato keine vollständigen Werkverzeichnisse existieren, kann somit auch nicht auf bereits vorhandene Verzeichnisse zurückgegriffen werden. In dieser Arbeit beziehe ich mich daher in erster Linie auf Werke, die bereits in anderen Zusammenhängen publiziert wurden, sich in öffentlichen Sammlungen und Museen befinden und die ich zuverlässig identifizieren konnte. Die Suche nach den Werken der Künstlerinnen, sowie die Zuordnung der Titel in den *Sturm*-Katalogen und damit verbundene Provenienzforschungen, haben einen großen Zeitraum der Grundlagenforschung zu dieser Arbeit eingenommen.

¹⁶ Hier handelt es sich um Briefe von und an Nell Walden, Maria Uhden, Marianne von Werefkin und Jacoba van Heemskerck.

¹⁷ Briefe von und an Gabriele Münter, Herwarth und Nell Walden: Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

¹⁸ Nell Walden, *Herwarth Walden. Ein Lebensbild*. Mainz 1963; Nell Walden und Lothar Schreyer, *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*. Baden-Baden 1954.

¹⁹ Marianne von Werefkin, *Briefe an einen Unbekannten 1901-1905*, hrsg. von Clemens Weiler, Köln 1960.

²⁰ Zur Rechtfertigung der expliziten Konzentration auf die Frauen beim *Sturm* siehe auch Kapitel I.3. zur Methode. Generell scheint mir eine dezidiert auf Künstlerinnen ausgerichtete Forschung nach wie vor notwendig. Hier schließe ich mich der bereits in den Theoriedebatten der 1990er Jahren formulierten Prämissen von der Notwendigkeit einer formalen Geschlechterdifferenzierung auf der Ebene der ersten Fragestellungen an: „Wenn man die Benachteiligung von Frauen, ihre Situationen, ihre Lebensumstände, ihre strukturelle Unterlegenheit in einem hierarchisch gegliederten System beschreiben will, kommt man nicht umhin, auf eine ihnen spezifische Lage zu verweisen. Und wie sollte man feministische Wissenschaft, der es um Gleichberechtigung und Emanzipation geht, von ‚herkömmlicher männlicher‘ unterscheiden können, wenn sie nicht nach Männern und Frauen differenzierte? Ob man dabei die Geschlechterdifferenz zementiert, hängt davon ab, inwiefern man es schafft auf Seinsbeschreibungen im Sinne von ‚Frauen sind...‘ zu verzichten, und inwiefern man verdeutlicht, dass die Stereotype kein Abbild ‚der‘ Realität sind.“ Petra Kuchler, *Zur Konstruktion von Weiblichkeit. Erklärungsansätze zur Geschlechterdifferenz im Lichte der Auseinandersetzungen um die Kategorie Geschlecht*. Pfaffenweiler 1997, S. 73.

Entsprechend vielseitig miteinander verschränkt sind daher auch die Fragestellungen, mit der diese Arbeit an das Quellenmaterial herantritt. Die Künstlerinnen haben ein weit verstreutes, zum Teil nur schwer zugängliches Werk hinterlassen, das in dieser Forschungsarbeit zusammengetragen wurde und das mit historischen, schriftlichen Quellen auf die Relevanz für die *Sturm*-Zeit untersucht werden soll.

Wie die hier anschließenden Kapiteln zur Methode und Vorgehensweise vertiefend darstellen werden, geht es neben der eher deskriptiven Verortung der Künstlerinnen und ihren Werken beim *Sturm* vor allem im zweiten Teil dieser Arbeit um Aspekte einer weiblichen Identität in der Selbst- und Fremddarstellung. Mit Hilfe einer Differenzierung zwischen Selbst- und Fremddarstellungen der Künstlerinnen sollen jene Bereiche des „doing gender“²¹ sichtbar gemacht werden, die bestimmte Rollenbilder beim *Sturm* tradieren. Diese haben Auswirkung auf das künstlerische Selbstverständnis der Künstlerinnen, ihre Arbeiten, ihre Stellung innerhalb des *Sturm*-Netzwerkes und die gesamte weitere kunsthistorische Rezeption. Die Analyse der schriftlichen Selbst- und Fremddarstellungen findet dabei stets unter Berücksichtigung des historischen Kontextes statt und beleuchtet das Frauenbild beim *Sturm* vor dem Hintergrund gesellschaftspolitischer und soziokultureller Zeitfragen.

²¹ Die Frage nach dem „doing gender“ ist ein Analyseansatz in der Genderforschung, welcher das Geschlecht als ein Produkt performativer Tätigkeiten auffasst, und sich damit von der Vorstellung des Geschlechts als einer starren Eigenschaft abwendet. Der Fokus liegt auf der Untersuchung von Interaktionen, in denen Geschlecht dargestellt und wahrgenommen wird. Das Hervorheben des Tuns und Machens von Geschlecht geht auf verschiedene Geschlechtertheorien der 1980er und 1990er Jahre zurück. Zu nennen ist in jedem Fall der grundlegende Aufsatz von Candace West und Don H. Zimmermann: Candace West, Don H. Zimmerman, „Doing Gender“. In: *Gender & Society*. 1987 / 1, S. 125-151. Vertiefend und radikal weiter entwickelt findet sich die Überzeugung vom „doing gender“ in den Schriften Judith Butlers: Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991; Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998.

2. Forschungsstand

Auch über hundert Jahre nach der Gründung der Zeitschrift „Der Sturm“ ist das Wirkungsfeld des *Sturm* als Zentrum für die Förderung und Popularisierung des Expressionismus und der avantgardistischen Kunst der Zeit nur in Umrissen bekannt. Der *Sturm* als kunsthistorischer Untersuchungsstoff ist ein stark vernachlässigtes Thema, obwohl sowohl die Zeitschrift, als auch die Ausstellungstätigkeiten der *Sturm*-Galerie und der *Erste Deutsche Herbstsalon*,²² in Zusammenhang mit so gut wie jeder Publikation zum Expressionismus und zu Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts genannt werden. So findet sich in vielen Monographien zu Künstlerinnen und Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts der Hinweis, dass sie auch auf dem *Ersten deutschen Herbstsalon* oder anderen *Sturm*-Ausstellungen vertreten waren, zum Herbstsalon oder zu den Ausstellungen selbst bleiben die zeitgenössischen Kataloge jedoch meist die einzige Quelle. Vieles zu Motivation, Organisation und zeitgenössischer Rezeption der Ausstellungen, sowie zu allen anderen *Sturm*-Aktivitäten bleibt im Dunkeln. Hierfür gibt es viele historische, politische und kunsthistorische Gründe. Es scheint, dass es für die Kunstgeschichte im geteilten Nachkriegsdeutschland schwer war, die vielschichtigen Bewegungen des *Sturm* in die Kulturgeschichte einzugliedern. Da Herwarth Walden und viele Künstler jüdischer Herkunft waren, stand der *Sturm* als kunsthistorischer Forschungsgegenstand für Deutschland direkt nach der aktiven Zeit des *Sturm*, also während des NS-Regimes, nicht zur Debatte. Im Zuge der Aufarbeitung der Ausstellung *Entartete Kunst*, bei der 1937 in Berlin und anderen deutschen Städten viele Werke von *Sturm*-Künstlern ausgestellt und diffamiert wurden, wurden einzelne Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in das kulturelle Bewusstsein zurückgeholt und rehabilitiert. Der *Sturm* als Institution, die maßgeblich an der Verbreitung und Entwicklung dieser neuen Kunstströmungen beteiligt gewesen war, blieb bei dieser Aufarbeitung jedoch unberücksichtigt. Dies ist vor allem auf die Tatsache zurückzuführen, dass der *Sturm* stets in enger Verknüpfung mit der Persönlichkeit Herwarth Waldens rezipiert

²² Der von Herwarth Walden organisierte sogenannte *Erste Deutsche Herbstsalon* war eine Ausstellung, die zu den bedeutenden Ausstellungen des 20. Jahrhunderts gehört und mit der Herwarth Walden erstmals in großem Stil in die öffentliche Erscheinung trat. Die Ausstellung wurde am 20. September 1913 in angemieteten Ausstellungsräumen („Lepke-Räume“) in der Potsdamer Straße 75, Ecke Pallasstraße, Dritte Etage, auf 1200 m² eröffnet, unweit der *Sturm*-Galerie in der Potsdamer Straße 134a, und schloss am 1. Dezember 1913. Die Hängung wurde gemeinsam von Herwarth Walden, Franz Marc, August Macke und Bernhard Koehler vorgenommen. Der Name der Ausstellung orientierte sich an dem seit 1903 in Paris durchgeführten *Salon d'Automne*. Die Ausstellung war eine Kontrastveranstaltung zur *Sonderbundausstellung*, die 1912 in Köln stattgefunden hatte und sich mehr der schon etablierten Moderne des Impressionismus gewidmet hatte. Vgl. Peter Selz, „Der Erste Deutsche Herbstsalon. Berlin 1913“. In: Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Leipzig 1991, S. 56–63.

wurde. Dieser hatte schon in den späten 1920er Jahren mit sozialistischen und kommunistischen Entwicklungen sympathisiert, siedelte 1932 nach Moskau über, wo er 1941 verhaftet wurde und noch im selben Jahr in einem Gefängnis in Saratow starb.²³

Für die Kunstgeschichte der BRD der Nachkriegszeit entglitten damit Herwarth Walden und mit ihm auch der *Sturm*, zumal die Aufarbeitung kommunistisch geprägter Entwicklungen, sowohl im historisch-politischen als auch im kulturellen Bereich, noch bis in die 1980er Jahre hinein als äußerst problematisch angesehen wurde.

Es ist zum Großteil dieser doppelten politischen Gebundenheit – der jüdischen Wurzeln und der kommunistischen Ideale – Herwarth Waldens zuzusprechen, dass es der kunsthistorischen Forschung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schwer gefallen ist, sich in einer wissenschaftlich-objektiven Weise mit der Geschichte des *Sturm* zu befassen. Volker Pirsich wies vor 25 Jahren darauf hin, dass eine vollständige Rehabilitierung noch immer nicht stattgefunden habe.²⁴ Dem ist auch aus heutiger Sicht nichts hinzuzufügen. So steht beispielsweise auch eine Publikation zur Biographie Herwarth Waldens noch aus.

Ein anderer Grund für die Vernachlässigung der kunsthistorischen Beschäftigung mit dem *Sturm* dürfte in der beinahe unüberschaubaren Anzahl beteiligter Künstlerinnen und Künstler liegen und der damit einhergehenden Dezentrierung der einzelnen Nachlässe. Kein deutsches Museum oder eine andere Institution in Deutschland beherbergt eine explizite *Sturm*-Sammlung²⁵ und die gerade erst im Aufbau befindliche „Gesellschaft Herwarth Walden DER STURM“ verfügt nicht über die finanziellen Mittel, um eine Stelle einzurichten, die sich der Zusammenführung und Betreuung von Nachlässen und *Sturm*-Forschung

²³ Zu den letzten Lebenswochen Herwarth Waldens und zum Schicksal vieler Künstler unter stalinistischer Herrschaft vgl. die aufwändigen Recherchen von Wladimir Koljasin, der einiges zu den letzten Lebensjahren Herwarth Waldens zusammengetragen und aufgearbeitet hat, was so über diesen Aufsatz hinaus noch keinen Eingang in Publikationen zum *Sturm* oder zu Herwarth Walden gefunden hat: Wladimir Koljasin, „Künstler als Opfer des stalinistischen Terrors. Anmerkungen zu tragischen Zeitdokumenten“. In: Karl Eimermacher, Astrid Volpert (Hg.), *Tauwetter, Eiszeit und gelenkte Dialoge. Russen und Deutsche nach 1945*. München 2006, S. 355-398.

²⁴ Vgl. Pirsich, 1985.

²⁵ Eine kleine Anzahl Werke ehemaliger *Sturm*-Künstler befindet sich in der *Berlinischen Galerie*. Freya Mühlhaupt hat sie in einem Katalog zusammengestellt: *Herwarth Walden (1878-1941): Wegbereiter der Moderne*, hrsg. von Freya Mühlhaupt und der Berlinischen Galerie. Berlin 1991. Überreste der Sammlung Nell Walden sind im Kunstmuseum Bern in der Schweiz und im *Landskrona Museum* in Schweden beheimatet. Im Sommer 2008 wurde die Privatsammlung von Alfred und Elisabeth Hoh aus Fürth, die seit den 1980er Jahren auf den Spuren des *Sturm* Werke der klassischen Moderne gesammelt hatten, bei Christies in London versteigert. Es war nicht möglich die Sammlung als Ganzes zu erhalten, da kein deutsches Museum Mittel für die Sammlung aufbrachte. Dr. Ursula Peters vom *Germanischen Nationalmuseum Nürnberg* bedauert, dass sie ihre Idee, am *GNM* ein *Sturm*-Forschungsprojekt zu etablieren, nicht durchsetzen konnte. Zahlreiche Gemälde und Skulpturen der Sammlung Hoh befanden sich seit Ende der 1980er Jahre als Leihgaben im Museum. Einer Erwerbung der Sammlung als Ganzes stand hier abgesehen von der Finanzierung auch entgegen, dass nicht alle *Sturm*-Künstler deutscher oder deutschsprachiger Herkunft gewesen sind. (E-Mail Dr. Ursula Peters an d. Verf. vom 10. Juni 2009).

widmen könnte.²⁶ Dementsprechend übersichtlich gestaltet sich die Forschungsliteratur zum *Sturm*.²⁷ Es scheint mir auch bezeichnend, dass die Geschichte des *Sturm* bisher hauptsächlich von Nell Walden in ihren sehr persönlich gehaltenen Erinnerungen (1954 und 1963) festgehalten wurde.

Reaktionen sowohl positiver als negativer Art auf den *Sturm* hat es vor allem während seines Bestehens gegeben. Das vehemente Engagement des *Sturm* für die futuristische, kubistische und expressionistische Malerei rief in der Presse Entrüstungstürme hervor, die zwar in erster Linie die vom *Sturm* ausgestellten Künstler trafen, in zweiter Linie jedoch auch den *Sturm* als Distributionsinstanz. Herwarth Walden scheint großen Wert auf die konfrontative Auseinandersetzung mit der Presse und Öffentlichkeit gelegt zu haben, zumal er Ausschnitte aus Polemiken und Kritiken zu Ausstellungen im *Sturm* bis zum Ende des Ersten Weltkrieges in nahezu jeder „Sturm“-Ausgabe abdruckte. Dies zeigt, dass die zeitgenössische Rezeption der *Sturm*-Aktivitäten relativ aktiv und teilnehmend im Vergleich zur späteren kunsthistorischen Forschung war. Nach der Einstellung der Zeitschrift „Der Sturm“ 1932 und dem Exil des engeren *Sturm*-Kreises ins benachbarte Ausland,²⁸ rückte der *Sturm* das nächste Mal ins Interesse der Öffentlichkeit, als 1954 große Teile der Sammlung Nell Walden in Stuttgart bei Ketterer versteigert wurden. Auch hier standen jedoch in erster Linie einzelne Kunstwerke bekannter Künstler, und weniger der *Sturm* als Gruppeninstanz im Vordergrund des öffentlichen Interesses.²⁹

Im Zuge der sich häufenden Forschungen zum Expressionismus im literarischen Bereich, beziehungsweise zu einigen bekannteren Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts, wurde ein

²⁶ Bei der „Herwarth Walden Gesellschaft DER STURM“ handelt es sich um einen losen Verband ohne Rechtsform, zu welchem sich Freunde und dem „Sturm“ nahestehende Wissenschaftler um Sina Walden, der Tochter Herwarth Waldens, zusammengeschlossen haben. Ziel und Zweck der Gesellschaft ist es, so die Internetseite, „Fakten zu Leben und Werk Herwarth Waldens sowie zur Geschichte und Wirkungsgeschichte des „STURM“ zusammenzutragen, unter verschiedenen Gesichtspunkten wissenschaftlich erforschen zu lassen und durch Veröffentlichungen und Veranstaltungen diesen außerordentlichen Beitrag zur deutschen und internationalen Kultur im öffentlichen Bewußtsein zu verankern.“ (www.der-sturm.org am 23.09.2010).

²⁷ Gibt man in die Online-Datenbank BHA (Bibliography of the History of Arts) die Begriffe „Der Sturm“ und „Walden“ ein, so beschränkt sich das Ergebnis auf 23 Treffer. Auch der Katalog des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München führt unter diesen Begriffen lediglich 20 Titel. Zieht man davon die fünf aufgeführten Titel von Herwarth Walden selbst ab und sieht man auch von den fünf Rezensionen ab, so wird deutlich, dass man es hier mit einem tatsächlichen Forschungsdesiderat zu tun hat.

²⁸ Herwarth Walden war schon 1932 in die Sowjetunion gegangen, Nell Walden 1933 in die Schweiz, wo auch schon Marianne von Werefkin mit Alexej Jawlensky lebte.

²⁹ Man beachte zum Beispiel den Artikel im „Spiegel“: *Bilder für ein Butterbrot*. Der Spiegel, Mittwoch, 24. November 1954, S. 46-47.

„Sturm“-Reprint unverzichtbar, der schließlich 1970 erschien,³⁰ inzwischen jedoch nicht wieder neu verlegt wurde und nur in wenigen Bibliotheken verfügbar ist. Im selben Verlag (Kraus in Nendeln, Liechtenstein) erschienen 1973 auch die Nachdrucke von Herwarth Waldens *Einblick in Kunst* und sein *Expressionismus – die Kunstwende*.

Die wissenschaftliche Forschung zum *Sturm* beschränkte sich im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts fast ausschließlich auf die literarischen Aktivitäten des *Sturm* und seine Dichter.³¹ Im Zuge eines fast weltweiten Interesses an Expressionismus und Avantgardkunst vor und nach dem Ersten Weltkrieg, nahm sich vor allem die Germanistik der Auseinandersetzung mit der (Wort-) Kunsttheorie des *Sturm*-Kreises an.

Die Forschungsliteratur, die für die vorliegende Arbeit zu den bildenden Künstlerinnen beim *Sturm* interessant ist und für meine Untersuchung herangezogen wurde, lässt sich klassifizieren in Überblickswerke zum *Sturm* als Künstlernetzwerk um Herwarth Walden im Allgemeinen, Monographien zu einzelnen am *Sturm* beteiligten Künstlerinnen, sowie Aufsätze zu einzelnen Bereichen der *Sturm*-Bewegung, zur Frauenbewegung der Weimarer Republik, und Aspekten der feministisch motivierten Forschung zu Weiblichkeitsbildern. Darüber hinaus gibt es einige wenige Ausstellungskataloge, die den *Sturm* und seine Künstler vorstellen.

Bei der Suche nach einem Standardwerk zum *Sturm*, das erste grobe Orientierung bietet und auf die bildende Kunst fokussiert ist, stößt man auf zwei zeitnah nacheinander erschienenen Überblickswerke aus den 1980er Jahren, die beide entlang der Biographie Herwarth Waldens die verschiedenen Aktivitäten des *Sturm* darstellen: Georg Brühls Publikation *Herwarth Walden und der Sturm*³², erschien 1983 in Leipzig (und für die BRD in Köln). Eine ausführliche bibliographische Dokumentation erschließt die literarischen und bildkünstlerischen Arbeiten, die in der Zeitschrift „Der Sturm“ veröffentlicht oder in den Ausstellungen gezeigt wurden. Zudem wurde viel Mühe auf den Anhang mit Angaben der am *Sturm* beteiligten Künstlerinnen und Künstler und der Auflistung ihrer beim *Sturm* publizierten oder ausgestellten Werke verwendet. Da sich aber durchgehend keine Hinweise zur Provenienz der Werke finden lassen, bietet die Publikation diesbezüglich und zur Aufarbeitung der Werke als Quellenmaterial wenig Vorteile gegenüber den originalen *Sturm*-

³⁰ Beim Verlag Kraus Reprint in Nendeln/Liechtenstein. Nach der Auflösung des Verlags in Nendeln/Liechtenstein wurde diese Nachdruckabteilung 1981 vom langjährigen Auslieferungsführer Hans-Rainer Wohlwend mit allen Rechten käuflich erworben und besteht seither unter dem Namen Sändig Reprint Verlag zuerst in Schaan/Liechtenstein und später in Vaduz/Liechtenstein weiter.

³¹ Volker Pirsich führt exemplarisch eine Reihe von Dissertationen und Aufsätzen auf. Vgl. Pirsich 1985, S. 41 ff.

³² Georg Brühl, *Herwarth Walden und der Sturm*. Leipzig 1983.

Katalogen, die bis auf einige Ausnahmen in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek in Berlin einzusehen sind. Brühls Text, der chronologisch die einzelnen Stationen im Leben Herwarth Waldens mit den Entwicklungen des *Sturm* verknüpft, ist stark biographisch auf Herwarth Walden als den Begründer und Mittelpunkt der Künstler- und Literatengruppe ausgerichtet und argumentiert entlang dessen publizistischen und ausstellungspolitischen Tätigkeiten. Hierbei wird auch auf dessen Aktivitäten beim „Bund der Freunde der Sowjetunion“ und seine Tätigkeiten in der Nach-*Sturm*-Zeit in Moskau großes Gewicht gelegt. Da die Publikation von Georg Brühl ihrem Titel gemäß vor allem Herwarth Walden in den Mittelpunkt stellt, wird der *Sturm* weniger als Netzwerk oder Künstlergruppe, sondern vielmehr als sehr persönliche Initiative Herwarth Waldens beschrieben. Ein kleines Kapitel zu Nell Walden stellt kurz die Biographie von Herwarth Waldens Frau vor und zitiert sowohl eine Widmung Herwarth Walden, als auch ein Gedicht Kurt Schwitters, die beide das liebevolle Aussehen und Wesen Nell Waldens loben. Zwar erwähnt Brühl, dass die „Sammlung Walden“ fast ausschließlich mit finanziellen Mitteln Nell Waldens aufgebaut wurde und daher nach der Trennung von Herwarth Walden auch in ihren Besitz überging, ihre weiteren Einsätze für den *Sturm* kommen jedoch nicht zur Sprache. Weder wird ihr eigenes künstlerisches Schaffen erwähnt, noch finden sich Hinweise auf die zahlreichen Korrespondenzen, die sie mit Künstlern in ganz Europa führte. Andere Künstlerinnen werden der Vollständigkeit halber zwar im Anhang mit aufgeführt, finden im Fließtext jedoch ebenfalls keine Erwähnung. Obwohl von insgesamt 279 bildenden Künstlern, die mit Werken beim *Sturm* vertreten waren und die Brühl aufführt, 22 Frauen waren, wird deren Arbeit für und beim *Sturm* weder explizit noch implizit thematisiert. Das ist vor allem deshalb verwunderlich, da die Quellenlage (Sammlung Nell Walden, diverse Briefe, die Erinnerungen Nell Waldens an den *Sturm* etc.) den Rückschluss zulässt, dass gerade Künstlerinnen wie Nell Walden, Jacoba van Heemskerck, Marianne von Werefkin und Maria Uhden eine bedeutende Rolle bei der praktischen und theoretischen Verwirklichung der *Sturm*-Idee zugekommen ist.

Nur zwei Jahre nach Brühls Publikation zu Herwarth Walden und dem *Sturm* erschien die *Sturm*-Monographie von Volker Pirsich,³³ die im wesentlichen auf gleiche Quellen zurückgreift und abgesehen von der Betonung der politischen Arbeit Herwarth Waldens im großen und ganzen doch Ähnlichkeiten zu Brühls Publikation aufweist. Auch der Monographie über den *Sturm* von Volker Pirsich, die 1985 den ersten und letzten Versuch wagt den *Sturm* in seinen vielseitigen Handlungsräumen zu rekapitulieren, gelingt es weder explizit auf die Bedeutung von Frauen wie Nell Walden und Jacoba van Heemskerck hinzuweisen, noch diese aus einer Haltung der Selbstverständlichkeit in der Geschichte des *Sturm* zu positionieren. In der Forschungsliteratur, die sich explizit mit dem *Sturm* befasst,

³³ Pirsich 1985.

finden sich insgesamt kaum Hinweise auf Künstlerinnen. Während den männlichen Kollegen meist viel Aufmerksamkeit zukommt, sind die Namen der Künstlerinnen oft nur in chronologischen Ausstellungsverzeichnissen im Anhang aufgeführt.³⁴ Hier unterscheiden sich die beiden Publikationen von Brühl und Pirsich also nicht von einer einzeln dastehenden Dissertation von 1970, in der Wilderich Voermanek in seiner Untersuchung zur Kunsttheorie des *Sturm*-Kreises³⁵ eingehend auf das „Rhythmus-Problem“ der *Sturm*-Künstler eingeht, als Schöpfer der „*Sturm*-Theorie“ – soweit sich die Anschauungen der Gruppe als solche bezeichnen lassen – einzig Herwarth Walden, Rudolf Blümner und Lothar Schreyer nennt, obwohl zahlreiche Briefe von Jacoba van Heemskerck und Aufzeichnungen von Nell Walden und Marianne von Werefkin deutlich machen, dass insbesondere auch die Frauen an den theoretischen Hintergründen der Gruppe mitwirkten und sich zum Beispiel intensiv mit den Theorien Kandinskys befassten.

Die Publikationen von Georg Brühl und Volker Pirsich aus den 1980er Jahren stellen die ersten und zugleich letzten monographischen Arbeiten zum *Sturm* dar. Beide Publikationen bieten einen ersten Überblick über die vielschichtig miteinander verknüpften Aktivitäten Herwarth Waldens und des *Sturm*. Schon allein aufgrund ihrer Erscheinungsjahre entbehren sie jeder Aktualität und Vollständigkeit und können daher allenfalls als erste Orientierungsgrundlage zum *Sturm* erhalten³⁶.

Die Forschung zum *Sturm* hat sich nach den 1980er Jahren sehr auf einzelne Bereiche beziehungsweise auf einzelne Künstler konzentriert, wobei der *Sturm* als gruppenbildende Instanz und Galerie nicht mehr im Zentrum stand, sondern nur mehr den Rahmen für die Beschäftigung mit einzelnen Künstlern wie William Wauer³⁷ bot. In den monographischen Darstellungen von am *Sturm* beteiligten Künstlern wird fast durchgängig auf die Bedeutung des jeweiligen Künstlers für den *Sturm* und umgekehrt die des *Sturm* für den jeweiligen Künstler eingegangen. Eine detaillierte Darstellung dieser Abhandlungen würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, zumal sie kaum die Forschung zum *Sturm* vorangetrieben haben und sich zudem noch bis zum Ende des 20. Jahrhunderts fast ausschließlich auf männliche Künstler beschränken.

³⁴ So auch bei Pirsich 1985, S. 671-690.

³⁵ Wilderich Voermanek, *Untersuchungen zur Kunsttheorie des ‚Sturm‘-Kreises*. Diss. FU Berlin 1970.

³⁶ Seit Frühling 2012 bietet der zweibändige Ausstellungskatalog des von der Heydt Museums in Wuppertal einen umfangreichen Überblick sowohl zur chronologischen Geschichte des *Sturm* als auch zu einzelnen Themenschwerpunkten und Künstlern. Vgl. Ausst.Kat. *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*. Von der Heydt-Museum Wuppertal, hrsg. von Antje Birthälmer, Wuppertal 2012.

³⁷ Helen Boorman, „Herwarth Walden and William Wauer: expressionism and Sturm politics in the post-war context“. In: *Expressionism in focus: proceedings of the First UEA Symposium on German Studies*, RILA v.15 no.3568 (1989), S. 93-112.

Erst in der kunsthistorischen Forschung der letzten Jahre hat es immer wieder auch monographische Untersuchungen zu einzelnen Künstlerinnen wie zum Beispiel Marianne von Werefkin³⁸ oder Jacoba van Heemskerck³⁹ gegeben. Nach wie vor scheint es in der Kunstgeschichte jedoch ein großes Problem zu sein, Künstlerinnen so darzustellen, dass sie aus ihrer biographischen Gebundenheit und ihrer Mystifizierung herausgelöst und in einen objektivierten Kontext gestellt werden, der es ermöglicht, sie gleichberechtigt neben den männlichen Kollegen in ihrem historischen Kontext zu diskutieren. Gut gelungen scheint mir dies bei den monographischen Publikationen zu Jacoba van Heemskerck⁴⁰ und Marianne von Werefkin,⁴¹ die die Gradwanderung zwischen sachlicher Biographiebeschreibung und adäquater Kontextanalyse meistern, indem sie zwar auf die Analyse von Geschlechterrollen und Weiblichkeitsinszenierungen verzichten, trotzdem aber sachlich entlang der Kunstwerke und Stilentwicklung der Künstlerinnen entlang argumentieren. Problematische Stellen, in denen doch wieder Geschlechterrollen zementiert und die Werke anhand biographischer Aspekte interpretiert werden, finden sich demgegenüber beispielsweise bei Annegret Hoberg und Helmut Friedel in ihrer Veröffentlichung zu Gabriele Münter.⁴²

Die Beschäftigung mit Künstlerinnen des Expressionismus geschah in den letzten Jahren oft auch durch belletristische Publikationen.⁴³ Diese rezipieren zwar die Kunstgeschichte, referieren diese jedoch meist unreflektiert und im Sinne alter Vasari-Traditionen: Es werden Künstlerbiographie und Mythenbildung eng miteinander verschränkt und ein Publikum bedient, das auf emotionale Weise angesprochen werden möchte. Für eine wissenschaftliche Untersuchung liefern sie in diesem Sinne keinen wesentlichen Beitrag, sondern machen allenfalls auf die gängige Praxis der Künstlerinnenrezeption unserer heutigen Zeit aufmerksam. Zu den eher erzählerisch gehaltenen Publikationen jener Künstlerinnenrezeption möchte ich auch zwei Publikationen von Britta Jürgs zählen, welche den *Sturm* insofern tangieren, als dass Gabriele Münter, Marianne von Werefkin und Jacoba van Heemskerck als bedeutende expressionistische Künstlerinnen vorgestellt werden. Der in der ersten Auflage 1998 herausgegebene Sammelband mit dem Titel „Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft“⁴⁴ versammelt Portraits expressionistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen und gibt einen Überblick über die Epoche und ihre Herausforderungen

³⁸ Bernd Fäthke, *Marianne Werefkin*. München 2000.

³⁹ Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005.

⁴⁰ Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005.

⁴¹ Fäthke 2000.

⁴² Annegret Hoberg, Helmut Friedel, *Gabriele Münter*. München 2003.

⁴³ Exemplarisch sei hier genannt: Barbara Krause, *Der blaue Vogel auf meiner Hand: Marianne Werefkin und Alexej Jawlensky*. Freiburg 1998.

⁴⁴ Britta Jürgs (Hg.), *Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft. Portraits expressionistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*. Berlin 2002.

und macht anhand einzelnen Biographien deutlich, dass gerade auch Frauen die bewegte Zeit des Expressionismus mit all seinen Reformbewegungen entscheidend mitgeprägt haben. Ein weiterer Band widmet sich verschiedenen Sammlerinnen.⁴⁵ Hier stellt ein Kapitel Nell Walden als Sammlerin vor.

Für die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Künstlerinnen beim *Sturm* dagegen äußerst hilfreich und weiterführend ist die Dissertation von Sabine Windecker,⁴⁶ die sich vor mittlerweile fast zwanzig Jahren bereits eingehend mit der Münter-Rezeption auseinandersetzt und reflektiert und gut recherchiert herausarbeitet, wie sehr sich die Münter-Rezeption noch immer durch eine große Unsicherheit in der Beurteilung der Künstlerin auszeichnet und wie sich bestimmte Prämissen, die oft mit konstruierten Vorstellungen vom „Wesen der Frau“ einhergehen, in der kunstgeschichtlichen Literatur und Forschung tradieren. Windecker deckt so auf, dass das Bild, das von der Künstlerin Gabriele Münter in die Kunstgeschichte eingegangen ist, stark von ihrem ersten Biographen Johannes Eichner geprägt ist, und kommt zu dem Schluss, dass „die Überwindung der von Eichner, aber auch von Münter selbst geprägten Vorstellung vom ‚Wesen‘ Münters die Voraussetzung für das Verständnis der Künstlerin Gabriele Münter [ist].“⁴⁷ Mit dem Bezug auf diverse Kontexte und die Einbeziehung zeitrelevanter Diskussionen wie das Primitivismus-Interesse des Expressionismus werden Wege aufgezeigt, wie eine neue Kunstgeschichtsschreibung methodisch vorgehen kann, wenn Künstlerinnen und ihre Werke in ihrer historischen Funktion betrachtet werden sollen, ohne sich tradierter Konzepte vom Umgang mit „weiblicher“ Kunst zu bedienen. Ähnlich lobenswert erwähnt werden muss die Publikation von Petra Jenny Vock,⁴⁸ die Untersuchungen zur *Sturm*-Lyrik während des Ersten Weltkrieges anstellt und, dicht an historischen Quellen arbeitend, der Dichterin Sophie van Leer eine zentrale Stelle innerhalb des *Sturm* zuweisen kann.

Allgemein zum *Sturm* gab es in den letzten Jahren einige Aufsätze, die vor allem die Auswirkungen des *Sturm* auf das europäische Ausland untersuchen. Zu nennen ist zum Beispiel der Beitrag von Marina Dmitrieva, welcher die Beziehung des *Sturm* zu Russland und osteuropäischen Künstlern untersucht,⁴⁹ ein Beitrag aus Schweden⁵⁰ oder eine schon

⁴⁵ Britta Jürgs (Hg.), *Sammeln nur um zu besitzen? berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim*. Berlin 2000.

⁴⁶ Sabine Windecker, *Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des „Blauen Reiter“*. Berlin 1991.

⁴⁷ Windecker 1991, S. 205.

⁴⁸ Petra Jenny Vock, *„Der Sturm muß brausen in dieser toten Welt“. Herwarth Waldens Sturm und die Lyriker des Sturm-Kreises in der Zeit des Ersten Weltkriegs. Kunstprogrammatik und Kriegsliteratur einer expressionistischen Zeitschrift im Kontext*. Trier 2006.

⁴⁹ Marina Dmitrieva, „Die Russen und ‚Der Sturm‘“. In: Ada Raev, Isabel Wünsche (Hg.), *Kursschwankungen: russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*. Berlin 2007, S. 149-156.

ältere Untersuchung zu ungarischen Künstlern beim *Sturm*.⁵¹ Gerade jene Beiträge, welche sich mit der Internationalität des *Sturm* beschäftigen, liefern meist wichtige Einblicke in sehr spezifische Fragestellungen, die jedoch meist kurz gehalten sind, und sich vor allem an einer historiographischen Quellenbeschreibung halten. Schade ist, dass es sich hierbei zwar durchweg um wichtige Forschungsergebnisse in Bezug auf den *Sturm* und seine Wechselwirkung mit anderen Nationen handelt, dass diese bis dato aber noch nirgends zusammengeführt und auf eine Gesamtbedeutung der Internationalität für den *Sturm* hin ausgewertet wurden. Da die Künstlerinnen in jenen meist kurzen Texten nicht explizit behandelt und tendenziell außen vor gelassen und auch keine Fragen nach Rollenbildern und Weiblichkeitsvorstellungen thematisiert werden, habe ich diese Forschungsbeiträge zwar zur Kenntnis genommen, in den meisten Fällen jedoch nicht weiter für meine Untersuchung fruchtbar machen können. Die letzte Dissertation zum *Sturm* stellt die 2010 publizierte Untersuchung von Robert Hodonyi dar, welche die Bedeutung der Architektur beim *Sturm* herausarbeitet und dabei vor allem Lothar Schreyer als richtungsweisende Person im *Sturm* stark macht.⁵² Im Umgang mit dem *Sturm* als „verzweigtes Mediennetzwerk“⁵³ und dem Apell, nicht länger nach einer einzigen *Sturm*-Theorie zu suchen, „sondern das Wort ‚Theorie‘ – entgegen einer in der Forschung zum *Sturm* weit verbreiteten Tendenz – in den Plural zu setzen“⁵⁴, gibt Hodonyi wichtige Impulse für die zukünftige *Sturm*-Forschung.

Übersichtlich gestaltet sich auch die Anzahl an Ausstellungskatalogen zum *Sturm*: Die erste Ausstellung, die nach dem Zweiten Weltkrieg den *Sturm* und seine Künstler wieder ins Bewusstsein holte, war die im Winter 1959/1960 im Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar stattfindende Ausstellung *Expressionismus –Literatur und Kunst*.⁵⁵ Es folgte eine retrospektive Ausstellung mit dem Titel *Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde Berlin 1912-1932*, die im Herbst 1961 in der Nationalgalerie in der Orangerie des Schlosses

⁵⁰ Jan Torsten Ahlstrand, Katarina Borgh Bertorp, *Svenskt avantgarde och Der Sturm i Berlin/Schwedische Avantgarde und Der Sturm in Berlin*. Lund/Osnabrück 2000.

⁵¹ Miklos von Bartha, Carl Laszlo, *Die ungarischen Künstler am Sturm, Berlin: 1913-1932*. Basel 1983.

⁵² Vgl. Robert Hodonyi, *Herwarth Waldens „Sturm“ und die Architektur. Eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne*. Bielefeld 2010.

⁵³ Hodonyi 2010, S. 56.

⁵⁴ Hodonyi 2010, S. 283.

⁵⁵ Vgl. Ausst.Kat. *Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923*. Schiller-Nationalmuseum Marbach, hrsg. von Paul Raabe und H.L. Greve, Marbach 1960. Zur Entstehungsgeschichte und Bedeutung der Ausstellung für die Wiederentdeckung des *Sturm* vgl. den etwas selbstgefälligen Aufsatz von Paul Raabe: Paul Raabe, „DER STURM – die Zeitschrift der Avantgarde“. In: Ausst.Kat., *Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*. Städtische Galerie Delmenhorst, 18. Juni bis 6. September 2000, hrsg. von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, Bremen 2000, S. 11-14.

Charlottenburg in Berlin stattfand.⁵⁶ Der Katalog zur Ausstellung orientiert sich in dieser Zusammenstellung an keiner tatsächlich so stattgefundenen historischen Ausstellung, sondern gibt eher einen bunten Überblick zu den vielseitigen Schaffensformen der *Sturm*-Künstler. Die nächste umfangreichere Ausstellung seit 1961, die explizit den *Sturm* im Titel trug, fand erst wieder im Jahr 2000 in Delmenhorst statt. Der Katalog zeigt unter anderem Arbeiten von Maria Uhden, Gabriele Münter und Jacoba van Heemskerck.⁵⁷ Die Katalogbeiträge, die sich bildender Kunst, Literatur und Bühne gleichermaßen widmen, warten jedoch nur teilweise mit neuen Erkenntnissen auf,⁵⁸ nehmen keine Rücksicht auf die Künstlerinnen und tradieren im wesentlichen die von Brühl und Pirsich in den 1980er Jahren proklamierte *Sturm*-Geschichte. Gleichwohl stellte der von Barbara Alms herausgegebene Katalog bis 2012 die aktuellste Versammlung zu Beiträgen der *Sturm*-Forschung dar.⁵⁹ Zwei dicht aufeinander folgende Symposien zum 100-jährigen Jubiläum der Zeitschrift „Der Sturm“ in Berlin⁶⁰ und Stuttgart⁶¹ im Herbst 2010 und Ausstellungen in schweizerischen Olten (Sommer 2010), in Wuppertal (Frühjahr 2012) und Konstanz (Herbst 2012) gaben Einblicke in die aktuelle *Sturm*-Forschung und machten zugleich deutlich, dass der Untersuchungsstoff zum *Sturm* aufgrund seines intermedialen Charakters und seiner Netzwerkstruktur noch lange nicht ausgeht. Dies zeigt auch die geplante *Sturm*-Tagung an der Universität Düsseldorf im Herbst 2013, bei der vor allem die letzten Jahre des *Sturm* und seine Dichter und Komponisten untersucht werden sollen.

Vergleichsweise breit angelegt ist dagegen die Literatur zu feministischen Fragen und der Künstlerinnenforschung. Die sogenannte zweite Frauenbewegung der 1970er Jahre zog eine Anzahl von Publikationen nach sich, die zum Ziel hatten, auch Künstlerinnen in den bestehenden Kanon der Kunstgeschichte einzuschreiben und zugleich auf soziale

⁵⁶ Ausst.Kat., *Der Sturm. Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde, Berlin 1912-1932*. Nationalgalerie in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin, 1961.

⁵⁷ Ausst.Kat. Delmenhorst 2000.

⁵⁸ So hat beispielsweise der Beitrag von Paul Raabe eine Ausstellung im Schillerarchiv Marbach vom Winter 1959/1960 („Expressionismus – Literatur und Kunst“) als Referenz- und Ausgangspunkt und ignoriert die nachfolgenden 40 Jahre *Sturm*- und Expressionismusforschung. Vgl. Raabe, in: Ausst.Kat. Delmenhorst 2000, S. 11-14.

⁵⁹ Abgelöst wurde er vom Ausstellungskatalog des von der Heydt Museums in Wuppertal: Ausst.Kat. *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*. Von der Heydt-Museum Wuppertal, hrsg. von Antje BIRTHÄLMER und Gerhard Finck, Bönen 2012.

⁶⁰ „Der Sturm. Avantgarde der Kunst in Berlin“. Internationales Symposium zum 100-jährigen Jubiläum des „Sturm“. 14.-15. Oktober 2010, Max Liebermann Haus Berlin. Veranstaltet von der Herwarth Walden Gesellschaft DER STURM.

⁶¹ „Der Aufbruch in die Moderne – Herwarth Walden und die europäische Avantgarde“. 26.-27. November 2010 im Schauspielhaus Stuttgart. Veranstaltet vom Internationalen Zentrum für Kultur- und Technikforschung (IZKT) der Universität Stuttgart.

Ungleichheiten hinzuweisen. Als exemplarisch kann hier Renate Berger gelten.⁶² Die feministischen Theoriedebatten der 1990er Jahre standen in Anlehnung an Judith Butler⁶³ im Zeichen einer vermehrten Auseinandersetzung mit Fragen nach Inszenierung und Konstruktion von Geschlechterrollen. Mittlerweile als Klassiker gilt hier der Sammelband zu „Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert“ von Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk.⁶⁴ Gegenwärtige Publikationen zu Künstlerinnen folgen meist entweder einer biographisch-historiographischen Argumentation⁶⁵ oder decken die Spuren struktureller Konstruktionsmechanismen auf.⁶⁶ In vielen Fällen findet auch eine Vermengung verschiedener Vorgehensweisen und Methoden statt, da die *gender studies* nach wie vor als experimentelles Feld gelten, das gerade auch nach interdisziplinären Vorgehensweisen fragt.⁶⁷

Die us-amerikanische und englischsprachige Forschung der letzten Jahre, die sich für eine Untersuchung zu den *Sturm*-Künstlerinnen nutzen lässt, hat vor allem in jenen Bereichen einen großen Beitrag geleistet, wo Forschungsergebnisse der *visual culture studies* mit denen der *gender studies* verknüpft werden. Hervorgehoben sei hier die Publikation von Dorothy Rowe,⁶⁸ die vor allem ihres bildwissenschaftlichen Vorgehens wegen einen wichtigen Beitrag leistet zum Verständnis der visuellen Kultur im Berlin der 1910er und 1920er Jahre und deren Auswirkungen auf die Geschlechterfrage. Dass Rowe mit ihrem Forschungsbeitrag in guter Gesellschaft ist zeigt eine positiv gehaltene Rezension von Marsha Meskimmon⁶⁹ und nachfolgende Publikationen, die sich ebenfalls mit der *visual*

⁶² Berger 1982.

⁶³ Butler 1991.

⁶⁴ Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg 1997.

⁶⁵ Exemplarisch genannt sei hier: Claudia Opitz, „Nach der Gender-Forschung ist vor der Gender-Forschung. Plädoyer für die historische Perspektive in der Genderforschung“. In: Rita Casale, Barbara Rendtorff (Hg.), *Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*. Bielefeld 2008, S. 13-28; Carola Muysers, „‘...Ich kann nicht anders...‘ oder ‚Canon paradox‘: zur biographischen und künstlerischen Neuaufstellung der Paula Modersohn-Becker“. In: *FKW/Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Heft 47, Juni 2009, S. 43-52.

⁶⁶ Exemplarisch genannt sei hier: Maïke Christadler, „Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte“. In: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006, S. 253-272.

⁶⁷ Vgl. Gudrun Axeli-Knapp, „‘Intersectionality‘ – ein neues Paradigma der Geschlechterforschung?“. In: Rita Casale, Barbara Rendtorff (Hg.), *Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*. Bielefeld 2008, S. 33-53.

⁶⁸ Dorothy Rowe, *Representing Berlin. Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany*. Ashgate 2003.

⁶⁹ Marsha Meskimmon, Rezension zu Dorothy Rowe, „Representing Berlin: Sexuality and the city in imperial an weimar germany“. In: *The Art Book*, Volume 12, Issue 1, February 2005, S. 28-29.

culture im *Weimar Germany* beschäftigen.⁷⁰ Gerade was die praktische Umsetzung der in den letzten Jahren geführten Debatten um Bildwissenschaft und *visual culture* angeht, scheint die angelsächsische Forschung der deutschen im Bereich der Anwendung auf geschlechterbezogene Fragestellungen um einiges voraus zu sein.

Die *Sturm*-Forschung ist von einer methodischen Diversität noch weit entfernt, da wichtige Grundlagenforschung fehlt und – wie dieser Abriss zum Forschungsstand gezeigt hat – vieles unhinterfragt weiter rezipiert wird.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Überblickspublikationen zum *Sturm* durch ihre starke Bindung an die Biographie Herwarth Waldens auszeichnen. Einzelnen Monographien zu Künstlerinnen gelingt es zwar die Künstlerinnen in den kunsthistorischen Kanon einzugliedern und deren Bedeutung innerhalb von Künstlernetzwerken oder für Stilepochen herauszuarbeiten, insgesamt wird die Wechselwirkung zwischen dem historisch vorherrschendem Frauenbild und der sich daraus ergebenden Konsequenz für das Werk der einzelnen Protagonistinnen jedoch meist wenig beleuchtet.

In Abgrenzung zur bisherigen Forschungsliteratur zum *Sturm* und seinen Künstlerinnen liegt die besondere und originäre Perspektive der hier vorliegenden Arbeit zu den Künstlerinnen beim *Sturm* in der Betonung der Wechselwirkung zwischen gesellschaftlichem Kontext, der künstlerischen Identität, dem Kunstwerk und dessen Rezeption. So knüpfe ich an jenen Forschungsergebnissen an, die durch ein historiographisches Quellenstudium Künstlerinnen in den kunsthistorischen Kanon eingliedern und zugleich all diejenigen Konstruktionsmechanismen im Auge behalten, die eine Ausgrenzung, Sonderbehandlung und Nichtbeachtung überhaupt erst möglich machen. Die Originalität dieses Forschungsbeitrages liegt vor allem aber auch in der Wahl des zu untersuchenden Themas. Bislang gibt es keine Publikation zu den Künstlerinnen beim *Sturm*.

⁷⁰ Exemplarisch genannt seien zwei neuere Publikationen: Janet Ward, *Weimar surfaces. Urban visual culture in 1920s Germany*. Berkeley, Los Angeles, London 2001; Kathleen Canning, "Women and the politics of gender". In: Anthony McElligott (Hg.), *Weimar Germany 1919-1933. The short Oxford History of Germany*. Oxford, New York 2009, S. 146-174.

3. Methodisches

Der *Sturm* und seine Künstlerinnen stellen ein komplexes Thema dar, das die Berücksichtigung verschiedener interdisziplinärer Problemkomplexe erforderlich macht. Nicht nur die verschiedenen Künste, sondern auch die politischen Umstände (Erster Weltkrieg) und sozialgeschichtliche Kontexte (Frauen- und Reformbewegung) bilden ein Konglomerat, das nach einer interdisziplinären, kontextbezogenen Herangehensweise verlangt. In erster Linie handelt es bei der vorliegenden Untersuchung zu den Künstlerinnen beim *Sturm* um eine historiographische Auswertung der Quellen. Darüber hinaus basiert sie methodisch auf Aspekten der *gender studies*, der Biographieforschung und auf Ergebnissen der Subjekt- und Identitätsforschung.

Die *gender studies* spielen in Bezug auf die thematische Eingrenzung des Themas eine wichtige Rolle, während Biographie- und Identitätsforschung vor allem bei der Quellenauswahl und der analytischen Auswertung der Quellen zugrunde lagen. Die *gender studies* sind also für diese Untersuchung von Interesse, da es bei einer Arbeit zu Künstlerinnen stets um jene Geschlechterkonstruktionen geht, aus denen heraus innerhalb der Forschung eine Separierung der Frauen beim *Sturm* gerechtfertigt wird. Zudem sind sie ständiger Referenzpunkt für die Aufdeckung der Orte des „doing gender“ in diesem Künstlernetzwerk. Die Biographieforschung ist hilfreiches Werkzeug, wenn es um die Begründung des selektiven Vorgehens in Bezug auf die Quellen zu den einzelnen Künstlerinnen geht. So können verschiedene Quellen (Kunstwerke, Briefe, Memoiren) gleichberechtigt nutzbar gemacht werden für die Rekonstruktion einer Identitätskonstruktion innerhalb eines sozialen Feldes. Dies trifft auch für die Identitätsforschung zu, deren Methoden hilfreich sind bei der Bearbeitung von Fragen an die Zeugnisse einer Selbstkonstruktion, als welche ich die Briefe und memoirischen Aufzeichnungen der Künstlerinnen betrachte.

Mit der zentralen Ausgangsfrage nach den Orten des „doing gender“ im *Sturm* lässt sich meine Arbeit in Bereiche der feministischen Forschung verorten.⁷¹ Für meine Untersuchung gehe ich von den Grundprämissen der *gender studies* der 1990er Jahre aus, für die die Untersuchungen der amerikanischen Forscherin Judith Butler⁷² von erheblicher Bedeutung waren.⁷³ In Anlehnung an Judith Butler verstehe ich den geschlechtlichen Leib als eine gesellschaftliche Konstruktion und als ein Produkt kultureller Codierungen. An die Stelle von einzelnen Subjekten treten so relationale Konzepte, die eine Geschlechtlichkeit als komplexe performative Interaktion in einem Netz diverser Rollenmuster beschreiben.⁷⁴

Im breiten Feld der Geschlechter- und Frauenforschung möchte ich mich in meiner Arbeit denjenigen Positionen anschließen, die dafür plädieren, eine historische Perspektive beizubehalten und weiter auszubauen.⁷⁵ Nicht nur die Beiträge und Diskussionen in der Sektion „Zur Rolle der feministischen Theorie in der kunsthistorischen Kanondebatte“ auf dem Kunsthistorikertag in Marburg im März 2009 haben gezeigt, dass eine dezidiert auf Künstlerinnen ausgerichtete Forschung nach wie vor notwendig ist.⁷⁶ Dabei geht es nicht allein um das Problem der Ausgrenzung der Kunst von Frauen aus männlich definierten „Kunstgeschichten“. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Künstlerinnen zielt auch nicht auf eine unreflektierte Einschreibung der Frauen in das vorhandene Regelwerk. Vielmehr kann sie neue Perspektiven auf den bestehenden kunsthistorischen Kanon gewähren und neue kanonische Positionierungen vornehmen. So ist sie in der Lage, all jene Strukturen

⁷¹ Die us-amerikanischen *women's studies* der 1970er Jahre wurden von der französischen *Ecriture feminine* Julia Kristevas und Luce Irigarays beeinflusst. Seit den 1970er Jahren wurde die feministischen Ansätze der Frauenforschung weitestgehend abgelöst durch die aus den USA kommenden *gender studies*. Ein besonders eklatanter Unterschied betrifft den Status von Geschlecht: Während in der Frauenforschung von einer natürlichen Geschlechterdifferenz ausgegangen wurde, liegt den *gender studies* die Annahme zugrunde, Geschlecht sei eine soziokulturelle Konstruktion. Julia Kristeva, *La Révolution Du Langue Poétique*, Paris 1974; Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris 1974. Vgl. zu den verschiedenen Motivationen auch die graphische Vergleichstabelle zur feministischen Frauenforschung und der Genderforschung in: Franziska Schößler, *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008.

⁷² Judith Butler, *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London 1990.

⁷³ So traten vermehrt Forschungspositionen auf, denen ihr Performativitätsmodell zugrunde lag, das auf die Konstruktion von Geschlechterbegriffen aufmerksam macht. Insgesamt scheint die Euphorie über das Performativitätsmodell, und das heißt über die Wandelbarkeit von Geschlecht wie sie Judith Butler anfänglich vertreten hat, in den letzten Jahren jedoch abgeflaut. Vgl. Schößler 2008, S. 196.

⁷⁴ Gerade in den Kulturwissenschaften zeichnet sich eine interdisziplinäre Pluralität ab, die verschiedene Ansätze wie Biographie- und Identitätsforschung, Untersuchungen zur Erinnerungskultur und Kanonbildung sowie vielfältige Aspekte der *postcolonial* oder *queer studies* miteinander verbindet. Inzwischen gilt in vielen Bereichen der Geistes- und Sozialwissenschaften Frauenforschung als anachronistisch, feministische Theorie als überholt und die *gender studies* als erfolgreich etabliert. Demnach werden beispielsweise „Diversity Studies“ und „Intersectionality“ nicht selten als intersektionelle Ansätze neuer Forschungsperspektiven gehandelt. Vgl. Axeli-Knapp, in: Casale/Rendtorff 2008, S. 33-53.

⁷⁵ Vgl. Opitz, in: Casale/Rendtorff 2008, S. 13-28.

⁷⁶ Vgl. dazu auch: Carola Muysers, „'...Ich kann nicht anders...' oder ‚Canon paradox‘: zur biographischen und künstlerischen Neuaufstellung der Paula Modersohn-Becker“. In: *FKW/Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Heft 47, Juni 2009, S. 43-52.

transparent zu machen, die zum Tragen kommen, wenn Kanon tradiert und Kunstgeschichte geschrieben wird. Barbara Paul gibt zu bedenken, dass

„die Popularisierung der Kategorie *gender* nicht zwingend einen Konsens über die Kritik an der ‚Natürlichkeit‘ der Geschlechterverhältnisse [beinhaltet]. Vielmehr ist zu fragen, ob das Etikett *gender* nicht mittlerweile bereits die politisch-feministische Kritik an Geschlechterverhältnissen als Machtverhältnissen zumindest teilweise eher verschleiert denn dekonstruiert.“⁷⁷

Somit muss auch in einer historiographischen Auseinandersetzung mit Künstlerinnen auf der Suche nach den Orten des „doing gender“ stets der Konstruktionscharakter des Geschlechterbegriffs im Auge behalten werden. Zu berücksichtigen ist dabei, dass die Bedeutungskonstruktionen „Bestandteil übergreifend historisch, kulturell und auch geschlechterpolitisch zu differenzierender Diskursformationen“⁷⁸ sind und also der jeweilige Kontext der Bilder befragt werden muss, in dem sich diese konstituieren. Die hier vorliegende Untersuchung zu den Künstlerinnen beim *Sturm* versteht sich als Beitrag zu einer feministisch orientierten Forschung, die durch eine historiographische Quellenauswertung die Konstruktionsmechanismen geschlechtlicher Codierungen transparent macht. Somit geht es zum einen mit der Einschreibung der Künstlerinnen beim *Sturm* in den kunsthistorischen Kanon um eine Vervollständigung der *Sturm*-Forschung, zum anderen um eine Etablierung jener Forschungsmethoden, die aus der historischen Situation heraus ein Verständnis für Geschlechterkonstruktionen entwickeln.

Da es in meiner Untersuchung auch um die Rekonstruktion biographischer Fakten der Künstlerinnen geht, verwende ich zudem Ansätze der Biographieforschung,⁷⁹ die in unterschiedlichen Disziplinen eingesetzt wird.⁸⁰ Bei meiner Untersuchung zu den Künstlerinnen beim *Sturm* greife ich jene Impulse der jüngeren Biographieforschung auf, die

⁷⁷ Barbara Paul, „Kunsthistorische Gender Studies: geschichtliche Entwicklungen und aktuelle Perspektiven“. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Jahrgang 29, Heft 4/2001, S. 5-12, S. 10.

⁷⁸ Barbara Paul, „Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies“. In: Hans Belting (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin, 6. überarbeitete Auflage 2003, S. 297-382, S. 304.

⁷⁹ Die Biographieforschung entwickelte sich im internationalen Austausch seit den 1920er Jahren. Ein Schwerpunkt lag zunächst im psychologischen und sozialwissenschaftlichen Bereich. Wichtige Bezugstheoretiker waren in den frühen Jahren vor allem William Isaac Thomas (1863-1947), Florian Znaniecki (1882-1958) und Alfred Schütz (1899-1959). Seit den 1980er Jahren erlebt die Biographieforschung im Zuge einer erstarkenden qualitativen Sozialforschung einen neuen Aufschwung und entwickelt sich zu einem anerkannten Forschungsansatz in der Soziologie und ihr verwandten Disziplinen. Dies liegt an der zunehmenden Abkehr des soziologischen Fokus von System und Struktur hin zu Lebenswelt, Alltag und Akteur und das Wiederaufleben phänomenologischer Theorieansätze. Vgl. Einleitung in: Bettina Völter, Bettina Dausien, Helma Lutz, Gabriele Rosenthal (Hg.), *Biographieforschung im Diskurs*. Wiesbaden 2005, S. 7-20.

⁸⁰ Für die Kulturwissenschaften sind verschiedene Ansätze in Christian Kleins *Handbuch Biographie* anschaulich zusammengefasst: Christian Klein (Hg.), *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart, Weimar 2009.

Individuen zwar als Protagonisten der Geschichte versteht, deren Aktivitäten aber immer als ein Resultat kontextgebundener Möglichkeiten begreift. Die Annahme von einer Wechselwirkung zwischen handelndem Subjekt und gesellschaftlichem Kontext sowie die Gleichbehandlung verschiedener Quellen⁸¹ sind Aspekte der Biographieforschung, die diese für eine methodische Einbeziehung in meine Untersuchung zu den Künstlerinnen beim *Sturm* interessant machen. Im Fokus meiner Untersuchungen steht dabei nicht, wie in der sozialwissenschaftlich motivierten Biographieforschung, die Rekonstruktion eines ‚Autors‘, sondern zentral, sondern verschiedene mediale Repräsentationsformen wie Briefe, Erinnerungen oder künstlerische Artefakte⁸². Sie ermöglichen es zwischen Selbst- und Fremddarstellungen zu differenzieren und aus der Gegenüberstellung heraus jene Bereiche sichtbar zu machen, die als immaterielle Orte des „doing gender“ gedeutet werden können, weil hier ein Transfer, eine Verstärkung oder aber eine Negierung geschlechtlicher Zuschreibungen stattfindet.

Anders als dies in der frühen feministischen Biographieforschung zu Künstlerinnen meist der Fall ist,⁸³ soll dabei jedoch stets der Konstruktionscharakter einer Geschlechterdifferenz mitgedacht werden. Dabei fragt die Biographieforschung nach den Konstruktionsleistungen der Individuen, die diese erbringen, um jene Präsentationsformen einer sozialen geschlechterspezifischen Präsentation auszufüllen.⁸⁴ Es geht also weniger um die Rekonstruktion des Denkens, Fühlens und Handelns historischer Frauenpersönlichkeiten. Vielmehr wird die Erzeugung einer Transparenz angestrebt, welche die Konstruktionsstrukturen und -mechanismen von Geschlechterrollen offenlegt, die in wechselseitiger Abhängigkeit zwischen individuellem Subjekt und kontextuellen Bezügen entstehen. Es ist gerade diese Aufdeckung der Orte eines „doing gender“, die auch für die verschiedenen Teildisziplinen der Biographieforschung in aktuellen Debatten immer wieder

⁸¹ Für die Biographieforschung ist weniger die Form wichtig in der biographisches Material vorliegt, als vielmehr ihr Gegenstand: die diachrone Beschreibung eines Lebens. Vgl. Susanne Spülbeck, *Biographieforschung in der Ethnologie*. Hamburg 1997.

Heute geht man in den verschiedenen Disziplinen der Biographieforschung zunehmend davon aus, dass der tatsächliche, erlebte Verlauf eines Lebens nicht rekonstruiert werden kann, dass die Erlebnisse immer schon in der Wahrnehmung interpretiert werden und in der Rückerinnerung im Rahmen der Gesamtbiografie eine Einordnung erlangen. Gegenstand der biographischen Forschung kann und soll daher in erster Linie die wahrgenommene und erinnerte Biografie - im Unterschied zum Lebenslauf - sein.

⁸² Vgl. zur kulturwissenschaftlich motivierten Biographieforschung: Christian Klein (Hg.), *Handbuch Biographie*. Stuttgart, Weimar 2009.

⁸³ Gemeint ist die monographisch-biographische Aufarbeitung von Künstlerinnen und ihre Eingliederung in den kunsthistorischen Kanon.

⁸⁴ Vgl. Bettina Dausien, Helga Kelle, „Biographie und kulturelle Praxis“. In: Bettina Völter, Bettina Dausien, Helma Lutz, Gabriele Rosenthal (Hg.), *Biographieforschung im Diskurs*. Wiesbaden 2005, S. 189-212, S. 203.

interessant und wichtig ist.⁸⁵ Durch das Bewusstsein für die performative Einheit von subjektiv erfahrener Innenperspektive und kontextgeprägter Außenperspektive kann auch innerhalb einer biographisch-historischen Untersuchung eine Reduktion auf eine binäre Geschlechterkategorie und die Tradierung sogenannter „weiblicher“ und „männlicher“ Eigenschaften und deren einseitigen Setzungen vermieden werden.

Durch die Differenzierung zwischen Selbst- und Fremddarstellungen der Künstlerinnen⁸⁶ gehe ich darüber hinaus von einem Subjektbegriff aus, der innerhalb der eher soziologisch ausgerichteten Subjekt- und Identitätsforschung diskutiert wird. Wie die Kunstsoziologie verstehe ich das Kunstwerk zu allererst als geschichtlich-gesellschaftlich bedingtes Objekt. So sind Kunstwerke stets Formen und Reflexionen gesellschaftlicher Praxis.⁸⁷

Da das Quellenmaterial neben bisher unveröffentlichten Briefen⁸⁸ in großen Teilen aus bereits publizierten Briefen, Erinnerungen und anderen Aufzeichnungen besteht⁸⁹ und daher insgesamt als ein erstes Zusammentragen von Material zu den *Sturm*-Künstlerinnen überhaupt zu verstehen ist, muss immer wieder auf den Konstruktionscharakter der Quellen Rücksicht genommen und hingewiesen werden. Auch durch bereits geleistete redaktionelle Arbeit, sind diese Quellen in hohem Maße selektiv.⁹⁰ Daher verweise ich an den betreffenden

⁸⁵ Dabei müssen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sich einerseits mit der jeweiligen Eigenperspektive einzelner Biographen bzw. des biographischen Quellenmaterials auseinandersetzen und andererseits den Bezug herstellen zu einer möglicherweise entgegengesetzten analytischen Außenperspektive. Vgl. Helma Lutz, Kathy Davis, „Geschlechterforschung und Biographieforschung: Intersektionalität als biographische Ressource am Beispiel einer außergewöhnlichen Frau“. In: Völter/Dausien/Rosenthal 2005, S. 228-247.

⁸⁶ Die Begründung für diese Gegenüberstellung wird im hieran anschließenden Kapitel 1.4. (Vorgehensweise) weiter ausgeführt.

⁸⁷ In Anlehnung an Clifford Geertz gehe ich davon aus, dass der Mensch ein Wesen ist, das in das selbstgesponnene Bedeutungsgewebe der Kultur verstrickt ist. „Unsere Aufgabe ist eine doppelte: Sie besteht darin, Vorstellungsstrukturen, die die Handlungen unserer Subjekte bestimmen – das Gesagte des sozialen Diskurses –, aufzudecken und zum anderen ein analytisches Begriffssystem zu entwickeln, das geeignet ist, die typischen Eigenschaften dieser Strukturen (das, was sie zu dem macht, was sie sind) gegenüber anderen Determinanten menschlichen Verhaltens herauszustellen.“ Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt 1987, S. 39

⁸⁸ Dazu gehören Briefe von Jacoba van Heemskerck, Nell Walden, Maria Uhdens und Marianne von Werefkin aus dem Sturm Archiv der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin, sowie Briefe von Gabriele Münter aus dem Gabriele Münter Archiv der Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in München.

⁸⁹ Dazu sind die „Briefe an den Unbekannten“ von Marianne von Werefkin zu rechnen, die 1954 und 1963 veröffentlichten Erinnerungen an den Sturm von Nell Walden, sowie einzelne Briefe Maria Uhdens und Gabriele Münters.

⁹⁰ Selektiv in dem Sinne, dass bei jeder Publikation die beispielsweise Briefmaterial veröffentlicht, ja bereits eine Auswahl stattgefunden hat. Als Beispiel kann hier die Doppelbiographie über Wassilij Kandinsky und Gabriele Münter von Gisela Kleine gelten, die nach wie vor (und auch auf Empfehlung des Münter-Archivs in der Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in München) als eine Art Primärquelle in Bezug auf die Briefe Gabriele Münters herangezogen werden muss, da die Originalbriefe nach wie vor unter Verschluss stehen. Vgl. Gisela Kleine, *Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky. Biographie eines Paares*. Frankfurt am Main 1990.

Stellen auf Herkunft und Charakter der einzelnen Quellen. Ansonsten stelle ich sie jedoch in großen Teilen dieser Arbeit gleichberechtigt nebeneinander und befrage sie ähnlich, da ich davon ausgehe, dass auch dem konstruierten und selektiven Charakter der Quellen bereits ein Hinweis auf Weiblichkeitsvorstellungen inhärent ist. Dabei bin ich mir bewusst, dass solche Ego-Dokumente, wie sie die von mir ausgewählten Quellen darstellen, nicht als verlässliche Berichte über ein historisches Ereignis gelesen werden können, sondern auf deren Intentionalität untersucht und als ein Hinweis darauf verstanden werden müssen, was der Verfasser als seine Wahrheit ansieht. Im Allgemeinen halten solche Ego-Dokumente also fest, wie die entsprechende Künstlerin ein Ereignis wahrgenommen, beziehungsweise wie sie die Erinnerung daran formuliert hat. Daher steht bei einer Analyse, die sich auf Ego-Dokumente als Quellenmaterial bezieht und methodisch auf Biographie- und Subjektivitätsforschung zurückgreift die Frage zentral, was die subjektiv geprägten Quellen über ihren erzählerischen Aspekt hinaus über die Zeit, Ideologie und Kultur der Verfasserin sagen. In diesem Sinne kommt auch der teleologischen Struktur der Briefe und Memoiren große Aufmerksamkeit zu, da beispielsweise auch subtile Formen der Verschleierung oder Verdunkelung von Wissen und Überzeugungen Aufschluss geben können über die anerkannte Meinung der untersuchten historischen Zeit. Es ist daher auch wichtig die Quellen so zu untersuchen, dass deutlich wird in welchem Sinne der Brief oder die Erinnerung selektiv ist, was die Autorin eventuell gerne ignoriert hätte oder welche Vorurteile die Darstellung möglicherweise beeinflusst haben könnten.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt daher nicht allein auf Neuentdeckung bisher unpublizierter Materialien in öffentlich zugänglichen Archiven, sondern vor allem in der Zusammenführung diverser Quellen und deren Auswertung im Hinblick auf die in der einleitenden Begründung des Themas formulierten Fragenkomplexe. In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit als eine Art Collage, die in einem Nebeneinander verschiedener rezeptionsbedingter Zeichendeutungen miteinander verschlungene Strukturen aufdeckt, anhand derer Aussagen über die Künstlerinnen beim *Sturm*, das dort vorherrschende Frauenbild und dessen Konsequenzen für die Kunstgeschichte gemacht werden können.

4. Vorgehensweise

Neben der Einleitung und der schließenden Zusammenfassung besteht diese Arbeit aus zwei Teilen. Einem ersten historisch-deskriptiven Teil, der auf der Grundlage von Forschungsdesideraten zur allgemeinen *Sturm*-Geschichte die Entwicklungen und Handlungsfelder des *Sturm* darstellt und seine Künstlerinnen darin verortet, und einem analytisch angelegten zweiten Teil, der mittels einer Gegenüberstellung von Selbst- und Fremddarstellungen der Künstlerinnen herausarbeitet, welche Rollenbilder im *Sturm* lebten und ob und wie die Künstlerinnen diese unterstützten oder unterliefen.

Der beschreibende Teil der Arbeit leistet zunächst eine Bestandaufnahme der beteiligten Künstlerinnen und ihrer Werke. Da insgesamt über zwanzig verschiedene Künstlerinnen über zwanzig Jahre hinweg graphische Beiträge für den Abdruck in der Zeitschrift „Der Sturm“ geliefert haben und mit Arbeiten auf *Sturm*-Ausstellungen präsent waren, konzentriere ich mich bereits hier auf die fünf Protagonistinnen meiner Untersuchung (Jacoba van Heemskerck, Nell Walden, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin und Maria Uhden), da sie am häufigsten auf *Sturm*-Ausstellungen vertreten waren und schriftliche Quellen überliefert sind, die eine enge persönliche Bindung an den *Sturm* in Person von Nell und Herwarth Walden belegen. Sie bilden gewissermaßen einen harten Kern und können für Fragen nach Frauenbildern und der künstlerischen Identität innerhalb des *Sturm*-Netzwerkes vor allem deshalb gut genutzt werden, da sie sich über viele Jahre hinweg dem *Sturm* verbunden fühlten und dies auch in verschiedenen schriftlichen Quellen immer wieder zum Ausdruck brachten.

Kapitel zur Verortung und Identität innerhalb des *Sturm*-Netzwerkes, zur Ausstellungspräsenz, zur organisatorischen Arbeit einzelner Künstlerinnen beim *Sturm* und deren künstlerischen Praxis, werden ergänzt um Ausführungen zu den netzwerkartigen Kontakten der Künstlerinnen untereinander. Die zu untersuchenden Quellenmaterialien stellen hier neben den historischen Ausstellungskatalogen der *Sturm*-Galerie auch die Briefe zwischen Jacoba van Heemskerck, Gabriele Münter, Maria Uhden, Marianne von Werefkin und dem Ehepaar Walden in Berlin dar, sowie die memoirischen Erinnerungen Nell Waldens. Im Gegensatz zum späteren Teil der Arbeit, der vergleichenden analytischen Charakter hat, werden die Quellen an dieser Stelle vor allem empirisch ausgewertet. Das heißt anhand der Briefe oder Ausstellungslisten werden jene Daten erhoben, die Aufschluss geben über die quantitative Präsenz der Künstlerinnen auf *Sturm*-Ausstellungen, über deren Werke dort, über die Aufenthalts- und Arbeitsorte der Künstlerinnen und die Häufigkeit von Besuchen in

Berlin beim *Sturm*. Außerdem kann so nachvollzogen werden, wie sehr sich die Künstlerinnen dem *Sturm* als gruppenbildende Instanz verbunden fühlten, wer mit wem in welcher Form in Kontakt stand und ob und in welcher Form sich die Künstlerinnen im Hinblick auf ihre künstlerische Arbeit beeinflussten. Ob sie Motive und Techniken voneinander adaptierten oder ob es zu konzeptionellen Übereinstimmungen im Umgang mit den Erwartungen an „weibliche“ Kunst kam.

Der erste deskriptive Teil zur *Sturm*-Geschichte orientiert sich also an einer historiographischen Beschreibung der schriftlichen und bildkünstlerischen Quellen. Mit dieser Neuverortung der Künstlerinnen im *Sturm* findet nicht nur eine teilweise Neuschreibung der *Sturm*-Geschichte statt, sondern es wird eine Übersicht zum quantitativen wie qualitativen Anteil der Künstlerinnen und ihrer Netzwerke beim *Sturm* erstellt, die für die weitere Arbeit grundlegend ist.

Der analytische Teil bildet den Hauptteil dieser Untersuchung und umfasst neben einem einleitenden Kapitel zum expressionistischen Bild der Frau die beiden umfangreichen Analysekapitel zur Selbstdarstellung und der Fremddarstellung der Künstlerinnen beim *Sturm*. Die Begriffe „Selbst“ bzw. „Fremd“ beziehen sich dabei in erster Linie auf die Quellen, anhand derer die Analysen getätigt werden. Die Differenzierung zwischen Selbstdarstellungen und Fremddarstellungen wurde gewählt, um in der Gegenüberstellung sichtbar machen zu können, welches Selbstverständnis die Frauen beim *Sturm* von sich als Künstlerinnen hatten und wie dies abhängig war von Zuschreibungen von außen.

Das Kapitel zu den Selbstdarstellungen hat somit Ego-Dokumente der Künstlerinnen oder memoirische Aufzeichnungen zum Untersuchungsgegenstand, das Kapitel zu den Fremddarstellungen untersucht den Blick auf die Künstlerinnen in Bekundungen Dritter. So werden im Kapitel zu den Selbstdarstellungen die *Sturm*-Memoiren von Nell Walden untersucht, die Briefe von Jacoba van Heemskerck, die tagebuchartigen Aufzeichnungen Marianne von Werefkins und exemplarische künstlerische Arbeiten Maria Uhdens. Bei der Analyse der Fremddarstellung, also des Blicks von außen auf die *Sturm*-Künstlerinnen, werden die Erinnerungen männlicher *Sturm*-Mitglieder, die Dramen Herwarth Waldens, und verschiedene Quellen der zeitgenössischen Rezeption wie Ausstellungs-besprechungen und Texte aus der Zeitschrift „Der Sturm“ herangezogen.

Ich untersuche also zunächst, wie sich die Künstlerinnen selbst darstellten und welche Bilder sie dabei von sich selbst als Künstlerin und Frau entwarfen. Dabei gehe ich jedoch nicht von einer statischen Identität oder einer geschlechterspezifischen Wesenhaftigkeit aus und lehne universalistische Identitätstheorien, die die anthropologischen Grundtatbestände der individuellen Selbstverortung (sei es Autonomie, Kontinuität und Koheränz) betonen, ab.

Vielmehr gehe ich davon aus, dass Identität sozial konstruiert und damit variabel, zeit- und kontextabhängig ist.

In Kapiteln zu den einzelnen Künstlerinnen arbeite ich heraus, wie die Künstlerinnen sich selbst als Frau inszenieren, welche Selbstbilder sie entwickeln, was sie kommunizieren, aber auch welche Leerstellen sich in den Identitätsentwürfen finden, was verschwiegen wurde oder wo bestimmte Rollenbilder unhinterfragt adaptiert oder eben gerade nicht weiter tradiert wurden. Zentral steht dabei stets die Intention der Schriftstücke. Es geht also um die Frage, welche Funktion bestimmte Mitteilungen, beispielsweise in den Briefen an Herwarth Walden, für die Künstlerinnen hatten und was sie damit möglicherweise zu erreichen versuchten. Vor allem aber wird aufgedeckt, an welchen Stellen sie Vorstellungen über Geschlechterrollen und die „weibliche“ Identität aus dem sie umgebenden Kontext übernahmen und was dies für Konsequenzen für deren Präsenz beim *Sturm* und die spätere kunsthistorische Rezeption hatte. Zugleich muss im Auge behalten werden, dass Äußerungen von Individuen über sich selbst und andere immer bestimmte Intentionen verfolgen und daher auch auf ihre Funktion innerhalb ihres Kontextes untersucht werden müssen. Sie geben nicht Aufschluss darüber, wie irgendetwas empfunden wurde oder tatsächlich war, sondern legen vielmehr Strukturen offen, die verdeutlichen, dass die Wechselwirkungen zwischen narrativer Selbstdarstellung, gesellschaftlichem Kontext und historischer Situation vielfach verschlungen sind. „Offenbar ist die Identität beides zugleich: antizipierte Erwartungen der anderen und eigene Antworten des Individuums.“⁹¹ Als Zeugnisse von Geschlechterkonstruktionen sollen die Selbst- und Fremddarstellungen die Orte des „doing gender“ beim *Sturm* transparent machen und aufzeigen, wie sich Selbst- und Fremddarstellung bei den Künstlerinnen beim *Sturm* gegenseitig bedingten und welche Folgen dies für die künstlerische Praxis der Künstlerinnen, aber auch für die weitere kunsthistorische Rezeption hatte. Dies geschieht vor allem, indem innerhalb der schriftlichen Quellen jene Stellen herausgestellt und miteinander in Beziehung gesetzt werden, bei denen eine Transaktion geschlechtlicher Kodierungen stattfindet. Gleichzeitig werden so die Wechselwirkungen zwischen den auftauchenden Begriffen und deren Konstruktion kritisch beleuchtet.

Die Zusammenfassung fasst die Analyseergebnisse zusammen und beantwortet die in der Einleitung gestellten Fragen. Ein Ausblick zeigt mögliche Perspektiven einer weiteren Beschäftigung mit den Künstlerinnen beim *Sturm* und der Auswirkung des expressionistischen Frauenbildes auf tätige Künstlerinnen auf.

⁹¹ Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür et al, *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Hamburg 2008, S. 95.

II. Der *Sturm* und seine Künstlerinnen

1. Geschichte des *Sturm*

„Der *Sturm* ist Herwarth Walden!“ Diese Aussage legte Lothar Schreyer als aphoristische Äußerung dem wohl bedeutendsten Dichter des *Sturm*, August Stramm, in den Mund⁹² und legte damit einen Grundstein für eine *Sturm*-Rezeption, die stets eng mit der Person Herwarth Waldens verbunden war.⁹³ Dennoch ist das Bild, das sich vom *Sturm* durch die Forschung, die Erinnerung von Beteiligten und den Urteilen von Freunden und Gegnern gewinnen lässt, alles andere als klar umrissen. Der *Sturm* als Zeitschrift, Galerie, Bühne und Künstlernetzwerk agierte äußerst vielschichtig, war abhängig von politischen Ereignissen und personellen Veränderungen. Vor einem solchen Hintergrund scheint es mir auch bei einer Überblicksdarstellung der entscheidenden Daten und Entwicklungen zur *Sturm*-Geschichte wichtig, stets nah an den Quellen zu argumentieren. Dabei sollen alle Äußerungen von und über den *Sturm*, seien sie memoirischer oder journalistischer Art, kritisch untersucht, mit den bisherigen kunsthistorischen Forschungsergebnissen abgeglichen, in ihren historischen Kontext eingeordnet und als neu zu definierendes Quellenmaterial behandelt werden.⁹⁴ Erstmals wird an dieser Stelle eine *Sturm*-Geschichte rekonstruiert, welche auch die Künstlerinnen mit einbezieht und nicht davon ausgeht, dass diese qua ihres Geschlechts für den *Sturm* von nicht so großer Bedeutung gewesen seien.⁹⁵ Die Geschichte des *Sturm* lässt sich am besten mit der ersten Ausgabe der gleichnamigen Zeitschrift beginnen.

Am 3. März 1910 erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift mit dem Untertitel „Wochenschrift für Kultur und die Künste“. Vergleichbar einer Programmatik machte Herwarth Walden als Verleger in den einleitenden Sätzen deutlich, dass ihm die Zeitschrift wichtig war und er große Erwartungen an die Kunst und Kultur seiner Zeit hatte:

⁹² Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. Hamburg, Berlin 1956, S. 7.

⁹³ Doch bereits Volker Pirsich gibt in den 1980er Jahren in seiner *Sturm*-Monographie zu bedenken, dass die Antwort auf die Frage was der *Sturm* sei, nur *scheinbar* in einer solchen Äußerung liegen kann. Vgl. Pirsich 1985, S. 13.

⁹⁴ Wie im Kapitel zu den methodischen Grundlagen dieser Untersuchung bereits dargestellt, handelt es sich dabei sowohl um bisher unveröffentlichtes, als auch um bereits publiziertes Quellenmaterial, das hier zur Rekonstruktion der Geschichte des *Sturm* herangezogen wird. Obwohl manche Quellen durch ihren Konstruktionscharakter als in höchstem Maße selektiv zu werten sind, möchte ich sie an dieser Stelle in die bisher geleistete Forschungsarbeit zur *Sturm*-Geschichte einbinden, um meine These von der Bedeutung der Künstlerinnen für den *Sturm* begründen zu können.

⁹⁵ Wie im Kapitel zum Forschungsstand bereits dargestellt, hat sich die bisherige *Sturm*-Forschung zu großen Teilen in der Biographie Herwarth Waldens und der Darstellung einzelner männlicher Künstler erschöpft.

„Zum vierten Male treten wir mit einer neuen Zeitschrift an die Öffentlichkeit. Dreimal versuchte man, mit größten Vertragsbrüchen unsere Tätigkeit zu verhindern, die von den Vielzuvielen peinlich empfunden wurde. Wir haben uns entschlossen, unsere eigenen Verleger zu sein. Denn wir sind immer so glücklich, glauben zu können, dass an die Stelle des Journalismus und des Feuilletonismus wieder Kultur und die Künste treten können.“⁹⁶

Mit welcher großen Erwartungen Herwarth Walden seine Arbeit als Verleger des „Sturm“ antrat, zeigt auch die Startauflage, die mit 30 000 angegeben wird.⁹⁷ Da nur ein Bruchteil der Exemplare verkauft werden konnte, wurde der Großteil für flächendeckende Propagandazwecke verwendet. Nell Walden und auch Oskar Kokoschka berichten von regelrechten Ausflügen in umliegende Städte, in denen der „Sturm“ großzügig in fremde Briefkästen geworfen wurde.⁹⁸ Die Zeitschrift erschien in unterschiedlicher Form und Aufmachung bis 1932. Ab Nummer 8 war die Titelseite mit einer ganzseitigen Reproduktion oder mit einer originalen Grafik moderner Kunst versehen. Viele Titelseiten des „Sturm“ zeigen Holzschnitte von Jacoba van Heemskerck oder Maria Uhden. Mit der Zeitschrift „Der Sturm“ gelang dem Verleger Herwarth Walden endlich, was ihm vorher nicht gelungen war:⁹⁹ Während seine früheren publizistischen Tätigkeiten wenig Beachtung fanden, entwickelte sich „Der Sturm“ zum bedeutendsten Sprachrohr der modernen Kunst. So kann der Selbstäußerung Herwarth Waldens durchaus Recht gegeben werden, „dass alle Künstler, die eine führende Bedeutung für den Expressionismus haben, an einer Stelle vereint sind. Diese ist Der Sturm.“¹⁰⁰ Innerhalb weniger Jahre wurde aus der Zeitschrift „Der Sturm“ ein ganzes *Sturm*-Imperium das neben der Zeitschrift schließlich aus einem Verlag, einer Galerie, einer Theaterbühne, einer Hochschule und einer Kunstbuchhandlung bestand und tatsächlich zum Umschlagplatz für die europäische Kunst der Moderne wurde.

⁹⁶ Herwarth Walden in *Der Sturm*, 1. Jg, Heft 1, 1910, S. 1.

⁹⁷ Vgl. Kopfzeile im „Sturm“. *Der Sturm*, 1. Jg, Heft 1, März 1910, S. 1. Die genannte Auflage lässt sich nicht nachweisen, erscheint mir jedoch aufgrund des für Originalholzschnitte bestimmten Druckverfahrens etwas hoch gegriffen. Ich gehe daher davon aus, dass es sich bei der Nennung der Auflage eher um werbestrategische Gründe handelt und die Anzahl der Exemplare weit darunter lag. 1912 betrug die Auflagenhöhe offiziell 10 000 Exemplare, 1930 sank sie auf 5000. Ab März 1913 bis 1916 erschien „Der Sturm“ halbmonatlich, von 1917 bis 1923 monatlich. Nachdem sich Nell und Herwarth Walden 1924 getrennt hatten, erschien die Zeitschrift zunächst noch vierteljährlich, von 1925 bis 1929 wieder als Monatsschrift. Als sich Waldens finanzielle Lage infolge der Weltwirtschaftskrise massiv verschlechtert hatte, kam die Zeitschrift von 1930 bis zu ihrer Einstellung mit Heft 3 des Jahrgangs 1932 nur noch in unregelmäßiger Form heraus.

⁹⁸ Vgl. Nell Walden 1963, S. 23; Oskar Kokoschka, *Mein Leben*. München 1971, S. 110.

⁹⁹ Herwarth Walden übernahm zunächst die Schriftleitung für „Das Magazin“, arbeitete für den „Neuen Weg“ und „Die Fackel“. Seit 1909 setzte er sich verstärkt für eine eigene Zeitschrift ein. Vgl. Mülhaupt 1991, S. 8.

¹⁰⁰ Herwarth Walden, *Der Sturm. Eine Einführung*. [um 1922]. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Signatur 73049, S. 1.

Die historische Entwicklung des *Sturm* lässt sich gut in drei Phasen unterteilen.¹⁰¹ Die erste Phase behandelt die Jahre von kurz vor der ersten Herausgabe der Zeitschrift bis 1912, als ein Wechsel der Mitarbeiter stattfand und mit der Eröffnung der *Sturm*-Galerie die Konzentration weniger auf dem kritisch-essayistischen Inhalt der Zeitschrift und mehr auf der Ausstellungstätigkeit der Galerie lag. Die ersten beiden Jahre fanden sich in der Zeitschrift zwar durchaus Holzschnitte in der Zeitschrift, der Fokus lag jedoch auf dem literarischen Teil, der unter anderem stark von der Dichterin Else Lasker-Schüler geprägt war. Ein großer Teil der Mitarbeiter an den ersten Heften stammte aus dem Freundeskreis von Herwarth Walden und der Dichterin Else Lasker-Schüler, die in erster Ehe mit Herwarth Walden verheiratet war. Die Mehrzahl der Autoren und Mitarbeiter waren schon seit Jahren mit Herwarth Walden befreundet, was deutlich macht, wie sehr der *Sturm* von Freundschaft, Netzwerken und Beziehungen geprägt war.

Die zweite Phase der *Sturm*-Geschichte beginnt um 1912. Die Zäsur lässt sich vor allem an der Tatsache festmachen, dass Herwarth Walden sich mit dem „Sturm“ stärker den bildenden Künsten zuwandte, eine Galerie eröffnete und eine Reihe von bis dahin entscheidenden Autoren ihre Mitarbeit an der Zeitschrift beendeten. Nach ihrer Scheidung von Herwarth Walden publizierte Else Lasker-Schüler kaum noch im „Sturm“ und auch andere der von Walden so hochgeschätzten Literaten der Jahrhundertwende zogen sich vom *Sturm* zurück.¹⁰² Auf literarischem Gebiet fand sich der *Sturm* im Jahr 1912 deutlich dezimiert wieder und es gelang nicht, das durch den Weggang einiger Autoren entstandene Vakuum rasch wieder aufzufüllen. Der Ausdünnung auf literarischem Gebiet lief das sich rapide entwickelnde Engagement für die bildende Kunst parallel.¹⁰³ Ein weiterer Hinweis auf konzeptuelle Veränderungen beim *Sturm* war außerdem das Bemühen um eine Internationalität der Ausstellungen und der in der Zeitschrift vertretenen Literaten und bildenden Künstler. „In direktem Zusammenhang mit dem Engagement für die bildende Kunst steht die Internationalisierung des *Sturm*, die als eines der Kennzeichen für die zentrale Stellung des *Sturm* innerhalb des europäischen (modernen) Zeitschriftenwesens zu werten ist,“¹⁰⁴ bemerkt so auch Volker Pirsich. Auf die Gründe und Ursachen eines solchen Imagewechsels geht Pirsich im Weiteren nicht ein. Er betont zwar zu Recht die ab 1912 entstehenden Kontakte ins Ausland, den Aufbau der Galerie und den Kontakt zum *Blauen Reiter*, stellt aber keine Nachforschungen darüber an, warum, wie und durch wen solch

¹⁰¹ Diese recht offensichtliche Unterteilung findet sich auch bei Pirsich: Pirsich 1985.

¹⁰² Dazu gehören Kurt Hiller, Ernst Blass und Alfred Lichtenstein. Vgl. Pirsich 1985, S. 62.

¹⁰³ Dies bemerkt auch Volker Pirsich in seiner *Sturm*-Monographie, die ich hier doch immer wieder heranziehen möchte, da sie in den meisten Punkten eine relativ gut recherchierte Grundlage darstellt. Vgl. Pirsich 1985, S. 62.

¹⁰⁴ Pirsich 1985, S. 62 f.

entscheidende Neuerungen maßgeblich hätten verursacht werden können. Auch Freya Mülhaupt geht in ihrer Publikation von 1991 noch davon aus, dass „die Hinwendung des Sturm zur bildenden Kunst nicht unbedingt vorhersehbar [war].“¹⁰⁵ Der programmatische Wechsel von der Konzentration auf die Dichtung in der Zeitschrift „Der Sturm“ hin zu dem plötzlichen starken Engagement für die bildende Kunst und die Einrichtung der *Sturm*-Galerie ist tatsächlich schwer nachzuvollziehen, sofern man sich einzig an der Person Herwarth Waldens orientiert. Da zeitgleich mit dem Wechsel von Dichtung zur bildenden Kunst auch gewissermaßen ein Wechsel der Ehefrauen (von Else Lasker-Schüler hin zu Nell Walden, geborene Roslund) stattfand, gehe ich von einem nicht unerheblichen Einfluss dieser beiden Frauen auf die Geschicke des *Sturm* aus. Möglicherweise sah Nell Walden, die ab 1912 die Ehefrau Herwarth Waldens war, in der Hinwendung zur bildenden Kunst eine Möglichkeit der Abgrenzung gegenüber ihrer Vorgängerin Else Lasker-Schüler.¹⁰⁶ Dass bei der Umorientierung des *Sturm* zu Gunsten der bildenden Kunst Nell Walden eine wichtige Rolle spielte, zeigt sich beispielsweise auch in den Gästebüchern Nell Waldens, welche die Besuche von zahlreichen bildenden Künstlerinnen im Hause Walden ab 1913 belegen, und in Briefen von Marianne von Werefkin und Jacoba van Heemskerck, die sich schon früh an Nell Walden als Ansprechpartnerin wandten.¹⁰⁷ Auch in Nell Waldens Erinnerungen an den *Sturm*¹⁰⁸ tauchen immer wieder Passagen auf, die ihre Mitwirkung an entscheidenden Beschlüssen des *Sturm* betonen, gerade was die Umorientierung zu Gunsten der bildenden Kunst betraf:

„Nun kam ich in Herwarth Waldens Kreis, seinen engsten Kreis hinein. Ich wurde seine Vertraute. Er beriet alles mit mir. Seine Absicht, im Rahmen der STURM-Zeitschrift Kunstausstellungen zu veranstalten, besprach er schon anfangs 1912 mit mir. Es handelte sich darum, Künstlern, bildenden Künstlern und Gruppen, wie z.B. Der blaue Reiter aus München, die Möglichkeit zu Ausstellungen zu geben, die ihnen von den Kunstvereinen verwehrt wurden, weil sie zu revolutionär malten.“¹⁰⁹

¹⁰⁵ Mülhaupt 1991, S. 17.

¹⁰⁶ Die Umorientierung des Sturm zu Gunsten der Galerie kann sicherlich nicht allein auf den Einfluss der Ehefrauen Herwarth Waldens zurückgeführt werden. Da Nell Walden sich auch in ihren Erinnerungen immer wieder als Gegenspielerin zu Else Lasker-Schüler inszeniert ist jedoch davon auszugehen, dass sie Herwarth Walden in seinen Bemühungen um bildende Künstler zumindest stark unterstützt hat.

¹⁰⁷ Vgl. Gästebuch Nell Walden im Sturm-Archiv, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Hdschr. 119, 120; Brief Jacoba van Heemskerck vom 14. Mai 1914, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 4; Brief Marianne von Werefkin vom 3. Februar 1914, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Marianne von Werefkin, Bl. 4-6.

¹⁰⁸ Nell Walden/Schreyer 1954.

¹⁰⁹ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 10 f.

In Zusammenhang mit der Fokussierung des *Sturm* auf die bildenden Künste und im besonderen auf die Malerei, ist davon auszugehen, dass die Hinwendung zur Malerei und zur Internationalisierung der *Sturm*-Aktivitäten zum Großteil auf die Intervention Nell Waldens zurückzuführen ist. In ihren Erinnerungen, die sicher als stark emotional und subjektiv gehaltene Texte kritisch gelesen werden müssen, finden sich immer wieder Passagen, die zur Untermauerung dieser Behauptung herangezogen werden können, da gerade die explizite Betonung der eigenen Wichtigkeit Nell Waldens in ihren Erinnerungen über zwanzig Jahre nach ihrer Zeit beim *Sturm* als Hinweis auf ihre Vernachlässigung zur historischen *Sturm*-Zeit gelesen werden kann.¹¹⁰ „Zunächst galt es nun aber die Entscheidung zu treffen, ob die Zeitschrift DER STURM Kunstausstellungen veranstalten sollte oder nicht. Ich riet dazu und Herwarth Walden suchte geeignete Ausstellungsräume.“¹¹¹

Die ersten beiden Ausstellungen fanden in den Räumen einer alten Villa in der Tiergartenstraße 34 A statt.¹¹² Schon bald wurden die Räume zu klein, da Herwarth Walden mit Unterstützung seiner Frau wohl zu der Erkenntnis kam, dass sich ihm mit einer kontinuierlichen Ausstellungstätigkeit ein wesentlich wirksameres Instrument zur Propagierung der für ihn in den Mittelpunkt gelangten bildenden Kunst der Moderne biete, als nur mit der Zeitschrift, ihren Abbildungen, Artikeln und Polemiken. Von Mai 1912 bis Mai 1913 fand die dritte bis 15. *Sturm*-Ausstellung in den Galerieräumen der Königin-Augusta-Straße 51 statt. Ab Juni 1913 wurden die Ausstellungen in das Haus in der Potsdamer Straße 134 A verlegt, das sich zum Zentrum der *Sturm*-Bewegung entwickelt hatte, da dort auch der Verlag und eine kleine Kunsthandlung untergebracht waren und sich die privaten Wohnräume des Ehepaar Waldens befanden. Als Redaktion und Verlag 1928 in das Haus am Kurfürstendamm 53 wechselten, zog auch die Galerie für ihre wenigen letzten Ausstellungen noch mit um.

Der hier in Umrissen skizzierten zweiten Phase der *Sturm*-Geschichte soll in dieser Untersuchung zu Künstlerinnen beim *Sturm* die größte Aufmerksamkeit zukommen. Die Zeit

¹¹⁰ Martha Howell und Walter Prevenier weisen darauf hin, dass auch intentionale Ego-Dokumente (und als solche lassen sich auch die Erinnerungsbücher Nell Waldens bezeichnen, da sie viele Jahre nach der Zeit des *Sturm* geschrieben wurden und zum Ziel hatten den *Sturm* als wichtigen Ort der europäischen Kulturgeschichte wieder in das öffentliche Bewusstsein zu holen) wichtige Quellen darstellen, wenn es um die Rekonstruktion historischer Ereignisse geht. „Memoiren, die die Entscheidung ihrer Verfasserin in ihrem Leben rechtfertigen sollen, können tatsächlich unabsichtlich die Unsicherheiten und Unwahrheiten offenbaren, die sie zu verbergen suchte.“ Martha Howell, Walter Prevenier, *Werkstatt des Historikers. Eine Einführung in die historischen Methoden*. Köln 2004, S. 26.

¹¹¹ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 11.

¹¹² Erste Ausstellung Anfang 1912, unter anderem mit Werken von Natalia Gontscharowa und Gabriele Münter. Zweite Ausstellung vom 12. April bis 15. Mai 1912: Futuristen. Kataloge mit Namen des Künstlers und Werktitel unter fortlaufenden Nummern einzusehen in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin unter der Signatur HsLS PV 621.

von 1912 bis Anfang der 1920er Jahre kann als Hochzeit der *Sturm*-Bewegung angesehen werden. Für die Einsätze für die bildende Kunst der Moderne gilt dies auf jeden Fall, da in jenen Jahren die meisten Ausstellungen stattfanden, eine *Sturm*-Kunstschule gegründet wurde und die Korrespondenzen zwischen den Künstlerinnen und Künstlern und dem Ehepaar Walden auch inhaltlich vor allem Praxis und Theorie der bildenden Kunst zum Inhalt hatten.

Die Auswahl der Künstler für die Ausstellungen geschah auf eine persönliche und freundschaftliche Weise. Die meisten Künstler wurden von Nell und Herwarth Walden besucht oder kamen zu diesen nach Berlin. Über die Struktur des *Sturm*-Kreises schreibt Lothar Schreyer:

„Der Sturm konnte niemals eine einheitliche Organisation werden. Er ist stets ein Freundeskreis gewesen von Freunden, die aus gleicher Erkenntnis arbeiteten und die Führung und Durchsetzung ihrer Erkenntnis Herwarth Walden anvertrauten. Waren die Erkenntnisse für den einzelnen nicht mehr zwingend, so stand er nicht mehr in der Kampfreihe. Diese Arbeitsgemeinschaft auf freiem Willen ist das dem Außenstehenden Unverständlichste an der Arbeit des Sturms. Sie ist aber – das wissen wir – das Entscheidende.“¹¹³

Wie dieser Freundeskreis zusammenkam, was ihn zusammenhielt und worin er genau bestand, verraten vor allem die schriftlichen Nachlassenschaften der am *Sturm* beteiligten Künstlerinnen und Künstler, allen voran die Nell Waldens. Daher soll im anschließenden Kapitel zu den Künstlerinnen beim *Sturm* näher auf Umstände und Gegebenheiten rund um die Bildung jenes Freundeskreises eingegangen werden.

Viele Publikationen zum *Sturm*, insbesondere die einzigen *Sturm*-Monographien, entwickeln die Geschichte des *Sturm* einzig an den Lebensstationen von Herwarth Walden. Lediglich eine kleine Publikation aus Schweden zur Schenkung Nell Waldens an das Landskrona Museum, bildet eine Ausnahme und stellt Nell Walden gleichberechtigt neben Herwarth Walden als Helferin bei der *Sturm*-Gründung dar. Zwar auch hier zunächst in der Rolle der inspirierenden Unterstützung, aber schon im zweiten Satz als plurale *Sturm*-Gründung:

„After her marriage Nell Walden became the prime source of inspiration for her husband an his unflagging supporter. Together they enlarged their activities to comprise also exhibitions, an art school, a book shop and a publishing house. Among other things they arranged the First German Autumn Exhibition in Berlin in 1913 which

¹¹³ Lothar Schreyer, „Zur Geschichte des Sturm“. In: Herwarth Walden, *Einblick in Kunst*. Berlin 1924, S. 169.

was the art sensation of the decade. On this occasion now world-famous artists such as Chagall, Klee and Léger were introduced in Germany.”¹¹⁴

Bis weit in die 1920er Jahre hinein, ich möchte behaupten bis zur Trennung zwischen Nell und Herwarth Walden, war die Vertretung der zeitgenössischen bildenden Kunst das Hauptanliegen des *Sturm*. Der *Erste Deutsche Herbstsalon*, der sich als deutsche Antwort auf den Pariser Salon d’Automnes verstand, setzte dabei einen Maßstab, den zu halten den Waldens stets am Herzen lag. In Zusammenhang mit dieser Ausstellung fasste Herwarth Walden die Ansätze der in der Forschung immer wieder so genannten *Sturm*-Theorie auch erstmals schriftlich zusammen: in der Vorrede zur Herbstausstellung und in seinem Aufsatz *Wissen um Kunst*, der ebenfalls 1913/14 im „Sturm“ erschien.¹¹⁵

Der Erste Weltkrieg wurde auch für den *Sturm* zu einer schweren Zeit voller Herausforderungen. Die regelmäßig stattfindenden *Sturm*-Abende wurden überschattet von Todesnachrichten angehöriger Künstler und Literaten, was das Freundschafts-netzwerk immer wieder schwer traf und sich auch in den Beiträgen im „Sturm“ widerspiegelt, wo Kriegsliteratur und Nachrufe einen immer größeren Platz einnahmen.¹¹⁶ Auch finanziell stand die *Sturm*-Gruppe vor erheblichen Schwierigkeiten und die Kontakte ins Ausland mussten unter erschwerten Bedingungen aufrechterhalten werden.

Trotzdem verhalfen die Umstände des Ersten Weltkriegs besonders Nell Walden zu einer neuen Machtposition innerhalb des *Sturm*. Wie jüngere Forschungen ergeben haben, war der *Sturm* seit Herbst 1914, wohl auf Initiative Nell Waldens, auch für die geheimdienstliche deutsche Auslandspropaganda im Ersten Weltkrieg engagiert.¹¹⁷ Nell Walden hatte das Skandinavien-Lektorat bei der „Zentralstelle für Auslandsdienst“ (ZfA) übernommen¹¹⁸ und lieferte pro-deutsche Berichte an skandinavische Zeitschriften und Institutionen. Der *Sturm*

¹¹⁴ Margareta Alin in Ausstellungskatalog: *Nell Walden. Introduction till Nell Waldens donation i Landskrona Museum*, Landskrona 1970.

¹¹⁵ Herwarth Walden, *Erster Deutscher Herbstsalon*. Vorrede. In: *Der Sturm* IV, (1913/14), H. 180/181 und ders. *Das Wissen um die Kunst*. In: *Der Sturm* IV (1913/14), H. 182/183.

¹¹⁶ Noch im Laufe des Jahres 1914 fielen Wilhelm Lotz und August Macke, 1915 Isidor Quartner und August Stramm, 1916 Peter Baum und Franz Marc und 1918 Kurt Striepe, Wilhelm Runge und Hermann Essig.

¹¹⁷ Vgl. Kate Winkell, „The Art of Propaganda. Herwarth Walden and ‘Der Sturm’ 1914-1919“. In: *Art History* 18,3 (1995), S. 315-344; Hubert van den Berg, „‘... wir müssen mit und durch Deutschland in unserer Kunst weiterkommen.’ Jacoba van Heemskerck und das geheimdienstliche ‚Nachrichtenbüro Der Sturm‘“. In: Petra Josting und Walter Fähnders (Hg.), *„Laboratorium der Vielseitigkeit“ Zur Literatur in der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag*. Bielefeld 2005, S.67-87; Petra Jenny Vock, „‘Ich bleibe mir selbst keine fünf Minuten treu...’ Zwischen Literatur, Politik und Religion: Sophie van Leer im *Sturm*-Kreis“. In: *Else Lasker-Schüler Jahrbuch zur Klassischen Moderne*. Band 3, hrsg. von Lothar Blum und Andreas Meier. Trier 2006, S. 49-74.

¹¹⁸ Vgl. dazu die grundlegende Darstellung von Jürgen Wilke: „Deutsche Auslandspropaganda im Ersten Weltkrieg: Die Zentralstelle für Auslandsdienst“. In: Siegfried Quandt, Horst Schichtel (Hg.), *Der Erste Weltkrieg als Kommunikationsereignis*. Gießen 1993, S. 95-157.

wurde so zum „geheimdienstlichen Nachrichtenbüro Der Sturm“. Durch ihre finanziellen Einnahmen war das Fortbestehen von Zeitschrift, Galerie und Kunstschule gesichert, was nicht nur die Ausstellungsichte jener Jahre und das trotz des Krieges regelmäßige Erscheinen der Zeitschrift belegen, sondern sich auch in ihren Erinnerungen bestätigt findet:

„Meine eigene Sammlertätigkeit fiel hauptsächlich in die Zeit vom Herbst 1914 bis 1918. Ganz begreiflich, weil ich zu jener Zeit große Einnahmen hatte. So konnte ich bei jeder Sturm-Ausstellung Werke von Sturm-Künstlern erwerben. Herwarth Walden fand, dass es der wirksamste Propagandatricks sei, wenn wir so täten, als könne der Sturm in der schweren Kriegszeit aus eigener Kraft bestehen. Das bedeutete, dass wir meine große finanzielle Hilfe für den Sturm geheim hielten. Nur die allernächsten Freunde wussten, woher die Mittel kamen, die das Durchhalten ermöglichten. Ich gab gern meine Einwilligung, denn für mich war die Sturm-Arbeit Waldens das Wichtigste, und ich war froh, ihm helfen zu können. Als er aber unsere Kunstsammlung als ‚Sammlung Herwarth Walden‘ bezeichnete, protestierte ich, und Walden sah ein, dass es nicht korrekt war, die Kunstsammlung, die ich mit meinem Geld anlegte, als die seine zu bezeichnen, wenn er es auch nur aus Propagandagründen tat. Wir einigten uns auf den Namen ‚Sammlung Walden‘. Diese Bezeichnung war, solange wir verheiratet waren, wohl die richtige.“¹¹⁹

In dieser Äußerung Nell Waldens werden einige Punkte angesprochen, die besonders wichtig sind für das Verständnis der *Sturm*-Geschichte während des Ersten Weltkriegs. Zum einen ist dies der „Propagandatricks“, der, wie Hubert van den Berg bemerkt, die Avantgardekunst beim *Sturm* darstellt, „als ob [es] *booming business* wäre“.¹²⁰ Zum anderen der Einsatz Nell Waldens für ihre Sammlung, und ihre geheimdienstliche Arbeit, die ihr innerhalb des *Sturm* zu einer neuen Stellung verhalf.¹²¹ Bedingt durch die historischen

¹¹⁹ Nell Walden 1963, S. 23.

¹²⁰ Hubert van den Berg, in: Josting/Fähnders 2005, S. 83.

¹²¹ Hubert van den Berg hat im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Wechselwirkung zwischen dem *Sturm* und dem niederländischen und flämischen kulturellen Feld einen Aufsatz publiziert, in welchem er eingehender die geheimdienstlichen Funktionen des *Sturm* während des Ersten Weltkriegs untersucht und dabei interessante und neue Thesen zur Funktion und Position der Künstlerinnen Nell Walden und Jacoba van Heemskerck aufstellt. Ein Aufsatz von Petra Jenny Vock ergänzt die Untersuchungen zum *Sturm* im Ersten Weltkrieg um den Bereich der Literatur und betont ebenfalls die dichten Verkettungen zwischen politischer Arbeit und Engagement für die Kunst beim *Sturm*. Die deutsche kunsthistorische und literaturwissenschaftliche Forschung scheint eine Auseinandersetzung mit der Arbeit des *Sturm* während des Ersten Weltkriegs und seine daran geknüpften politischen Bedingungen bisher weiträumig umschiffen zu haben. Die Untersuchungen von Hubert van den Berg und Petra Jenny Vock sind somit auch die einzigen Forschungsbeiträge zur Untersuchung der politischen Aktivitäten des *Sturm* während der Kriegszeit. Hubert van den Berg geht davon aus, dass der *Sturm* mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs zum einen seine Internationalität gefährdet sah, zum anderen sich als „Nachrichtenbüro Der Sturm“ im Rahmen der Kriegspropaganda engagierte. Vgl. van den Berg, in: Josting/Fähnders 2005, S.67-87; auch Vock belegt die Arbeit der Waldens im geheimdienstlichen ‚Nachrichtenbüro Der Sturm‘. Vgl. Vock, in: Blum/Meier 2006, S. 49-74.

Umstände wurde Nell Walden in mehreren Hinsichten für den *Sturm* zu einer bedeutsamen Figur.

Auch Jacoba van Heemskerck profitierte ungewollt von den Entwicklungen des *Sturm* während des Ersten Weltkrieges: Weil Künstler wie Franz Marc und August Macke an der Front fielen und andere Künstler aus Frankreich, Russland und Italien hinter den Frontlinien verschwanden, wurde die niederländische Künstlerin Jacoba van Heemskerck sowohl in der Zeitschrift als auch in der Galerie – zumindest quantitativ – zur absoluten Spitze. Hinter Oskar Kokoschka und noch vor Paul Klee war van Heemskerck an zweiter Stelle die mit bildkünstlerischen Werken am häufigsten vertretene Künstlerin.¹²² Kein anderer *Sturm*-Künstler war auf so vielen Ausstellungen des *Sturm* mit so vielen Arbeiten vertreten wie Jacoba van Heemskerck.¹²³ Neben der Tatsache, dass sie durch ihre Ausstellungspräsenz die Internationalität des *Sturm* auch während der Kriegsjahre sicherte, wurde auch sie für die geheimdienstlichen Tätigkeiten eingespannt. Sie versorgte die Waldens in Berlin mit niederländischen Zeitungen, Drucksachen und Informationen daraus, die sich in irgendeiner Weise auf den Krieg bezogen.¹²⁴ Gleichwohl van den Berg in seiner ausführlichen Untersuchung zu Jacoba van Heemskerck und dem geheimdienstlichen Nachrichtenbüro „Der Sturm“ davon ausgeht, dass Jacoba van Heemskerck vom *Sturm* vor allem aus politischen Gründen hofiert wurde,¹²⁵ sprechen die Briefe Jacoba van Heemskercks stets von einer Bewunderung für Herwarth und Nell Walden in Bezug auf deren persönliches Engagement für die Kunst und auch die deutschfreundlichen Äußerungen Jacoba van Heemskercks stehen stets in kunstbezogenem Kontext. Über ihre eventuelle geheimdienstliche Arbeit schweigen sie sich aus, was dem Charakter geheimdienstlicher Arbeit generell geschuldet ist. Die in ihren Briefen an Nell und Herwarth Walden zur Sprache kommenden Beschwerden über ihre niederländischen Malerkollegen lassen sich zwar auf ihre *Sturm*-Treue zurückführen, sind sicherlich aber nicht nur an den politischen Umständen

¹²² Mit dreiunddreißig Bildern – davon mehrere auf dem Titelblatt – prägte ihr Werk in den Jahren 1914-1923 maßgeblich das Ansehen der Zeitschrift. In der Galerie wurden keinem Künstler nominell so viele Ausstellungen gewidmet wie Jacoba van Heemskerck: dreizehn insgesamt, ihre Präsenz im Ersten deutschen Herbstsalon 1913, auf vielen Gesamtschauen der Galerie sowie auf Wanderausstellungen im In- und Ausland, die teils auch wieder ausdrücklich ihrem Werk gewidmet waren, nicht mitgerechnet. Vgl. van den Berg, in: Josting/Fähnders 2005, S. 67.

¹²³ Van den Berg geht davon aus, dass Jacoba van Heemskerck zum einen die Internationalität des *Sturm* sichern sollte und zum anderen Herwarth und Nell Walden mit niederländischen Zeitschriftenartikeln, Broschüren und Büchern, die kaum mehr mit der Kunst, sondern eher mit der (offiziellen) deutschen Sicht der Dinge zu tun hatten. „In welchem Maße es van Heemskerck und Tak bewusst war, in welchen Zusammenhängen die Waldens tätig waren, lässt sich nicht eindeutig klären. Wenn die beiden nicht völlig naiv waren, muss ihnen deutlich gewesen sein, dass die Waldens ab August 1914 nicht mehr ausschließlich mit Kunst beschäftigt waren.“ Van den Berg, in: Josting/Fähnders 2005, S. 81.

¹²⁴ Hinweise auf beigelegte Zeitungen finden sich in zahlreichen Briefen Jacoba van Heemskercks. Vgl. exemplarisch den Brief vom 16. Oktober 1914. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl.29-30.

¹²⁵ Vgl. van den Berg, in: Josting/Fähnders 2005, S. 83.

und ihr Wissen um die geheimdienstlichen Arbeiten der Waldens festzumachen. So beziehen sich die deutschfreundliche Äußerungen Jacoba van Heemskercks ausschließlich auf die Kunst und die Impulse des Expressionismus, die sich in den Niederlanden erst viel später und unter erschwerten Bedingungen durchsetzen konnten.

Auch Petra Jenny Vock kommt in ihrer Publikation zu dem Schluss, dass der Erste Weltkrieg den *Sturm* erheblich beeinflusste. Nicht nur in thematischer Hinsicht in Bezug auf Themen und Bilder in Kunst in Literatur, sondern vor allem auch in organisatorischer und personeller Hinsicht.¹²⁶

Die Geschichte des *Sturm* war also während der Kriegsjahre dicht verwoben mit dem Engagement Nell Waldens. Zum einen durch ihren praktischen Einsatz für die Künstler, die zum Teil Kriegsdienst leisteten und dennoch als *Sturm*-Künstler zum Beispiel mit den neusten Ausgaben der Zeitschrift versorgt wurden. So schreibt sie in ihren Erinnerungen an Herwarth Walden auch über die Abende in ihrer Wohnung, die gleichzeitig Anlaufstelle für alle Künstler war: „In den Kriegsjahren 1914-18 luden wir die *Sturm*-Künstler, die noch in Berlin waren, also noch nicht im Felde standen, oft zu uns ein und bewirteten sie so gut und festlich, wie das in jenen schweren Jahren möglich war. Dabei wurde musiziert, Feldpostbriefe wurden vorgelesen und gute Gespräche geführt.“¹²⁷ Zum anderen konnte Nell Walden durch ihre journalistische und geheimdienstliche Arbeit dem *Sturm* eine finanzielle Basis schaffen, die es ermöglichte, den *Sturm* weiterhin als erfolgreiches Kunstunternehmen laufen zu lassen. Krieg und Politik sollten in der Galerie und in der Zeitschrift auseinander gehalten werden und es finden sich kaum Äußerungen, die als politisch motiviert zu bezeichnen wären. „Die Kunst“, so Herwarth Walden 1916 im „*Sturm*“, „ist nicht an Deutschland gebunden und auch nicht von Frankreich gepachtet.“¹²⁸ Dabei bleibt die Verzahnung zwischen politischer Arbeit und künstlerischen Engagement beim *Sturm* nach wie vor ein interessanter Untersuchungsgegenstand, der in der vorliegenden Untersuchung zu den Künstlerinnen beim *Sturm* nur am Rande behandelt werden kann.¹²⁹ In den Erinnerungen Nell Waldens nehmen Ausführungen über politisch gebundene Aktivitäten und

¹²⁶ Neben Nell Walden, die das Skandinavien-Lektorat bei der ZfA übernommen hatte und pro-deutsche Berichte an skandinavische Zeitschriften lieferte, stand mit der niederländischen Dichterin Sophie van Leer ab Anfang 1915 eine Mitarbeiterin in Berlin beim *Sturm* zu Verfügung, die diese Aufgabe für die Niederlande wahrnehmen konnte. Vgl. Vock 2006, S. 500.

¹²⁷ Nell Walden, 1963, S. 26.

¹²⁸ Herwarth Walden, *Die Wacht in Charlottenburg*. In: *Der Sturm*, Jg. 6 (1916), S. 111.

¹²⁹ Die Internationalität rückte immer wieder in den Vordergrund des *Sturm*-Anliegens und Hubert van den Berg bemerkt in seinem Aufsatz zum geheimdienstlichen Nachrichtenbüro „Der Sturm“ zu Recht, dass die Waldens mit ihrem Kunstunternehmen, das sich dezidiert apolitisch gab, zum einen vollkommen unverdächtig waren, zum anderen über eine ideale Tarnung verfügten, um auch während der Kriegsjahre im neutralen Ausland operieren zu können. Vgl. van den Berg, in: Josting/Fähnders 2005, S. 77.

Erklärungen einen relativ großen Platz ein. So äußert sie sich beispielsweise: „ich war damals überzeugt, dass Deutschland im Recht sei. Meine Eltern waren ausgesprochen deutschfreundlich. Das war für mich in dieser Zeit sehr tröstlich, denn die anderen Familienmitglieder waren ententefreundlich.“¹³⁰ So wurde die Schwedin, die zusätzlich dänisch und norwegisch sprach, zur idealen Lektorin der Abteilung Pressekontrolle der ZfA.¹³¹ Das Nachrichtenbüro der Waldens¹³² hatte mit Skandinavien und den Niederlanden zwei Operationsgebiete, die es häufig über die Kontakte zu Künstlerinnen und Künstler bediente.¹³³ In Fällen wie dem Jacoba van Heemskercks bleibt dabei unklar, inwieweit die Beteiligten über die Tätigkeiten des *Sturm* Bescheid wussten, die über die Kunstvermittlung und Kunstwerbung hinausgegangen sind.

An dieser Stelle bleibt festzuhalten, dass die politischen Tätigkeiten des Berliner *Sturm*-Büros durchaus Auswirkungen auf die personellen Verhältnisse beim *Sturm* hatten. Frauen wie Nell Walden, Jacoba van Heemskerck, aber auch die Dichterin Sophie van Leer wurden für den *Sturm* auch in jenen Bereichen unersetzlich, die nicht unmittelbar mit deren Kunstproduktion einhergingen. Nell Waldens Tätigkeit im Nachrichtenbüro sorgte für finanziellen Spielraum, die Freistellung Herwarth Waldens vom Kriegsdienst,¹³⁴ große Reisefreiheit und die Möglichkeit, weiterhin im Ausland ausstellen zu können. Der *Sturm* war durch äußere Umstände gezwungen, sowohl der künstlerischen, als auch der administrativen Arbeit Nell Waldens oder Jacoba van Heemskercks Raum zu geben, um während des Ersten Weltkrieges überhaupt existieren zu können.

Obwohl die Übersichtswerke zur *Sturm*-Geschichte die journalistischen Tätigkeiten Nell Waldens im Nachrichtenbüro kaum¹³⁵ oder gar nicht¹³⁶ erwähnen, bestätigen die jüngsten Publikationen von Hubert van den Berg und Petra Jenny Vock, was Nell Walden auch in ihren Erinnerungen formulierte:

¹³⁰ Nell Walden 1963, S. 42.

¹³¹ ZfA: Zentralstelle für Auslandsdienst. Der Nachrichten- und Propagandaapparat des Kaiserreichs während des Ersten Weltkriegs war erst während des Krieges aufgebaut worden. Er bestand aus einzelnen, meist privat initiierten Büros und Dienststellen, die 1915 dem „Kriegspresseamt“ (KPA) unterstellt wurde. Vgl. van den Berg, in: Josting/Fähnders 2005, S. 73 f.

¹³² Obwohl sich Nell Walden in ihren Erinnerungen darüber ausschweigt, merkt Hubert van den Berg an, dass aus den Akten des Auswärtigen Amts hervorgeht, dass auch Herwarth Walden zeitweise nicht nur Galerie und Zeitschrift, sondern auch das Nachrichtenbüro leitete. Vgl. van den Berg, in: Josting/Fähnders 2005, S. 75.

¹³³ Aufgabe des Nachrichtenbüros war es, Zeitungen und Drucksachen aus den Ländern zu sammeln, die sich auf Deutschland und den Krieg bezogen, Kontakte zu Pressevertretern zu knüpfen und deutschfreundliches Propagandamaterial im Ausland zu verteilen.

¹³⁴ Nell Walden schreibt in ihren Erinnerungen: „Ich ließ aber Herwarth Walden für mich und meine Arbeit unabkömmlich erklären. Somit konnte die STURM-Bewegung weitergehen.“ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 40.

¹³⁵ Vgl. Pirsich 1985.

¹³⁶ Georg Brühl, *Herwarth Walden und Der Sturm*. Leipzig 1983.

„Ich hatte nun Gelegenheit zu beweisen, dass ich gewillt und fähig war Herwarth Walden zu helfen und den STURM durch die schweren Kriegsjahre halten zu können, durch meine Arbeit. [...] Doch meine Arbeit brachte viel Geld und so war ich im Stande, den STURM durch vier schwere Kriegsjahre zu halten. Nicht nur das. Der STURM konnte weiter erscheinen, weitere Ausstellungen wurden veranstaltet, und nach drei Kriegsjahren wurden sogar die neuen größeren Räume in der Potsdamer Straße 134 A (Straßenfront) für die Ausstellungen hinzugemietet. Der STURM-Verlag konnte sehr viele schöne Publikationen herausgeben, und 1917 hat der STURM noch eine STURM-Kunstabhandlung in der Potsdamer Straße 138 A eröffnet. Wenn man sagt, es war eine große Leistung, dann muss ich zugeben: es war es auch! Doch meine brennende Begeisterung, Enthusiasmus und Hilfsbereitschaft für das gemeinsame große Werk, gaben mir die Kräfte, die riesige Arbeitsleistung zu bewältigen.“¹³⁷

Das „gemeinsame große Werk“ schien für Nell Walden die Kunst und das Engagement für internationale Künstler und die Verbreitung der Ideale, Ideen und Ansprüche an die neue Kunst zu sein. In ihren Erinnerungen an ihre *Sturm*-Zeit kombiniert Nell Walden den Hinweis auf ihren finanziellen Beitrag zur Erhaltung der *Sturm*-Aktivitäten mit Erklärungen zur historischen Notwendigkeit ihrer Verschwiegenheit, was die Geldquellen während der Kriegsjahre betrifft. Nell Walden schreibt rückblickend:

„Dass wir meine Arbeit und Hilfeleistung nicht an die große Glocke hängen wollten, hatte vielerlei Gründe. Nur die Allernächsten und Intimsten im STURM-Kreis wussten, woher die Gelder kamen, die es dem STURM ermöglichten, in dieser schweren Zeit durchzuhalten, und sich dazu noch zu vergrößern. Einesteils wollte ich nicht gelobt werden. Andererseits glaubte Herwarth Walden, dass es ein wunderbarer Propagandatricks wäre (wie ich bereits sagte, hielt er sehr viel von Propaganda und war in seinen Mitteln recht massiv), Presse und Publikum glauben zu machen, dass man mit der verfemten STURM-Kunst auch in dieser Zeit Geschäfte machen konnte. Herwarth Waldens Ansicht war falsch, und der Bumerang kam zurück und traf ihn selbst. Denn durch diese Geheimnistuerei hatten nun später seine vielen Feinde die Möglichkeit, es so darzustellen, als hätte sich Herwarth Walden an den Künstlern bereichert.¹³⁸ Gewiss ein glatter Unsinn. Denn jeder, der nicht böswillig war, hätte sich ohne weiteres selber fragen können, wie sollte man mit dieser Kunst so viel verdienen, dass es damit möglich wäre, Verlag und Ausstellungsbetrieb noch zu vergrößern, wie wir es tatsächlich getan haben.“¹³⁹

¹³⁷ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 40.

¹³⁸ Vor allem Künstler des Blauen Reiter warfen dem Sturm in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg wiederholt Betrug vor.

¹³⁹ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 40 f.

Nell Walden spricht in dieser Äußerung einige Punkte an, die interessante Aufschlüsse geben über ihre Position innerhalb des *Sturm*. Ihre Aussage sie wolle nicht gelobt werden, unterstreicht sie an anderer Stelle mit einer weiteren Erinnerung an jene Zeit:

„Dass ich mich nicht ins Rampenlicht stellen oder meine Verdienste um den STURM vor aller Öffentlichkeit bestätigt sehen wollte, ist für jeden anständigen Menschen sicher selbstverständlich. Jetzt, in diesen Erinnerungen, musste ich meine Tätigkeit aber doch streifen, weil sonst so leicht Irreführendes und Falsches Geschichte werden könnte.“¹⁴⁰

Hier inszeniert sich Nell Walden wiederholt als eine Art sittliche Märtyrerin, die – aus „Anständigkeit“ und „Selbstverständlichkeit“ – die Verdienste um den *Sturm* geheim gehalten habe und nun einzig deshalb doch davon erzähle, damit deutlich würde, dass der *Sturm* gegenüber seinen Künstlern nur Gutes im Schilde führte. Ihr Vorwurf an die Umwelt, man hätte doch merken können, dass es unmöglich gewesen wäre, aus reinem Kunstverkauf den *Sturm* derart zu vergrößern, schließt trotzdem die Sehnsucht nach Erkennung und Würdigung ihrer Person mit ein. Die nachdrückliche Wiederholung ihrer Beteuerungen, dass sie besonders während der Kriegsjahre eine entscheidende Rolle gespielt habe, zeigt, dass es Nell Walden dreißig Jahre nach ihrer aktiven Zeit beim *Sturm* wichtig war, sich selbst innerhalb der *Sturm*-Geschichte an exponierter Stelle zu positionieren. Dabei vermischen sich die Ebenen der Erinnerung an die real existente Zeit beim *Sturm* mit der Hoffnung auf eine Rehabilitation des *Sturm* innerhalb der europäischen Kulturgeschichte. Dies war im Wesentlichen der Situation geschuldet, dass zur Zeit der Niederschrift ihrer Erinnerungen (in den 1950er Jahren) der *Sturm* und ihre Kunstsammlung nicht die öffentliche Anerkennung erhielt, die sie sich erhoffte. So können die Erinnerung vor allem als Ergänzung zu jenen Quellen gelesen werden, welche über den subjektiven Duktus der memoirischen Selbstverortung hinaus auf die zentrale Rolle Nell Waldens, aber auch die Bedeutung Jacoba van Heemskercks beim *Sturm* vor allem während der Kriegsjahre verweisen.¹⁴¹

Zu den großen Errungenschaften der Jahre zwischen 1914 und 1917 zählt auch der Aufbau der *Sturm*-Schule, die nach langen Vorbereitungen zum 1. September 1916 eröffnet wurde. Ziel sei der „Unterricht in der expressionistischen Kunst der Bühne, der Malerei, der Dichtung, der Musik“, kündigt eine Anzeige in der Zeitschrift „Der Sturm“ an. Walden kündigte verschiedene angesehene *Sturm*-Künstler als Lehrer der *Sturm*-Schule an –

¹⁴⁰ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 42.

¹⁴¹ Dazu zähle ich diverse Briefe von Künstlerinnen und Künstlern an Nell Walden als zentrale Person beim *Sturm*, das Gästebuch das Nell Walden führte und das Besuche vieler Künstlerinnen und Künstler verzeichnet, den in Briefen nachweislichen Aufbau der Sammlung Walden, sowie die auffallend prominente Stellung von Werken Jacoba van Heemskercks während der Kriegsjahre in der Zeitschrift und der Galerie. Alle hier angesprochenen Aspekte werden in Zusammenhang mit den jeweiligen Quellen in den weiteren Kapiteln dieser Arbeit noch ausführlicher dargestellt.

darunter Gabriele Münter und Jacoba van Heemskerck –, tatsächlich waren aber nur Herwarth Walden, Rudolf Blümner und Lothar Schreyer so viel vor Ort in Berlin, dass ein fruchtbarer Schulbetrieb aufgenommen werden konnte. Die Entwicklung der Schule ging langsam voran. Zu Beginn ist von gerade einmal fünf Schülern die Rede, 1919 sind es zehn.¹⁴² In seiner *Sturm*-Monographie berichtet Volker Pirsich nur in einem Nebensatz vom „Sonderfall“ Jacoba van Heemskerck: „[...] für sie konstruiert Herwarth Walden in den Selbstanzeigen des *Sturm* – beginnend mit Heft 6, Jg. IX (1918/19) – eine *Sturmschule für Holland* unter ihrer Leitung.“¹⁴³ Die sorgfältigen Recherchen von Jaqueline van Paaschen in der Monographie über Jacoba van Heemskerck¹⁴⁴ und auch meine Durchsicht der Briefe Jacoba van Heemskercks an Herwarth Walden haben inzwischen aufgedeckt, dass nicht von Herwarth Walden als Initiator der niederländischen *Sturm*-Schule die Rede sein kann. Vielmehr kamen die Impulse direkt von Jacoba van Heemskerck, die sich zum einen viele Gedanken machte über das pädagogisch-didaktische Konzept der *Sturm*-Schule, zum anderen von sich aus anfang, ihr Atelier im niederländischen Den Haag als eine Art *Sturm*-Außenstelle der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹⁴⁵ Nachdem die tatsächliche Eröffnung der *Sturm*-Schule sich hinauszögerte und der Unterricht auch nur schleppend und mit Unterbrechungen in Gang kam, nahmen also sowohl Jacoba van Heemskerck als auch Gabriele Münter die Lehrtätigkeit selbst in die Hand.¹⁴⁶

Obwohl der *Sturm*-Schule innerhalb der Institution des *Sturm* eine bedeutende Rolle zukam, existierte sie nur bis 1920. Die Gründe für die Schließung liegen laut Pirsich noch völlig im Dunkeln.¹⁴⁷ Lothar Schreyer macht in seinen Erinnerungen die Inflationswirren dafür verantwortlich, was Pirsich für einen wenig überzeugenden Grund hält. Aus der *Sturm*-Schule wurde, so wirbt eine Anzeige im „Sturm“, Ende 1923 das *Sturm*-Seminar. Dieses sei eine „Kunstwissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft des Sturms“ unter der Leitung von Lothar Schreyer, die es sich zum Ziel gesetzt habe „die Kunstgesetze zu untersuchen“. Die

¹⁴² Vgl. Herwarth Walden, *Die Freiheit in der Fachkritik*. In: *Der Sturm*, Jg. 10, (1919/20), Heft 4, S. 51. Hier berichtet Herwarth Walden auch von der Schwierigkeit, aus der Schar der „sogenannten Kunstjünger“ diejenigen herauszusuchen, deren Arbeiten vielversprechend und förderungswürdig seien.

¹⁴³ Pirsich 1985, S. 384.

¹⁴⁴ Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005.

¹⁴⁵ „Die jungen Leute fangen wirklich an mehr Interesse zu haben. Ich werde jeden Sonnabend nachmittags im Atelier ein Empfang haben, dann können alle kommen und über Sturm-Interesse sprechen und Bilder sehen. [...] Die Leute die sich dann wirklich für unser Streben interessieren, gebe ich so ein Katalog und die können sich dann die Sammlung ansehen. [...] Ich habe aber die Idee hier so ein Sturm-Centrum zu gründen.“ Jacoba van Heemskerck im Brief an Herwarth Walden vom 13. März 1917, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 296.

¹⁴⁶ Gabriele Münter in Skandinavien, Jacoba van Heemskerck in Den Haag. Vgl. Brief Herwarth Walden an Gabriele Münter am 29. Januar 1916, Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

¹⁴⁷ Pirsich 1985, S. 385.

Voranzeigen bleiben der einzige Hinweis auf diese Umorientierung zu mehr theoretischen Aspekten der Kunstvermittlung.¹⁴⁸

Auf dem Höhepunkt der *Sturm*-Entwicklung wurden neben der *Sturm*-Schule außerdem 1917 der „Verein der *Sturm*-Bühne“ und der „*Sturm*-Klub“ ins Leben gerufen. Die vielen verschiedenen Organisationen, die teilweise wahrscheinlich rein aus Propagandazwecken für das *Sturm*-Imperium gegründet wurden, vereinigten sich 1919 in der „Gesellschaft der *Sturm*-Freunde“.¹⁴⁹

Auch die „Sammlung Nell Walden“¹⁵⁰ ist ein Ergebnis jener produktiven Zeit des *Sturm* in den Kriegsjahren. Nell Walden gab nach eigenen Angaben die Hälfte ihrer Einkünfte Herwarth Walden für den *Sturm*, ließ getrennte Bankkonten einrichten und fing an, von der anderen Hälfte des Geldes Werke von *Sturm*-Künstlern zu kaufen.¹⁵¹ Im Laufe der Jahre kamen auch viele Arbeiten hinzu, die sie als Geschenke von befreundeten Künstlerinnen erhielt. Vor allem Jacoba van Heemskerck, Maria Uhden und Gabriele Münter vermachten ihr Holzschnitte, Zeichnungen und kleine Gemälde.¹⁵² Die Bedeutung der Sammlung für Nell

¹⁴⁸ Obwohl sich die mir bekannten Quellen über die tatsächlichen Gründe der raschen Auflösung von *Sturm*-Schule und *Sturm*-Seminar ausschweigen, nehme ich an, dass diese in den allgemeinen Auflösungstendenzen des *Sturm* ab den 1920er Jahren zu suchen ist. Anfang 1920 kündigt eine Anzeige im „*Sturm*“ noch das vierte Jahr der *Sturm*-Hochschule an und nennt als „Lehrer der *Sturmschule*: Rudolf Bauer, Rudolf Blümner, Jacoba van Heemskerck, Georg Muche, Lothar Schreyer, Arnold Topp, Herwarth Walden, William Wauer. Leitung der *Sturmschule* für Holland: Jacoba van Heemskerck / Den Haag.“ Ende 1920 war die Anzeige schon weniger ausführlich. Dort heißt es kurz: „*Sturm*-Hochschule. Nähere Auskunft im *Sturm*“. Ab 1921 erscheinen keine Anzeigen mehr für die *Sturm*-Schule im „*Sturm*“.

¹⁴⁹ Auf die verschiedenen, wachsenden und wechselnden Organisationsformen des *Sturm* verweisen die Anzeigen in den jeweiligen Jahrgängen der Zeitschrift „*Der Sturm*“, die entsprechend für die Mitgliedschaft in den verschiedenen Gruppierungen werben.

¹⁵⁰ Nachdem Nell Walden in den 1950er Jahren erfolglos versuchte ihre Sammlung – verbunden mit bestimmten Auflagen – einem Museum zu vermachen, wurde der Großteil der Werke am 24.-26. November 1954 an der „20. Kunstauktion / 2. Teil Gemälde - Plastik - Zeichnungen - Graphik des 15.-20. Jahrhunderts“ im Stuttgarter Kunstkabinett von Roman Norbert Ketterer verkauft. Die anderen Werke, auch von ihr selbst, befinden sich im Landskrona Museum in Schweden oder im Kunstmuseum Bern in der Schweiz.

¹⁵¹ Dies lässt sich belegen durch Briefe von und an Nell Walden, in denen Künstlerinnen und Künstler über Werke schreiben, die Nell Walden von ihnen für ihre Sammlung erwarb oder als Geschenk erhielt. Vgl. beispielsweise Brief Maria Uhden an Nell Walden vom 30. Dezember 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Maria Uhden Bl.1; Brief Nell Walden an Gabriele Münter vom 1. November 1913, Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München; Brief Nell Walden an Wassilij Kandinsky vom 6. Dezember 1913, Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München. Der Inhalt der Künstlerbriefe deckt sich mit den Erinnerungen Nell Waldens, in denen sie den Sachverhalt ebenso darstellt: Nell Walden 1963, S. 44.

¹⁵² Vgl. Brief Maria Uhden an Nell Walden vom 30. Dezember 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Maria Uhden Bl.1; Brief Nell Walden an Gabriele Münter vom 1. November 1913, Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München; außerdem dargestellt in: Nell Walden 1963, S. 59.

Walden kommt ausführlicher im Kapitel zur Selbstdarstellung Nell Waldens in ihren *Sturm-Memoiren* zur Sprache.

Trotz vielen positiven Darstellungen des *Sturm* als freundschaftliches Netzwerk in den Erinnerungen Nell Waldens und Pirsichs *Sturm*-Monographie, gibt es auch einige, zumeist unveröffentlichte Quellen, die deutlich machen, dass der *Sturm* in seiner Dynamik auch geprägt war von Auseinandersetzungen, Intrigen und Missverständnissen. Exemplarisch angeführt werden kann hier ein Brief von Max Ernst, den dieser 1918 an John Schikowski schrieb, in der er sich über widersprüchliche Informationen zum *Sturm* beschwert:

„Von Herwarth Walden bekam ich die Nachricht, daß sich alle Künstler des Sturm mit Ausnahme Stuckenbergs der von ihm organisierten ‚Internationalen Gruppe der Expressionisten, Kubisten u. Futuristen‘ angeschlossen hätten. Von Stuckenberg bekam ich die Nachricht, dass die Mehrzahl der Sturmkünstler sich von der kapitalistischen Diktatur Waldens gelöst hätten. Da die Nachrichten sich widersprechen, bitte ich Sie, mich darüber aufzuklären, wie die Sache sich verhält.“¹⁵³

Des weiteren macht Max Ernst klar, dass er „mit einer Organisation nicht einverstanden [ist], welche sich wieder an das Bürgertum richtet (was unter Waldens Leitung von vornherein feststünde).“¹⁵⁴ Die recht hohe Mitglieder-Fluktuation und die immer wieder mit Leidenschaft geführten Diskussionen um eine *Sturm*-Loyalität, machten den *Sturm* jedoch zu eben diesem spannenden Handlungsraum, in dem sich vielerlei Gedankengut aus dem frühen 20. Jahrhundert sammeln konnte. Ich gehe davon aus, dass Frauen wie Jacoba van Heemskerck und Nell Walden den *Sturm* auch deshalb entscheidend beeinflussten, da sie, verglichen mit vielen anderen Künstlern, über viele Jahre präsent und loyal gegenüber Herwarth Walden waren.

Einen in der bisherigen Forschung unbeachteten Einfluss auf den *Sturm* hatte auch Marianne von Werefkin, die russische Künstlerin des *Blauen Reiter*. Bernd Fäthke¹⁵⁵ und auch Mara Folini¹⁵⁶ haben in ihren Untersuchungen zu Marianne von Werefkins kunsttheoretischen Gedanken und deren Einfluss auf den Almanach des *Blauen Reiter* bereits nachgewiesen, dass Marianne von Werefkin in ihren *Briefen an den Unbekannten*,

¹⁵³ Handschriftlicher Brief von Max Ernst an John Schikowski am 7. Januar 1918. Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv II, Nr. 11, Bl. 3.

¹⁵⁴ Handschriftlicher Brief von Max Ernst an John Schikowski am 7. Januar 1918. Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv II, Nr. 11, Bl. 3.

¹⁵⁵ Bernd Fäthke, „Marianne von Werefkin. Von Farben, Formen und Linien“. In: Ausst.Kat. *Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde*. Schloßmuseum Murnau 2002, S. 9-41.

¹⁵⁶ Mara Folini, „Marianne von Werefkin – Auf der Suche nach einer neuen Sprache“. In: Ausst.Kat. *Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde*. Schloßmuseum Murnau 2002, S. 42-52.

aber auch in Briefen zum Beispiel an Alexej Jawlensky vieles vorweggenommen hat, was sich in den Schriften Kandinskys erst einige Jahre später wiederfindet. Der Einfluss Marianne von Werefkins auf den *Blauen Reiter* und damit auf entscheidende Künstler der frühen Moderne scheint nach diesen Forschungsergebnissen nicht unerheblich gewesen zu sein. Es ist schwierig zu belegen und eine etwas gewagte These, aber es lassen sich im Vergleich zwischen den Briefen Marianne von Werefkins an den Unbekannten und einigen Texten Herwarth Waldens Übereinstimmungen finden, die dafür sprechen, dass Marianne von Werefkin nicht nur den *Blauen Reiter* theoretisch geprägt, sondern auch den *Sturm* beeinflusst hat. Auf welche Weise dies geschehen ist, ist aufgrund der schwierigen Quellenlage schwer zu rekonstruieren und bleibt als Frage für zukünftige Untersuchungen zu Marianne von Werefkin und Herwarth Walden bestehen. In jedem Fall ist der Austausch von Schriften zwischen dem *Sturm* und dem *Blauen Reiter* sicher. Herwarth Walden hat – das zeigen zum Beispiel die Briefe Jacoba van Heemskercks, die darauf Bezug nehmen – den Almanach des *Blauen Reiter* an andere *Sturm*-Künstler weiter gegeben, die Aufsätze darin mit diesen diskutiert und auch Artikel von Wassilij Kandinsky in seine Sammelbände zur Kunst aufgenommen.¹⁵⁷ Marianne von Werefkin hat, wie die meisten anderen vom *Sturm* vertretenen Künstler, die Zeitschrift „Der Sturm“ bezogen und wird zumindest in groben Zügen über die theoretischen Ansichten Herwarth Waldens und anderer Autoren im *Sturm* informiert gewesen sein. Vergleicht man einige Passagen aus ihren *Briefen an den Unbekannten* mit den von Herwarth Walden 1918 und 1924 im *Sturm*-Verlag herausgegebenen Sammelbänden *Expressionismus – die Kunstwende* und *Einblick in Kunst* finden sich große inhaltliche Übereinstimmungen, was die theoretischen Auffassungen über Kunst und Künstler angeht. Es geht mir hier weniger um den Nachweis, Marianne von Werefkin sei ihren männlichen Kollegen um Jahre voraus und die erste expressionistische Kunsttheoretikerin überhaupt gewesen, als vielmehr darum, deutlich zu machen, dass Marianne von Werefkin als Künstlerin einen erheblichen Einfluss auf eine ganze Epoche und auch im Speziellen auf den *Sturm* hatte. Sie war Teil eines historischen Zeitphänomens, das

¹⁵⁷ So befindet sich Kandinskys Aufsatz *Malerei als reine Kunst* in Herwarth Waldens Buch *Expressionismus. Die Kunstwende*. Berlin 1918.

auf vielen Schultern verteilt weniger die Leistung einzelner Genies, sondern vor allem ein transeuropäischer Austauschprozess war.¹⁵⁸

Folgt man der Unterteilung in drei Entwicklungsphasen des *Sturm*, so folgt auf die ereignisreichen, vielseitigen und erfolgreichen Jahre, die Größtenteils in die Zeit des Ersten Weltkriegs fallen, die dritte Phase, die mit den 1920er Jahren beginnt und vom zunehmenden Abstieg der *Sturm*-Bewegung gezeichnet ist. Lothar Schreyer lässt in seinen Erinnerungen den Verfall des *Sturm* um 1923 beginnen und sieht in der Scheidung von Herwarth und Nell Walden 1924 das endgültige Aus des *Sturm* begründet. Nell Walden schreibt in ihren Erinnerungen dazu:

„Ende 1924 ging mein langersehnter Wunsch: die Ehegemeinschaft mit Herwarth Walden aufgelöst zu sehen, in Erfüllung. Meine Freundschaft, meine Anteilnahme und weitere Mitarbeit an seinem großen STURM-Werk verblieben ihm dessen ungeschmälert. Ich wollte bleiben, was ich ihm vor allem immer gewesen war: ‚Gefährtin, Freund und Kampfgenossin‘. [...] Nach der Scheidung verblieb ich aber – auf seine Bitte hin – noch fast ein ganzes Jahr im STURM, und stand ihm weiterhin zur Seite.“¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ein ausführlicher Vergleich zwischen den Schriften Marianne von Werefkins und Herwarth Waldens würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und stellt ein gänzlich neues Forschungsthema dar. Daher kann hier nur auf exemplarische Stellen verwiesen werden: Herwarth Walden macht in seinem Aufsatz zum *Sehen in der Kunst* den Künstler als Medium des Lebens und des Geistes stark: „Der Künstler ist sich bewusst, nur ein Wesen der Wesenheit zu sein. Er spielt im Leben, er spielt mit dem Leben, er spielt Leben. Der Eindruck von außen wird ihm der Ausdruck von innen. Er ist Träger und Getragener seiner Visionen, seiner inneren Gesichte.“ Diese Auffassung vom Künstler als Zusammenstoß von Leben und Individuum, schien Marianne von Werefkin in ihren Briefen an den Unbekannten schon vorweg zu nehmen: „Die Kunst ist Beobachtung und Bewusstsein. Die Kunst ist ein ewiger Quell, das Leben aber ist ein begrenzter Ausdruck, ebenso wie das Individuum. Diese beiden Elemente eng zusammengenommen, machen das Kunstwerk. Das Leben ist im Prinzip immer das gleiche, aber es ist immer anders in dem Eindruck, den das Individuum davon hat. Die Kunst, das sind die Funken, die durch die Reibung des Individuums mit dem Leben entstehen.“ Eine noch größere Übereinstimmung von Herwarth Waldens Text mit den Gedanken Marianne von Werefkins, die diese in den Briefen an den Unbekannten formulierte, findet sich wenige Seiten später bei Walden, wenn es um das „Verstehen“ der Kunst und die Idealisierung des reinen, durch den Intellekt unbelasteten Verstand des Naiven geht: „Der Geist spricht zwar aus dem Verstand, aber er offenbart sich vor dem Verstand. Jede Mutter rühmt ihr Kind, das zwar noch keinen Verstand hat, aber doch schon so viel empfindet. Schon? Woher hat es das Kind? Also muss es doch etwas geben, was außerhalb des Verstandes der Eltern und der Älteren liegt. Das nämlich ist die eigentliche Anschauung, das Schöpferische, das Bilden aus sich, das Gestalten.“ Auch Marianne von Werefkin bezog sich auf das Kind, als sie über das wahre Begreifen der Kunst ohne die Zerstörung durch die Logik schrieb: „Nur der Weise und das Kind, das Genie und der Einfältige begreifen diese Gedanken [...]. Das Kind liebt, das Genie schafft, beide glauben sie. Der Rest wälzt sich im Materialismus und im Skeptizismus, in der falschen und bornierten Weisheit, die glaubt, das Wahre sei nur das Greifbare, das Wünschenswerte sei nur das, was die Augen sehen, die Hand ergreifen, der Magen verdauen und der logische Verstand analysieren kann. Und in dem Bemühen, die wahre Klarheit zu sehen, sehen sie nichts von den wahren Schönheiten des Lebens, die ein liebendes, im Glauben starkes Herz und ein machtvolles Genie aus sich selbst erwecken können, ohne dadurch ärmer zu werden.“ Vgl. Werefkin 1918, S. 22-28.

¹⁵⁹ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 61 f.

Zwar fanden noch bis 1928 Ausstellungen in der *Sturm*-Galerie an der Potsdamer Straße statt, aber schon in den frühen 1920er Jahren haben sich die meisten Künstler, die in wechselseitiger Abhängigkeit vom heutigen Standpunkt aus gesehen mit der Bedeutsamkeit des *Sturm* in Zusammenhang gebracht werden können, aus verschiedenen Gründen vom *Sturm* zurückgezogen. Jacoba van Heemskerck, deren Werke jahrelang sowohl die Zeitschrift als auch die Ausstellungen der Galerie nachhaltig geprägt haben, starb 1923, Maria Uhden war ihr schon 1918 vorausgegangen. Gabriele Münter und Marianne von Werefkin zogen sich nach der Auflösung des *Blauen Reiter* und nach ihrer jeweiligen Trennung von Alexej Jawlensky und Wassilij Kandinsky ins schweizerische Ascona und nach Murnau zurück.

Sowohl in den Erinnerungen Nell Waldens, als auch in Bezug darauf in der weiteren Literatur zum *Sturm*, ist im Zusammenhang mit dem Ende des *Sturm* auch immer die Rede von der Entfremdung zwischen Nell und Herwarth Walden, die mit auf Waldens Begeisterung für die gerade gegründete Sowjetunion und den Kommunismus zurückzuführen ist.¹⁶⁰ Georg Brühl geht näher auf die Verbindungen Herwarth Waldens zum Kommunismus und zu Russland ein und macht deutlich, dass es möglicherweise auch der Hang zur Mystik und zum Spirituellen war – was Walden wohl wie vieler seiner Zeitgenossen in der russischen Seele zu finden glaubte – der ihn in den 1920er Jahren immer mehr in politische Aktivitäten trieb.¹⁶¹ Zwar siedelte Herwarth Walden erst 1932 nach Moskau über, aber schon in den frühen 1920er Jahren galt sein Interesse weniger konkreten Künstlern und deren Kunst, als vielmehr politischen Theorien. Dies schlägt sich sowohl im Inhalt der Zeitschrift, als auch in der geringen Zahl der Ausstellungen ab 1925 nieder.¹⁶²

Die Zeitschrift erschien 1932 das letzte Mal, in der letzten Ausstellung im Dezember 1928 wurden Arbeiten von Wladimir Shwab und Takis Kalmouk gezeigt. Die kunsttheoretischen Ansätze des *Sturm* wurden vor allem im *Bauhaus* weiter entwickelt, das schon ab 1919 unter der Leitung von Walter Gropius stand, der dem *Sturm* vor allem während der Kriegsjahre sehr verbunden war. Rudolf Blümner schrieb schon 1924 zum Verhältnis zwischen *Sturm* und *Bauhaus*:

¹⁶⁰ Vgl. Brühl 1983, S. 66.

¹⁶¹ Zu berücksichtigen ist allerdings, dass Brühls Publikation 1983 im damals ostdeutschen Leipzig erschienen ist. Möglicherweise erklärt dies den relativ großen Raum, den Ausführungen über die politische Arbeit Waldens einnehmen, im Vergleich zu den eher kurz gehaltenen Erwähnungen über kunsttheoretische Einflüsse, die sich zum Beispiel auch stark an den Entwicklungen in Paris orientieren.

¹⁶² Über die zunehmende Bedeutung Russlands für Herwarth Walden und die damit einhergehende Konzentration auf russische beziehungsweise osteuropäische Künstler, schreibt Marina Dmitrieva ausführlicher in einem Aufsatz, in welchem sie die Auffassung der Moderne über Russland als „die Verbindung von Schwermut mit Ausgelassenheit“ in großen Teilen Herwarth Walden zuschreibt: Dmitrieva, in Raev/Wünsche 2007, S. 156. Zum Einfluss Russlands auf die spiritistischen Bewegungen im Europa des frühen 20. Jahrhunderts vgl. Victor Fedjuschin, *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität: Theosophie, Anthroposophie und die Russen*. Schaffhausen 1988.

„Denn das Bauhaus in Weimar ist, damit ich es kurz sage, seit seinem Bestehen bis auf den heutigen Tag expressionistisch orientiert, oder, damit ich es etwas länger sage, ist nach der vom *Sturm*, oder, damit ich es noch ausführlicher sage, nach der von Herwarth Walden geschaffenen künstlerischen Konstellation dieser Zeit begründet und fortgeführt worden.“¹⁶³

Inwieweit Rudolf Blümner mit dieser Auffassung eher alleine dastand, kann mit einem Blick auf Forschungsliteratur zum Bauhaus hinterfragt werden.¹⁶⁴

Der *Sturm* als Netzwerk und kunstförderndes Unternehmen brach schon Anfang der 1920er Jahre auseinander. In der sowieso schon marginalen *Sturm*-Forschung bilden die letzten Jahre des *Sturm* das größte Desiderat.¹⁶⁵ Über die tatsächlichen Gründe für die Auflösung des *Sturm* als regelrechtes Kunstimperium herrscht daher kein anerkannter Konsens. Ich gehe davon aus, dass auch personelle Umstände dazu beigetragen haben, dass schon die 1920er Jahre für den *Sturm* nicht mehr ganz so erfolgreich und auf die Umwelt prägend waren, wie das Jahrzehnt davor. Zu jenen personellen Umständen zähle ich unter anderem den Tod von Jacoba van Heemskerck und die Trennung von Nell und Herwarth Walden. Vor allem aber trugen gesellschaftspolitische Veränderung zur Auflösung des *Sturm* bei. Während im wilhelminischen Berlin der ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts der *Sturm* eine Art Insel darstellte, in der nicht nur die Kunst neue Wege gehen konnte, sondern auch Künstlerinnen ungeachtet ihres Geschlechts Anerkennung für ihre Leistungen bekamen, veränderte sich nach dem Ersten Weltkrieg die gesellschaftliche Gesamtsituation erheblich.¹⁶⁶ Frauen wurden mit der zunehmenden Industrialisierung auch in Deutschland als Arbeitskräfte geschätzt. Ganze Berufsgruppen definierten sich neu und auch das Künstlerinnendasein war nicht länger nur eine nicht ernst zu nehmende Spielerei höherer Töchter, sondern gerade im kunstgewerblichen Bereich zunehmend eine Möglichkeit für Frauen der sozialen Mittelschicht, sich eine finanzielle Existenzgrundlage zu schaffen. Der *Sturm* wurde damit gerade für die beteiligten Künstlerinnen seines Alleinstellungsmerkmals beraubt.

¹⁶³ Rudolf Blümner, „Kleine Anfrage an einen unbekanntenen Kunstkritiker“. In: *Der Sturm*, Jg. 15 (1924), Mitteilungsblatt Mai 1.

¹⁶⁴ Exemplarisch sei hier verwiesen auf: Annette Seemann, *Aus Weimar in alle Welt – die Bauhausmeister und ihre Wirkung*. Leipzig 2009.

¹⁶⁵ Eine Auseinandersetzung mit den letzten Jahren des *Sturm* findet sich bei Lidia Gluchowska: sie wertet die 1920er Jahre für den *Sturm* nicht als dessen Endphase, sondern lediglich als geographische Umorientierung zu Gunsten osteuropäischer Kunst. Diese Neuausrichtung des *Sturm* sei vor allem für die osteuropäische Avantgarde bereichernd und weiterführend gewesen. Vgl. Lidia Gluchowska, *Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki 1910-1945*. Berlin 2007, S. 375.

¹⁶⁶ Mit der Einführung des Frauenwahlrechts 1919, aber auch mit der zunehmenden Berufstätigkeit der Frauen fand eine gesellschaftliche Neuordnung statt, innerhalb derer immer mehr Grenzen gesprengt und neue Lebensformen erprobt werden konnten.

2. Künstlerinnen beim *Sturm*

Das Kapitel „Künstlerinnen beim *Sturm*“ widmet sich in seinem deskriptiven Charakter der Sichtbarmachung des Wirkungsfeldes der Künstlerinnen beim *Sturm*. Da bisher in der Forschung zum *Sturm* die Künstlerinnen eine marginale Rolle spielten, wird an dieser Stelle in drei Unterkapiteln herausgearbeitet, wie sich die Künstlerinnen über den *Sturm* definierten, wie sich ihre Präsenz auf Ausstellungen zeigt und woraus ihre Mitarbeit im *Sturm*-Netzwerk bestand. Das erste Unterkapitel „Verortung und Identität“ geht der Frage nach, wodurch sich die Protagonistinnen dieser Arbeit dem *Sturm* verbunden fühlte und wie sie selbst aus der *Sturm*-Zugehörigkeit heraus ihre künstlerische Identität schöpften. Zentrales Thema des Kapitels ist zudem die Auffassung vom *Sturm* als einem Netzwerk beziehungsweise einer Gruppe, die identitätsbildenden Charakter für ihre Mitglieder hatte. Das zweite Unterkapitel stellt die Ausstellungspräsenz der Künstlerinnen dar und arbeitet heraus, welche Künstlerinnen wann mit wie vielen Werken auf welchen Ausstellungen beim *Sturm* ausgestellt waren. Zudem wird ein Blick auf die Abbildungen weiblicher Autorschaft in der Zeitschrift „Der Sturm“ geworfen um deutlich zu machen, dass Künstlerinnen mit ihren Arbeiten auf Ausstellungen und in der Zeitschrift auch quantitativ einen erheblichen Beitrag zum *Sturm* leisteten. Ein drittes Unterkapitel widmet sich der Gegenüberstellung von organisatorischer Arbeit und künstlerischer Praxis beim *Sturm*. Hier wird herausgearbeitet welche Rolle einzelne Künstlerinnen bei organisatorisch-administrativen Bereichen in der Berliner *Sturm*-Zentrale innehatten, oder inwiefern sie dem *Sturm* in erster Linie durch Bereitstellung von Kunstwerken zurarbeiteten.

Alle drei Unterkapitel geben somit ein vielseitiges Gesamtbild von der Arbeit der Künstlerinnen beim *Sturm* ab und machen die verschiedenen Handlungs- und Identitätsräume der Künstlerinnen im *Sturm*-Netzwerk sichtbar.

2. 1. Verortung und Identität

An dieser Stelle soll herausgearbeitet werden, welche Rolle die Künstlerinnen beim *Sturm* inne hatten, wie sie sich selbst als Künstlerinnen über ihre Gruppenzugehörigkeit definierten und welche Wichtigkeit nicht nur sie als Protagonistinnen für den *Sturm* hatten, sondern welches Selbstverständnis sich anders herum für sie aus ihrer *Sturm*-Zugehörigkeit ergab. Die Begriffe *Verortung* und *Identität* sind somit als Leitfaden gemeint, anhand dessen der Handlungsraum und das künstlerische Selbstverständnis der Künstlerinnen beim *Sturm* dargestellt werden.

Den *Sturm*, der in der kunsthistorischen Rezeption nie explizit als Künstlergruppe dargestellt, sondern mal mehr mal weniger als alleinige Initiative Herwarth Waldens rezipiert wird, möchte ich an dieser Stelle als soziales Netzwerk mit Gruppencharakter verstehen, das identitätsstiftende und gemeinschaftsbildende Aspekte schafft und künstlerisch tätige und der Kultur verbundene Menschen unter einem Ziel, einer Aufgabe vereint.¹⁶⁷ Dies ermöglicht es Künstlerinnen verschiedener Herkunft, mit unterschiedlichen Wohnorten und Wirkungsfeldern unter dem Oberbegriff des *Sturm* zusammenzufassen. Dadurch, dass Künstlerinnen in dieser Arbeit zusammengefasst und dahingehend untersucht werden, dass ihnen unterstellte Gemeinsamkeiten eine kollektive Basis schaffen, aus der heraus sich Untersuchungen anstellen lassen zum Frauenbild und dessen konstruierte Inszenierung in Werken und Nachlässen der Künstlerinnen, kommt dem *Sturm* auch unabhängig von seinen Protagonistinnen und Protagonisten ein prägender Charakter zu. Künstlergruppen an sich sind in der Kunstgeschichtsschreibung wenig behandelte Untersuchungsstoff. „Wo in der Literatur Gruppen erwähnt sind, werden in der Regel nur die treibenden Kräfte, d.h. die ‚Stars‘ gewürdigt. In vielen einschlägigen Künstlermonografien wird, aus welchen Motiven auch immer, die Beteiligung an Gruppen ausgeklammert, oder selektiv erwähnt,“¹⁶⁸ bemerkt Christoph Wilhelmi, der sich als einer der wenigen mit inzwischen drei Übersichtsbänden des Phänomens und der Katalogisierung von Künstlergruppen angenommen hat.¹⁶⁹ Innerhalb der Künstlergruppen, die sich trotz aller Ungenauigkeiten in der Begriffsdefinition doch meist

¹⁶⁷ Damit schließe ich mich Positionen der jüngsten *Sturm*-Forschung an, die den *Sturm* zunehmend als intermediales Netzwerk charakterisiert. Vgl. Hodonyi 2010.

¹⁶⁸ Christoph Wilhelmi, *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1990. Ein Handbuch*. Stuttgart 1996.

¹⁶⁹ Die Künstlergruppe ist ein gesellschaftssoziologisches Phänomen, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts äußerst verbreitet war. Gerade der Expressionismus wird zu derjenigen Stilepoche, deren renommierte Künstler reihenweise aus Künstlergruppen hervorgehen und die gerade in Deutschland mit zwei regelrecht mystifizierten Gruppen – *Der blaue Reiter* und *Die Brücke* – die Künstlergemeinschaft als kollektiven Kreativitätspool in die Kunstgeschichte einschreibt.

aufgrund ihrer kollektiven Arbeitsweise klar umreißen lassen, kommt dem Berliner *Sturm* jedoch eine Sonderrolle zu.¹⁷⁰ An dieser Stelle soll der *Sturm* dennoch als Spielform einer Künstlergruppe verstanden werden, um zu vermeiden, den *Sturm* nach kunstgeschichtlicher Tradition weiterhin als Alleingang Herwarth Waldens zu betrachten und gleichzeitig herauszuarbeiten, wie der *Sturm* als Gruppeninstanz gerade für die Frauen eine Möglichkeit darstellte, innerhalb eines sozialen Verbandes als Künstlerinnen aufzutreten. Auch Wilhelmi konstatiert, dass zu Beginn jeder Gruppengründung meist ein praktisch-organisatorischer Aspekt steht: „Zunächst zählten nicht die gemeinsame ideologische Überzeugung, nicht ein missionarisch verfolgtes Ziel, sondern praktische Erwägungen.“¹⁷¹ Solche praktischen Erwägungen stellen in erster Linie Ausstellungsmöglichkeiten dar, da die Möglichkeit Werke zu zeigen zu Beginn des 20. Jahrhunderts begrenzt war.¹⁷² Obwohl sich Institutionen wie der Pariser *Salon des Indépendants* mittlerweile etabliert hatten, war die junge Avantgardekunst scharfen Kunstkritiken meist schutzlos ausgeliefert und hatte wenig Handlungsspielraum.

Auch zu Beginn des *Sturm* standen zunächst - wie bei vielen anderen Künstlergruppen - praktisch-organisatorische Aspekte im Vordergrund. Herwarth Walden hatte als Verleger und

¹⁷⁰ Wilhelmi geht in seinem Handbuch zu Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz davon aus, dass der *Sturm* kaum als Künstlergruppe angesehen werden könne. „Das liegt zum einen an der kommerziellen Orientierung, zum anderen an der stilistischen Durchmischung und schließlich an der großen Ausbreitung.“ Weiter verrät Wilhelmi auch seinen, wie mir scheint eigentlichen Grund, dem *Sturm* seinen Gruppencharakter abzusprechen: „alle Impulse gingen von Walden allein aus.“ Der anschließende Verweis auf Georg Brühls Sturmmonographie macht zugleich deutlich, in wessen Fahrwasser Wilhelmi mit seiner Auffassung vom *Sturm* als alleinige Initiative Herwarth Waldens hier fährt. Brühls Publikation trägt nicht umsonst den Titel *Herwarth Walden und der Sturm*, was deutlich macht, wie sehr Arbeit und Wirkung der Zeitschrift und der Galerie unter einem fast personenkultartigen Licht in Zusammenhang mit Herwarth Walden erscheinen. Da Wilhelmi in den Vorbemerkungen seines Künstlergruppen-Handbuchs schon deutlich herausstellt, wie mühsam und langwierig sich Recherchen zu Künstlergruppen zuweilen gestalten, da selten ein Gruppenarchiv besteht, soll ihm dies weiter nicht zu Lasten gelegt werden. Vgl. Wilhelmi 1996, S. 337.

¹⁷¹ Wilhelmi 1996, S. 7.

¹⁷² Andere Punkte, die Wilhelmi als charakteristisch für Künstlergruppen herausarbeitet, sind visionäre und dominante Gründungspersönlichkeiten und die Gemeinschaft mit gleich gesinnten Künstlern, die sie im Laufe der Zeit meist zu dominieren versuchten. Zudem kommt der Schulbildung eine wichtige Rolle zu, „um, neben der Erwerbsquelle, eine Jüngerschar heranzubilden und über diese Breitenwirkung zu erzielen.“ Eine charakteristische, exemplarisch-durchschnittliche Künstlergruppe legt demnach Wert auf die Ausbildung von Schülern, was sowohl in großem Rahmen im Sinne einer der Gruppe angegliederten Akademie, als auch in persönlicherem Umfeld in Form eines innigen Lehrer-Schüler-Verhältnisses (hier führt Wilhelmi Gabriele Münter als Schülerin Kandinskys an) stattfinden kann. Eine weitere wichtige Rolle spielt eine Absichtserklärung, die entweder die Form von festen Statuten, von einem Programm wie dem der *Brücke*, oder auch nur aus einer oder einer Reihe von Publikationen (wie beim *Blauen Reiter*) bestehen kann. Da der auf Innovation gerichtete Impetus für die Mehrzahl der Künstlergruppen im 20. Jahrhundert die Regel ist, haben die meisten Künstlergruppen also neben ihrer künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit auch ein schriftlich-literarisches Organ geschaffen, durch welches Gruppenziele, idealistische Überzeugungen und Gedanken zur Kunst kommuniziert wurden. All die genannten Punkte finden sich – wie sich unter Berücksichtigung des Quellenmaterials herausarbeiten lässt – auch beim *Sturm* wieder. Daher ist es umso verwunderlicher, dass Wilhelmi die von ihm genannten Charakteristika einer Künstlergruppe nicht auf den *Sturm* hin anwendet. Vgl. Wilhelmi 1996, S. 8 ff.

Schriftsteller in Berlin schon einige Anläufe genommen, was die Gründung und vor allem dauerhafte Etablierung einer Wochenschrift anging. Dass sich „Der Sturm“ anders als seine Vorgängerzeitschriften letztendlich durchsetzen konnte, lag wohl vor allem an seinem Konzept Schriftsteller, Dichter, Kritiker und bildende Künstler gleichermaßen zu Wort kommen zu lassen. Von Anfang an war „Der Sturm“ so konzipiert, dass er als nicht abgeschlossenes und nach keiner Seite hin begrenztes Organ wie ein lebendiger Organismus nach vielen Seiten hin erweiterbar war. Gerade mit dem *Ersten deutschen Herbstsalon*, aber auch schon davor mit Ausstellungen, die bald regelmäßig stattfanden, entwickelte sich eine Gruppe, die sich auch schon teilweise unabhängig von Herwarth Walden und der Zeitschrift um diverse Belange der Künste kümmerte. Der Wichtigkeit der Ausbildung, die Wilhelmi als ein Kriterium einer Künstlergruppe anführt, wurde beim *Sturm* mit der *Sturm*-Schule Rechnung getragen. Eine Absichtserklärung im Sinne eines gemeinsam erarbeiteten und für alle Künstler verbindlichen Programms gab es beim *Sturm* nicht. Gleichrangige Stellung nahmen jedoch zum Beispiel das Vorwort im Katalog zum *Ersten deutschen Herbstsalon* ein, oder diverse Aufsätze von Herwarth Walden und anderen Schriftstellern, die im „Sturm“ oder anderen verlagseigenen Bändchen publiziert wurden.¹⁷³ Briefe von und an Herwarth Walden (zum Beispiel von Jacoba van Heemskerck) machen deutlich, dass die in erster Linie von Herwarth Walden ausformulierten Ansichten darüber, wie die neue Kunst auszusehen und was sie zu bewegen habe, meist in Austausch mit vielen anderen *Sturm*-Künstlerinnen und Künstlern zustande gekommen ist. Somit kann auch in Hinblick auf die in der Literatur immer wieder so betitelte *Sturm*-Theorie¹⁷⁴ festgehalten werden, dass es sich hierbei eher um gemeinsam in der Gruppe erarbeitete Standpunkte handelt, als um alleinige Thesen Herwarth Waldens.¹⁷⁵ Dass auch die Werbung von Mitgliedern ganz in der *Sturm*-Tradition über freundschaftliche Netzwerke verlief, zeigt ein Brief von Herwarth Walden an Gabriele Münter aus den Anfangsjahren des *Sturm*:

„Liebe Frau Münter, bitte interessieren Sie sich doch lebhaft für meinen neuorganisierten Verein für Kunst. Wenn man so an tausend Mitglieder nach und nach gewinnen könnte, wären die fortwährenden finanziellen Krisen definitiv beseitigt. Die Gegenleistungen des Vereins sind ja auch ziemlich erheblich. Vielleicht finden Sie einige Interessenten.“¹⁷⁶

¹⁷³ Zum Beispiel im von Walden herausgegebenen Band *Expressionismus – die Kunstwende*, der 1918 im Verlag der Sturm in Berlin erschien.

¹⁷⁴ Vgl. zum Beispiel Voermanek 1970.

¹⁷⁵ Nähere Ausführungen zum kunsttheoretischen Kontext auf den sich Herwarth Walden in seinen Schriften bezog, der sich aber auch in Quellen anderer Künstlerinnen und Künstler, beispielsweise bei Jacoba van Heemskerck und Marianne von Werefkin findet, sind in Kapitel 2.3. zu Marianne von Werefkin und Kapitel 3.3. zum Frauenbild Herwarth Waldens dargestellt.

¹⁷⁶ Herwarth Walden an Gabriele Münter am 27. Mai 1913. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

In späteren Jahren gab es einen Verein der *Sturm*-Freunde, dem für einen Jahresbeitrag von 60 Mark¹⁷⁷ auch aktive *Sturm*-Künstler beigetreten waren und der ebenfalls zu Kunst- und Literaturabenden, zu Lesungen, Vernissagen und anderen kulturellen Veranstaltungen einlud. Zur Bekanntmachung der Künstler beim Verein für Kunst, Mitglieder der *Sturm*-Gruppe und andere Kunstinteressierte, wurden Portrait-Fotos von *Sturm*-Künstlern auf Postkarten gedruckt, die bald zu regelrechten Sammelstücken wurden.

Der *Sturm* wurde vor allem dort zum Gruppenereignis, wo einzelne Personen sich darum bemühten, durch Freundschaft und in gegenseitigem künstlerischem Interesse Gemeinsamkeiten für sich stark zu machen. Dabei ging es weniger darum, im künstlerischen Kollektiv das Individuum aufzuheben, sondern um die „Schaffung von autonomen sozialen Feldern, von ‚Mikrokosmen‘, die selbstverwaltet sind und dem herrschenden Machtsystem ein System eigener, selbsttätiger Regelungen auferlegen.“¹⁷⁸ Betrachtet man den *Sturm* als einen solchen Mikrokosmos, der einen offenen, freien Spiel- und Gestaltungsraum zu eröffnen suchte, wird deutlich, dass damit zugleich auch ein Territorium für gruppeninhärente Machtstrukturen und Auseinandersetzungen geschaffen wird.

Im Unterschied zu anderen gruppenbildenden Instanzen des frühen 20. Jahrhunderts die in vielen Fällen doch noch eindeutig von Männern dominiert waren, orientierte sich der *Sturm* unter der Leitung Herwarth Waldens in erster Linie an den Kunstwerken. Es wurden auch Frauen in das Programm mit aufgenommen, da sie ungeachtet ihres Geschlechts gute Leistungen erbrachten und auch in Bezug auf den kunsttheoretischen Anspruch des *Sturm* wichtige Lücken füllten.¹⁷⁹ Die Frage nach dem *Sturm* als verbindende Gruppeninstanz ist für die Untersuchung nach den Künstlerinnen vor allem unter Berücksichtigung der historischen Umstände interessant. Der *Sturm* stellte in seinem Umfeld eine Sonderposition dar, da Frauen wie Nell Walden oder Jacoba van Heemskerck sowohl in administrativen, als auch in künstlerischen Bereichen tätig waren und in bestimmten Bereichen großen Handlungsspielraum hatten. Gerade für die Künstlerinnen beim *Sturm* kam der Zugehörigkeit zur Gruppe eine besondere Bedeutung zu, da hier ein Rahmen geschaffen wurde, in dem sie

¹⁷⁷ Jacoba van Heemskerck am 28. April 1920 an Herwarth Walden: „Ich möchte lieber kein Mitglied der Gesellschaft Sturmfreunde mehr sein. Da ich doch so wenig in Berlin bin, finde ich es zu teuer, dafür 60 Mark zu zahlen.“ Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 382.

¹⁷⁸ What, How & for Whom, „Die Umrisse des Möglichen“. In: *Ausst.Kat., Kollektive Kreativität*. Fridericianum Kassel, 1. Mai – 17. Juli 2005, hrsg. von René Block, Frankfurt 2005, S. 11.

¹⁷⁹ Mit einem Bildprogramm, das bestimmte Erwartungen einer „weiblichen“ Kunst erfüllte, vervollständigte der *Sturm* sein Konzept von einer neuen Kunst, die gerade und im Besonderen auch die Bereiche einer emotionalen, dem Intellekt fern stehenden Kunst abdeckte. Künstlerinnen wie Nell Walden wurden als Vertreterinnen der „Lyrischen“ Kunstrichtung im *Sturm* präsentiert. Siehe dazu auch die näheren Ausführungen in Kapitel III zur weiblichen Identität in Selbst- und Fremddarstellungen.

gleichberechtigt neben ihren männlichen Kollegen in ihrer künstlerischen Identität bestärkt wurden.

Die aktiven Jahre des *Sturm* fielen mit dem Ende des Kaiserreiches, dem Ersten Weltkrieg und der Weimarer Republik in eine Zeit, die für die Frauenbewegung in Deutschland sehr bedeutend war. Der Aufschwung der Frauenbewegung um 1890 führte zu zwei verschiedenen Emanzipationskonzepten, welche die Frauenbewegung bis in die 1920er Jahre hinein maßgeblich bestimmten. Die proletarische Bewegung mit Clara Zetkin (1857-1933) als Anführerin wies auf den Zusammenhang zwischen Sozialismus und Frauenfrage hin und kämpfte für eine gleichberechtigte Erwerbstätigkeit Schulter an Schulter mit den Männern. Helene Lange (1848-1930) als Gegenspielerin auf der Seite der bürgerlichen Frauenbewegung lag vor allem die Bildung der Mädchen am Herzen. Gleichzeitig forderte die bürgerliche Frauenbewegung einen Platz für "geistige Mütterlichkeit" in der Gesellschaft.¹⁸⁰ Diese ging von einer Geschlechterdifferenz als Deutungsrahmen und einer Geschlechterphilosophie aus, die grundsätzlich die Wesensbestimmtheit der Frau und die daraus abgeleitete geschlechtsspezifische Arbeitsteilung unangetastet ließ.¹⁸¹ Obwohl die beiden Frauenbewegungen selbst von einer grundsätzlichen Unvereinbarkeit ihrer Ziele und Strategien ausgingen, wurde die Einführung des Frauenwahlrechts im November 1918 von beiden Bewegungen als Erfolg verbucht. Ebenfalls als Erfolg gelesen werden können die grundsätzlichen gesellschaftlichen Veränderungen, die mit der Frauenbewegung einhergingen: „Women of all social classes enjoyed a new independence from men during the war in both the family and the public sphere and gained unprecedented recognition from the state for their contributions to Germany’s war efforts, leading some conclude that the war had an emancipator effect in German women.“¹⁸² So wurde mit der Zunahme von Berufsverbänden,¹⁸³ die sich um Frauen der bürgerlichen Stände kümmerten und dafür sorgten, „den Mädchen nach Abgang von der höheren Töchterschule eine entsprechende Erwerbsfähigkeit zu vermitteln und sie nicht nur, wie bisher, allein auf den Lehrerinnenberuf

¹⁸⁰ Zur Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland vgl. Ute Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*. München 2009.

¹⁸¹ Vgl. Ute Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*. München 2009, S. 63.

¹⁸² Canning, in: McElligott 2009, S. 147.

¹⁸³ Bereits 1894 schlossen sich unter dem Dachverband des „Bundes deutscher Frauenvereine“ (BDF) verschiedene Frauenverbände zusammen. Vgl. Gerhard 2009, S. 65.

verweisen zu müssen.“¹⁸⁴ Auch der Beruf der Künstlerin oder einer Erwerbstätigkeit im kunstgewerblichen Bereich wurde für immer mehr Frauen eine ernsthafte Berufsoption.¹⁸⁵

Es gibt keine überlieferten Schriftquellen, in denen sich eine der *Sturm*-Künstlerinnen zur Frauenbewegung äußert. Dennoch hatten die politischen Errungenschaften auch Konsequenzen für die Künstlerinnen beim *Sturm*, die die Gunst der Stunde nutzten und das neu gewonnene Selbstbewusstsein innerhalb des *Sturm*-Netzwerkes als Künstlerinnen und organisatorische Mitgestalterinnen einbringen konnten. Obwohl das ursprüngliche Konzept des *Sturm* im Sinne einer Kunst für alle zunächst auch die Arbeiterklasse mit einbeziehen wollte,¹⁸⁶ zeigt sich vor allem in den Äußerungen der Künstlerinnen und in Schriften über jene, dass sich die Protagonistinnen und Protagonisten des *Sturm*-Netzwerkes stark an der Idee der „geistigen Mutterschaft“ der bürgerlichen Frauenbewegung orientierten.¹⁸⁷ So kam den Frauen als Künstlerinnen innerhalb der *Sturm*-Gruppe zwar ein auch für diese Zeit ungewöhnlich großer Handlungsraum zu, gleichzeitig stand die Überzeugung von der biologischen Gebundenheit an geschlechtlich codierte Wesensarten jedoch nie außer Frage. Ergebnis der Frauenbewegung war in jedem Fall die Möglichkeit einer sehr starken beruflichen Identität für Frauen, die sich auch bei den Künstlerinnen des *Sturm* sehr deutlich zeigt. Durch die Anerkennung Herwarth Waldens und der anderen *Sturm*-Künstler wurde die persönliche Auffassung von sich selbst als Künstlerin für die Frauen beim *Sturm* zum bedeutenden Identifikationsmoment.

Vor allem die niederländische Künstlerin Jacoba van Heemskerck hat sich explizit und zeitweise sogar ausschließlich als *Sturm*-Künstlerin verstanden. Dadurch, dass sie schon früh das alleinige Verkaufsrecht ihrer Bilder in die Hände des *Sturm* legte, hing ihre gesamte künstlerische Identität einige Jahre vollständig vom *Sturm* ab. Zwar war auch deren Freundin

¹⁸⁴ Rosemarie Nave-Herz, *Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland*. Hannover 1989, S. 25.

¹⁸⁵ Bereits 1867 wurde der Verein Berliner Künstlerinnen gegründet, welcher den ältesten Künstlerinnenverband in Deutschland überhaupt darstellt. Die von mir hier ausführlicher dargestellten Künstlerinnen waren dort jedoch nicht Mitglied. Ich gehe davon aus, dass dies der Tatsache geschuldet ist, dass die *Sturm*-Künstlerinnen (mit Ausnahme Nell Waldens) die meiste Zeit nicht in Berlin lebten und zudem in ihrer *Sturm*-Zugehörigkeit bereits Identifikationsmöglichkeiten fanden.

¹⁸⁶ Vgl. exemplarisch das Vorwort im Katalog zum *Ersten deutschen Herbstsalon* oder dem gegenüberstehend dann ein kritischer Brief Max Ernsts an John Schikowski, in dem er von der von ihm gegründeten Gesellschaft der Künste berichtet und Herwarth Walden vorwirft, sich nur an das Bürgertum zu richten: „Aus beiliegendem Programm der Gesellschaft der Künste ersehen Sie, daß ich mit einer Organisation nicht einverstanden bin, welche sich wieder an das Bürgertum richtet (was unter Waldens Leitung von vornherein feststünde). Die Gesellschaft der Künste richtet sich ausschließlich an das Proletariat.“ Brief Max Ernsts an John Schikowski am 7. Januar 1918. Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung, *Sturm*-Archiv II, Nr. 11, Bl. 3.

¹⁸⁷ Nell Walden schrieb noch 1957 an Gabriele Münter von den Werken ihrer *Sturm*-Sammlung als ihren „geistigen Kinder[n]“. Vgl. Brief Nell Waldens an Gabriele Münter am 2. Februar 1957. Gabriele Münter Archiv der Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

Marie Tak-van Poortvliet treue Sammlerin ihrer Arbeiten und immer wieder um Vermittlung ihrer Arbeiten bemüht, in der Regel liefen Bildverkäufe bis Ende der 1910er Jahre jedoch über den *Sturm* in Berlin. Auch die Künstler um Herwarth und Nell Walden waren ihr um ein vielfaches vertrauter, als ihre niederländischen Kollegen vor Ort, über die sie sich in Briefen an Nell und Herwarth Walden immer wieder kritisch bis gering schätzend äußerte.¹⁸⁸ Für Jacoba van Heemskerck war der *Sturm* mehr als nur eine Ausstellungsplattform und Verkaufsmöglichkeit. Mindestens einmal im Jahr besuchte sie Nell und Herwarth Walden in Berlin und die Waldens verbrachten immer wieder die Sommerferien bei ihr im niederländischen Nordseekurort Domburg, in welchem sie sommers über ihr Atelier hatte. Während des restlichen Jahres standen sie in engem Briefkontakt. Dass die Besuche beim *Sturm* in Berlin für Jacoba van Heemskerck auch immer mit künstlerischer Inspiration und Bestätigung einhergingen, zeigt ein Brief, den sie nach einem Berlin-Besuch an Waldens schreibt: „Liebe Nell und Herwarth, [...] wie schön war es in Berlin, ich habe wieder so viel erlebt und so viel schönes gesehen, es ist prachtvoll so jedes Jahr hinzugehen und alles im Sturm mitzumachen es gibt so unendlich viel Anregung immer mutig weiter zu gehen.“¹⁸⁹ „Mutig weiter zu gehen“ bedeutete für Jacoba van Heemskerck in jedem Fall auch stets mutig als *Sturm*-Künstlerin weiter zu gehen. Da sie selbst im eigenen Land immer an den *Sturm* gebunden war was die Verkäufe und die Ausstellung ihrer Bilder anging, war die *Sturm*-Identifikation zuweilen vielleicht auch etwas unfreiwillig. Trotzdem zeugen ihre Briefe stets von einer großen Treue und Loyalität gegenüber dem *Sturm*. So ist der Brief, den sie im Oktober 1917 an Herwarth Walden schrieb, nur einer von vielen, in welchem sie ihrer unbedingten *Sturm*-Verbundenheit Ausdruck verleiht: „Du hast wie immer ganz recht. Mannheim habe ich geschrieben dass ich mich nicht an der Ausstellung beteiligen könnte da ich Sturmkünstlerin war und der Sturm über meine Arbeiten verfügte. Natürlich stelle ich nie aus wenn du dagegen bist.“¹⁹⁰ Jacoba van Heemskerck war nicht nur privat eng mit den Waldens befreundet und ihnen aus geschäftlichen Gründen verpflichtet. Auch was die ideelle Verbundenheit zum *Sturm* und den theoretischen Aspekten der Bewegung für eine neue Kunst anging, war sie sicherlich diejenige Künstlerin, die sich am stärksten mit den Gedanken verband, die Herwarth Walden, aber auch Lothar Schreyer, Wassilij Kandinsky

¹⁸⁸ Am 9. Februar 1915 berichtete Jacoba van Heemskerck so beispielsweise über einen Ausstellungsbesuch in Rotterdam: „Das war eine ganz schreckliche Ausstellung: Le Fauconnier ist nichts mehr, er hat jetzt eine schmutzige Farbe und ist ein richtiger Akademiker. Mondrian ist ganz erstarrt, gar keine Poesie mehr; es ist doch schrecklich, dass die Leute nicht weiter kommen mit grössere Idealen.“ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 9. Februar 1915, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl.56.

¹⁸⁹ Jacoba van Heemskerck an Nell und Herwarth Walden am 16. Januar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 156.

¹⁹⁰ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 25. Oktober 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 319.

oder Robert Blümner in ihren Schriften zur Kunst ausformulierten.¹⁹¹ Auch Arend Huussen betont zu Recht, dass das Verhältnis zwischen Jacoba van Heemskerck und Herwarth Walden weniger geschäftlich als emotional-sympathisierend war. Denn „trotzdem hat Jacoba in ihm doch wohl hauptsächlich den stimulierenden Inspirator dessen gesehen, was sie ‚unser Streben‘, ‚unsere Ideale‘ oder ‚unsere Richtung‘ nannte. Mit Herwarth Walden muss sie eine tiefe spirituelle Verbundenheit gefühlt haben. Sie bewunderte sein künstlerisches Schaffen – gleich, ob es sich um seine Kompositionen oder um seine Dramen und Essays handelte –; vor allem aber vertraute sie ihm. Aus seiner Anerkennung ihrer Arbeit schöpfte sie Inspiration und Mut.“¹⁹² *Sturm*-Künstlerin zu sein bedeutete für Jacoba van Heemskerck Teil zu haben an einer großen Aufgabe an der Kunst, bedeutete ernst genommen zu werden, bedeutete Anerkennung und einer Gruppe anzugehören, die zusammen mit ihr Ideen entwickelte, wie der dem Expressionismus charakteristischen Anspruch, Kunst als Geistiges zu verstehen, umzusetzen sei.¹⁹³

Als Künstlerin des *Blauen Reiter* hat Gabriele Münter sich weniger als *Sturm*-Künstlerin verstanden, als Jacoba van Heemskerck. Auch war sie weniger oft in Berlin, was sich in vielen Briefen von Nell und Herwarth Walden zeigt, die sich immer wieder bedauernd darüber äußerten, dass sie zu Ausstellungseröffnungen oder anderen Veranstaltungen des *Sturm* nicht kommen konnte.¹⁹⁴ Dennoch wird sie gerade von Seiten Herwarth und Nell Waldens immer wieder im pluralen *Sturm*-Wir angesprochen und in Zusammenhang mit Ausstellungserfolgen ihrer Arbeiten schrieb man von Berlin an Gabriele Münter „von Haus zu Haus“ und in vertraulichem Ton davon, dass der *Sturm* wieder einmal auf der ganzen Linie gesiegt habe.¹⁹⁵ Für Gabriele Münter – so lässt sich aus den Briefen rekonstruieren – scheint der *Sturm* vor allem ein Freundesnetzwerk gewesen zu sein. So nutzte sie zum Beispiel auch später, als sie sich während der Kriegsjahre vor allem in Skandinavien aufhielt, die

¹⁹¹ Vgl. Zum Beispiel Brief Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden vom 4. April 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 299.

¹⁹² Arend Huussen, „Jacoba van Heemskerck und Herwarth Waldens ‚Der Sturm‘ in Berlin 1913-1923“. In: Ausst.Kat., *Jacob van Heemskerck 1876-1923. Eine expressionistische Künstlerin*. Gemeente Museum Den Haag 1983/1984, S. 10.

¹⁹³ Welche Rolle dabei ihr künstlerisches Selbstverständnis von sich als „Frau“ spielte, wird im Kapitel zur Selbstdarstellung Jacoba van Heemskercks in ihren Briefen an Nell und Herwarth Walden besprochen.

¹⁹⁴ Vgl. Brief von Nell Walden an Gabriele Münter am 25. Oktober 1915: „Berlin den 25.10.15 Liebste Frau Münter. Ihre Ausstellung ist wunderschön. Wir haben die Bilder sehr gut zusammengehängt; es sieht prachtvoll aus in den neuen Räumen, die mit Rupfen tapeziert sind und grosse Fensterscheiben haben. Wirklich, es ist s e h r schade dass Sie die Ausstellung nicht sehen können. Gestern war Eröffnung. Wir hatten Einladungen ausgesandt, Sie sehen hier die Karte, 60-70 Menschen waren dort, alle sehr entzückt über die Ausstellung.“ Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

¹⁹⁵ Vgl. Brief Herwarth Walden an Gabriele Münter am 7. Februar 1917. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

Kontakte der Waldens zu Künstlern vor Ort, und Herwarth Walden gab immer wieder auch Rat und Auskunft zu lebensplanerischen Fragen.¹⁹⁶ *Sturm*-Künstlerin zu sein bedeutete für Gabriele Münter vor allem, in ein Netzwerk eingebunden zu sein und mit Herwarth und Nell Walden Menschen um sich zu haben, die wiederum Kontakten zu Sammlern, Künstlerkollegen oder Galeristen hatten, die ihr wohl gesonnen und in irgendeiner Weise behilflich sein konnten. Gerade als Gabriele Münter sich während des Ersten Weltkriegs in Skandinavien aufhielt und dort nach 1915 auch auf eine Rückkehr Kandinskys aus Russland wartete, standen Herwarth und vor allem Nell Walden durch Briefkontakt ihr Anteil nehmend zur Seite. So versicherte sie im Oktober 1915 in einem Brief an Gabriele Münter: „Sie freuen sich wohl sehr dass K. jetzt nach Stockholm kommt? Sie müssen ihn herzlich grüssen von uns“¹⁹⁷ und schien das Warten Gabriele Münters auf Kandinsky auch mit anderen *Sturm*-Künstlerinnen und Künstlern besprochen zu haben. Auch Jacoba van Heemskerck fragte bei Nell Walden im Januar 1916, nachdem sich herumgesprochen hatte, dass Kandinsky kommentarlos in Russland geblieben war, mitfühlend nach: „Hört Frau Münther auch nichts mehr von Kandinsky [?]“¹⁹⁸

Nell Walden konnte einen Kontakt zu ihrer Schwester in Stockholm herstellen und dafür sorgen, dass Gabriele Münter Anschluss an skandinavische Künstler fand, indem sie sie an Sigrid Hjerten-Grünwald und Isaac Grünwald verwies, die beide ebenfalls zu den *Sturm*-Künstlern gehörten. Für Gabriele Münter war der *Sturm* also weniger ideell behaftet als für Jacoba van Heemskerck und auch ihre künstlerische Arbeit diskutierte sie über organisatorisches und logistisches Absprechen hinaus kaum mit anderen *Sturm*-Künstlern und den Waldens. Im Mittelpunkt ihres Verständnisses vom *Sturm* als verbindendes Organ stand der Netzwerkaspekt, der es ihr ermöglichte, sich immer wieder vertrauensvoll an Nell und Herwarth Walden zu wenden und durch sie Anteil zu haben an einer großen Gruppe Menschen, die sich – dadurch, dass sie sich ebenfalls dem *Sturm* zugehörig fühlten – um sie kümmerten und ihr Ratschläge erteilten. An die langjährige Verbundenheit zum *Sturm* knüpfte Gabriele Münter von sich aus vor allem dann an, wenn sich für sie Vorteile daraus ergaben. So bat sie in einem Briefentwurf vom November 1918 Herwarth Walden „in Rücksicht auf unsere alten freundschaftlichen Beziehungen u. in Anbetr. dessen daß ich zum

¹⁹⁶ Herwarth Walden an Gabriele Münter im Januar 1916: „[...] von hier aus kann ich Ihnen leider keinen Rat geben, wie man in Stockholm zu Schülern kommt. Das Einfachste ist, in den Hauptzeitungen zu inserieren. Sprechen Sie doch einmal mit Grünwald darüber.“ Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

¹⁹⁷ Nell Walden an Gabriele Münter am 5. Oktober 1915 nach Stockholm. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

¹⁹⁸ Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 7. Januar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 147.

alten Sturmstamm gehöre“ darauf zu achten, dass ihre Arbeiten bei der geplanten *Sturm*-Ausstellung „sehr gut repräsentiert u. placiert“¹⁹⁹ würden.

Marianne von Werefkin nahm den *Sturm* ebenfalls in erster Linie als Ausstellungs- und Verkaufsstelle in Anspruch. Da ihr Frühwerk in Russland großes Ansehen genoss, sie in München einen eigenen Kunstsalon führte und als entscheidende Person bei der Gründung der Neuen Künstlervereinigung München fungierte, aus der *Der Blauen Reiter* entstand,²⁰⁰ spielte der *Sturm* für sie eine untergeordnete Rolle, was ihre eigene künstlerische Identität anging. Auf eher indirekte Weise hatte sie ihrerseits jedoch großen Einfluss auf die theoretischen Entwicklungen des *Sturm*.²⁰¹ Marianne von Werefkin war für den *Sturm* vor allem in kunsttheoretischer Hinsicht als Vermittlerin verschiedener geistesgeschichtlicher Entwicklungen des frühen 20. Jahrhunderts von Bedeutung.

Für die noch sehr junge Maria Uhden war die *Sturm*-Zugehörigkeit zugleich eng verbunden mit ihrer künstlerischen Identität. Nur hier trat sie als solche auf und Inspirationen, Verbesserung und Kritik kam ihr ausnahmslos von hier entgegen. Ihre Briefe an Herwarth und Nell Walden sind stets in einem verehrenden Ton gehalten, der deutlich macht, dass es für sie eine große Ehre darstellte von einer Institution wie dem *Sturm* anerkannt zu werden. So schrieb sie im Januar 1916: „Daß Sie mich wieder so freundlich einladen, liebe verehrte Frau Walden, ist furchtbar nett von Ihnen! [...] Es ist ein zu schönes, geborgenes Gefühl, wenn man verstanden wird, und als Jünger im Schutze eines verehrten Meisters steht.“²⁰² Der *Sturm* und in ihrem Fall besonders Nell und Herwarth Walden persönlich wurde für Maria Uhden zu einem schützenden Dach, unter dem sie sich entwickeln und wachsen konnte.

Nell Walden inszeniert sich sowohl in ihren Erinnerungen, als auch in ihren Briefen an Künstlerinnen und Künstler während der aktiven *Sturm*-Zeit immer wieder als *Sturm*-

¹⁹⁹ Briefentwurf Gabriele Münter an Herwarth Walden 22. November 1918. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

²⁰⁰ Vgl. allgemein zu Marianne von Werefkin: Fäthke 2000.

²⁰¹ Wie bereits im hier vorangegangenen Kapitel angerissen, stellt die neuere kunsthistorische Forschung Marianne von Werefkin als entscheidende Inspirationsquelle der Schriften Kandinskys dar. Vgl. Folini, in: Ausst.Kat. Murnau 2002 S. 42-52; Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2002, S. 9-41. Darüber hinaus finden sich inhaltliche Übereinstimmungen zwischen Texten Herwarth Waldens und Schriften Marianne von Werefkins, was theoretische Auffassungen über Kunst und Künstler angeht. Eine ausführliche Gegenüberstellung würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

²⁰² Maria Uhden an Herwarth und Nell Walden am 5. Januar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv Maria Uhden, Bl. 2.

Mittelpunkt an der Seite ihres Mannes.²⁰³ Ihre künstlerischen Aktivitäten nahm sie in und in Zusammenhang mit dem *Sturm* auf. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg trat sie ohne *Sturm*-Bezug mit Gedichten und Kunstwerken an die Öffentlichkeit.²⁰⁴ Nell Walden identifizierte sich von allen hier behandelten Künstlerinnen am stärksten mit dem *Sturm*. Durch ihre multifunktionale Rolle als Künstlerin, Organisatorin, Sekretärin, Gastgeberin und zentrale Ansprechpartnerin kam ihr eine Sonderrolle zu, die den *Sturm* für sie zur Lebensaufgabe werden ließ.²⁰⁵

Die Beispiele zeigen, dass das *Sturm*-Künstlerin-Sein für jede der beteiligten Künstlerinnen andere Formen und Bedeutungen hatte. Gemeinsam ist ihnen jedoch die enge persönliche Bindung, die in den meisten Fällen mit einer häufigen und andauernden Briefkorrespondenz verbunden war und deutlich macht, wie sehr gerade unter den Künstlerinnen der persönlichen Freundschaft ein besonderer Stellenwert zukam. Der *Sturm* war sowohl für Nell Walden als initiierender Fixpunkt, als auch für Jacoba van Heemskerck, Gabriele Münter und Maria Uhden, deren Selbstverständnis von sich als *Sturm*-Künstlerinnen in späteren Kapiteln noch näher untersucht wird. Die Zugehörigkeit war an konkrete Personen gebunden und wurde als freundschaftliches Netzwerk verstanden.

Noch Ende der 1950er Jahre standen Nell Walden und Gabriele Münter als letzte Überlebende des *Sturm* in Briefkontakt und arbeiteten auf verschiedene Weise die Geschichte des *Sturm* auf. Sie unterrichteten sich gegenseitig von der Unterbringung ihrer jeweiligen Sammlungen, womit „nun für die geistigen Kinder gesorgt“²⁰⁶ sei.

Der *Sturm* war nie eine Gruppe gemeinsam malender Künstler, wie dies zum Beispiel bei der Dresdner *Brücke* oder beim *Blauen Reiter* der Fall war. Die Fluktuation der teilhabenden Künstler war enorm. Viele Künstler kannten sich nicht persönlich und die äußerlichen Gemeinsamkeiten beschränkten sich in manchen Fällen darauf, dass sie gemeinsam auf einer Ausstellung vertreten oder ihre Werke in der Zeitschrift „Der Sturm“ abgedruckt waren. Dennoch gab es einige Menschen, die unter dem Namen des *Sturm* an einem gemeinsamen Gedanken arbeiteten, die darüber miteinander im Austausch standen, die sich gegenseitig

²⁰³ Vgl. Nell Walden 1963; Nell Walden/Schreyer 1954. Ihre Position beim *Sturm* und ihre Selbsteinschätzung zu ihrer Rolle innerhalb des Netzwerkes werden im Folgenden in Kapitel II.3.2. zu „Nell Walden als Fixpunkt“ und Kapitel III.2.1. zu „Nell Waldens *Sturm*-Memoiren“ noch ausführlich besprochen.

²⁰⁴ Vgl. exemplarisch die Publikation, die 1957 in der Schweiz entstand: Lothar Schreyer, *Nell Walden, Bilder und Gedichte*. Schinznach-Dorf 1957.

²⁰⁵ Wie stark sich Nell Walden mit dem *Sturm* identifizierte und welchen Beitrag sie zum Fortbestehen des *Sturm* leistete, wird im Folgenden an verschiedenen Stellen dieser Arbeit vertiefend ausgeführt. Eine besondere Stellung kommt dabei Kapitel II.3.2. zu „Nell Walden als Fixpunkt“ und Kapitel III.2.1. zu „Nell Waldens *Sturm*-Memoiren“ zu.

²⁰⁶ Nell Walden an Gabriele Münter am 27. Februar 1957. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

jahrelang Briefe schrieben, sich zu abendlichen Empfängen und Ausstellungseröffnungen in der Berliner *Sturm*-Galerie trafen und sich gerade während der schweren Jahre des Ersten Weltkriegs gegenseitig unterstütz haben. Zu diesen Personen gehören neben Herwarth und Nell Walden unter anderen vor allem auch Jacoba van Heemskerck, Gabriele Münter und Maria Uhden. Sie waren diejenigen, die ihre Kunst unter das Dach eines gemeinsamen Strebens stellten, die sich bewusst und reflektiert damit auseinandersetzten, was es bedeutet, sich für eine bestimmte Auffassung von Kunst stark zu machen und die darüber hinaus stets das gemeinsame Miteinander im Blick behielten und im schriftlichen und persönlichen Austausch über ihr persönliches und künstlerisches Leben Auskunft gaben. Wie das hier anschließende Unterkapitel zur Ausstellungspräsenz zeigen wird, hat sich auf allen Ausstellungen schon bald eine Art Kerngruppe herauskristallisiert, deren weibliche Mitglieder besonders oft und besonders regelmäßig und langfristig dabei waren.

In den folgenden Kapiteln zur organisatorischen Arbeit und künstlerischen Praxis soll ausgeführt werden, welche Rolle dem *Sturm* als vermittelnder Ausstellungsinstanz zukam und wie viel Zeit und Kapazität den Künstlerinnen für ihre Malerei blieb und wie, in welchem Umfang und in welchen Bereichen sie in Zusammenhang mit dem *Sturm* eher in administrativ-organisatorischen Bereichen tätig waren.

2.2. Ausstellungspräsenz

Betrachtet man die Ausstellungskataloge der *Sturm*-Galerie und die Titelblätter beziehungsweise die Bebilderung der Zeitschrift „Der Sturm“, fällt auf, dass nicht nur Werke von Männern gezeigt wurden, sondern auch immer wieder Namen von Künstlerinnen auftauchen. Allerdings sind nur wenige der Künstlerinnen in den Kanon der regulären Kunstgeschichte eingegangen. An dieser Stelle soll daher eine quantitative Erhebung zeigen, wie viele und welche Künstlerinnen wann und in welcher Form beim *Sturm* involviert waren.

Bei der Durchsicht der *Sturm*-Kataloge von 1912 bis 1932 im Sturm-Archiv der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin,²⁰⁷ habe ich 20 Namen von verschiedenen

²⁰⁷ Leider sind die über hundert Kataloge der *Sturm*-Ausstellungen an keiner Stelle zentral versammelt und nicht komplett erhalten. Es handelt sich bei den Katalogen der *Sturm*-Ausstellungen um etwa DIN A5 große Heftchen mit Fadenbindung; meist zwischen zehn und zwanzig Seiten stark. Unter fortlaufenden Nummern sind jeweils der Name des Künstlers und der Titel des ausgestellten Werkes aufgeführt. Häufig befindet sich auf den ersten zwei bis drei Seiten ein Textbeitrag von Herwarth Walden, Robert Blümner oder anderen *Sturm*-Künstlern. Es ist davon auszugehen, dass sich einige Katalogbroschüren in privaten Sammlungen befinden und von einigen Nummern gar kein Exemplar mehr vorhanden ist. In Ermangelung einer zentralen *Sturm*-Forschungsstelle wurde bisher keine Zusammenführungsarbeit im Hinblick auf eine umfassende Zusammenstellung aller Kataloge geleistet. Ich konnte daher neben den Informationen im Anhang der Publikationen von Georg Brühl und Volker Pirsich lediglich zurückgreifen auf die im Sturm-Archiv der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin vorhandenen Exemplare. Es handelt sich dabei um folgende Ausstellungen: 1. Ausstellung: *Der Blaue Reiter, Franz Flaum, Oskar Kokoschka, Expressionisten* (März 1912); 2. Ausstellung: *Futuristen* (April 1912); 3. Ausstellung: *Graphik* (Mai 1912); 17. Ausstellung: *Alexander Archipenko* (September 1913); *Erster deutscher Herbstsalon* (September-November 1913); 18. Ausstellung: *Emil Filla, Vincenc Benes, A. Prochazka, Otto Gutfreund, Gocar, Janak* (Oktober 1913); 26. Ausstellung: *Marc Chagall* (Juni 1914); 37. Ausstellung: *Max Ernst, Georg Mucho* (Januar 1916); 43. Ausstellung: *Expressionisten, Futuristen, Kubisten. Gemälde und Zeichnungen* (Juli 1916); 46. Ausstellung: *Franz Marc Gedächtnisausstellung. Gemälde, Aquarelle, Holzschnitte* (November 1916); 49. Ausstellung: *Paul Klee, Georg Mucho. Gemälde und Aquarelle, Zeichnungen*. (Februar 1917); 50. Ausstellung: *Sturm-Gesamtschau. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen* (März 1917); 51. Ausstellung: *Arnold Topp, Nell Walden. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen* (April 1917); 53. Ausstellung: *Sturm-Gesamtschau. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen* (Juni 1917); 54. Ausstellung: *Sammlung Kluxen. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen* (August 1917); 55. Ausstellung: *Lyonel Feininger. Gemälde und Aquarelle* (September 1917); 56. Ausstellung: *Marc Chagall. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen* (Oktober 1917); 58. Ausstellung: *Gösta Adrian-Nielsson, Paul Klee, Gabriele Münter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen* (Dezember 1917); 59. Ausstellung: *Alexander Archipenko, Plastiken. Georg Mucho, Gemälde* (Januar 1918); 60. Ausstellung: *Georg Schrimpf, Maria Uhden, Fritz Stuckenberg* (Februar 1918); 63. Ausstellung: *Nell Walden, Arnold Topp, Hans Sittig. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Glasbilder* (Mai 1918); 66. Ausstellung: *Campendonk, Walter Dexel, Gemälde, Aquarelle. William Wauer, Bildwerke* (September 1918); 70. Ausstellung: *Paul Klee, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters* (Januar 1919); 74. Ausstellung: *Nell Walden, Hans Brass. Gemälde, Aquarelle* (Mai 1919); 78. Ausstellung: *Georg Mucho, Hans Sittig. Gemälde, Bildwerke, Aquarelle, Zeichnungen* (September 1919); 81. Ausstellung: *Arnold Topp. Gesamtschau. Gemälde, Bildwerke, Aquarelle, Zeichnungen* (Dezember 1919); 99. Ausstellung: *Paul Klee, Hans Mattis Teutsch. Gesamtschau* (Juli-August 1921); 100. Ausstellung: *Zehn Jahre Sturm. Gesamtschau* (September 1921); Ausstellung in Brandenburg/Havel, *Gemäldeausstellung* (November 1915); Ausstellung in Den Haag: *Expressionisten, Kubisten* (März-April 1916); Ausstellung in Braunschweig: *Expressionisten, Kubisten* (Mai 1916); Ausstellung in Brünn: *Expressionisten, Kubisten, Futuristen* (September-Oktober 1916). Die einzelnen Kataloge sind in einem Bucheinband versammelt und einzusehen unter der Signatur HsLS PV 621.

Künstlerinnen gezählt.²⁰⁸ Ein Großteil der Künstlerinnen war nur einmal auf einer Ausstellung vertreten. Die große Fluktuation teilnehmender Künstler war jedoch für *Sturm*-Ausstellungen charakteristisch und traf die männlichen Kollegen vergleichsweise ebenso häufig. Daher bin ich auf eine Anzahl von elf Künstlerinnen gekommen, die *mehr als einmal* mit Werken auf einer *Sturm*-Ausstellung vertreten waren.²⁰⁹ Zu jenen elf Künstlerinnen gehören Nell Walden, Maria Uhden, Jacoba van Heemskerck, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin, die den Schwerpunkt dieser Arbeit bilden und die ich zu einem harten Kern des *Sturm* zählen möchte. Nicht nur, weil sie oft und über lange Zeitstrecken hinweg auf Ausstellungen in der *Sturm*-Galerie präsent waren, sondern auch weil von ihnen historische Quellen überliefert sind, die über die ausgestellten Gemälde, Zeichnungen und Holzschnitte hinausgehen. Diese fünf Künstlerinnen waren zwischen 1912 und 1925 immer wieder auf Ausstellungen vertreten. Auch in der Zeitschrift „Der Sturm“ und in anderen Publikationen aus dem *Sturm*-Verlag finden sich immer wieder Drucke von Zeichnungen und vorwiegend Holzschnitten der Künstlerinnen. Im Folgenden wird eine Übersicht über die Ausstellungspräsenz der genannten Protagonistinnen gegeben.

Die am häufigsten auf *Sturm*-Ausstellungen vertretene Künstlerin war Jacoba van Heemskerck. Gleich beim *Ersten Deutschen Herbstsalon*, der wohl bedeutendsten Übersichtsausstellung von neuer Kunst vor dem Ersten Weltkrieg, waren vier Werke von ihr

²⁰⁸ Georg Brühl zählt im Anhang seiner *Sturm*-Monographie insgesamt 21 am *Sturm* beteiligte bildende Künstlerinnen. Auf diese Zahl kommt auch Volker Pirsich, wobei man berücksichtigen muss, dass er keine gesonderte Künstlerliste aufführt, sondern nur auf die Gruppen-Ausstellungen verweist ohne Angabe der Teilnehmenden. So zählt er die teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler einer „*Sturm*-Gesamtschau“ meist nicht einzeln auf. Es ist davon auszugehen, dass Georg Brühl und Volker Pirsich sich in zwei bis drei Künstlerinnen unterscheiden. Da diese jedoch jeweils nur einmal an einer *Sturm*-Ausstellung vertreten waren, fällt dies für meine Untersuchung nicht weiter ins Gewicht. An dieser Stelle möchte ich einmalig alle Künstlerinnen in alphabetischer Reihenfolge nennen, deren Namen ich in *Sturm*-Katalogen gefunden habe: Julie Baum, Vjera Biller, Xenia Boguslawskaya, Sonia Delaunay, Marthe Donas, Alexandra Exter, Natalia Gontscharowa, Hélène Grünhoff, Jacoba van Heemskerck, Sigrid Hjerten-Grunewald, Emmy Klinker, Magda Langenstraß-Uhlig, Marie Laurencien, Gabriele Münter, Elisabeth Niemann, Hilla von Rebay, Adriana van Rees-Dutilh, Maria Uhden, Nell Walden, Marianne von Werefkin. Die belgische Künstlerin Marthe Tour Donas führt Georg Brühl ohne Vornamen als „Tour-Donas“ an und spricht im weiteren Textverlauf von einem „Er“. Vgl. Brühl 1983, S. 278.

²⁰⁹ Neben Jacoba van Heemskerck, Nell Walden, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin und Maria Uhden, auf denen der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt und deren Ausstellungspräsenz in diesem Kapitel ausführlich besprochen wird, waren dies: Vjera Biller (fünf Ausstellungen: 98.Ausstellung - Juni/Juli 1921; 99.Ausstellung - Juli/Aug 1921; 100.Ausstellung - Sept 1921; 103.Ausstellung - Dez 1921; 105.Ausstellung - Febr. 1922); Xenia Boguslawskaya (zwei Ausstellungen: 97.Ausstellung - Mai 1921; 100.Ausstellung - Sept. 1921); Sonia Delaunay (vier Ausstellungen: 12.Ausstellung - Jan./Febr. 1913; Erste deutscher Herbstsalon 1913; 84.Ausstellung - März 1920; 93.Ausstellung - Jan 1921); Natalia Gontscharowa (drei Ausstellungen: 1.Ausstellung - März 1912; Erster deutscher Herbstsalon 1913; 100.Ausstellung - Sept. 1921); Sigrid Hjerten-Grunewald (zwei Ausstellungen: 32.Ausstellung - April/Mai 1915; 100.Ausstellung - Sept. 1921); Hilla von Rebay (zwei Ausstellungen: 53.Ausstellung - Juni/Juli 1917; 73.Ausstellung - April 1919).

ausgestellt.²¹⁰ Damit lag sie von der Anzahl der Arbeiten her im oberen Drittel.²¹¹ Gerade weil der *Erste deutsche Herbstsalon* als eine Art Konkurrenzveranstaltung zu Paul Cassirers Herbstausstellung der *Berliner Secession*²¹² verstanden wurde, und dadurch ohne Beteiligung der *Brücke*-Künstler einseitig zugunsten des *Blauen Reiter* und den von Herwarth Walden persönlich geladenen ausländischen Künstlern stattfand,²¹³ kam der Ausstellung und damit auch den dort vertretenen Künstlerinnen und Künstlern eine wichtige Rolle zu. Es ist durchaus als ein Gefühl von elitärem Künstlertum zu verstehen, wenn Herwarth Walden in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog des *Ersten Deutschen Herbstsalon* betont, dass es ihm darum ginge, den wahren neuen Künstlern einen geschützten Raum zu geben, in dem eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Geistigen in der Kunst möglich sei:

„Das ist der Grund unserer selbstgewählten Abschliessung gegen die Anträge, die die Welt uns macht; wir wollen uns nicht mit ihr vermischen. Zu dieser ‚Welt‘ rechnen wir auch die uns wesensfremden Künstler, mit denen gemeinsam zu arbeiten uns unmöglich scheint, nicht aus ‚kunstpolitischen‘ Gründen, von denen heute so viel geredet wird, sonder aus rein künstlerischen Gründen.“²¹⁴

Wer hier genau mit „wesensfremden Künstlern“ gemeint ist, ist heute schwer nachzuvollziehen, zumal gerade durch die Negierung der „kunstpolitischen“ Gründe deutlich wird, dass die Stimmung in der Ausstellungspolitik jener Zeit ähnlich emotional und doch kraftvoll gewesen sein muss, wie sie auch in der leidenschaftlichen und energischen Kunst des Expressionismus zu finden ist. So wurde auch Jacoba van Heemskerck Teil der *Sturm*-Programmatik, die Herwarth Walden in der Vorrede zur Ausstellung ausformulierte:

²¹⁰ Im Katalog finden sich unter der Laufnummer 159 *Wald*, 160 *Komposition*, 161 *Komposition*, 162 *Baum*. Siehe: Katalog des Ersten deutschen Herbstsalons, hrsg. von Herwarth Walden, Verlag der Sturm, Berlin 1913.

²¹¹ Von Wassilij Kandinsky wurden beispielsweise sieben Arbeiten, von Oskar Kokoschka drei und Alexej Jawlensky vier Arbeiten gezeigt. Die meisten Ausstellungsobjekte stellte Sonia Delaunay-Terk (25) zu Verfügung, gefolgt von Henri Rousseau (22) und Paul Klee (21).

²¹² Zum Konkurrenzverhalten und den Meinungsverschiedenheiten zwischen dem *Sturm* und der *Berliner Secession* vgl. Andreas Hüneke, „Das Leben unseres Ichs ist der Funke der Zündschnur – ‚Der Blaue Reiter‘ und der ‚Erste Deutsche Herbstsalon‘“. In: Ausst.Kat., *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920*. Nationalgalerie Berlin 3. September bis 16. November 1986, S. 34 f.

²¹³ Fraglich ist daher auch, ob Jacoba van Heemskerck sich ihrer Rolle als „Sprengsatz“, wie Andreas Hüneke es in seinem Aufsatz zum Ersten Deutschen Herbstsalon formuliert, empfunden hat: „Die langwierigen Schilderungen der Streitigkeiten zwischen den einzelnen künstlerischen und kunstpolitischen Gruppierungen klären uns darüber auf: Der Sprengsatz, der da gelegt werden sollte, dessen Zündschnur schon Feuer gefangen hatte, dessen Funke sprühend und leuchtend durch den Berliner Herbst 1913 fuhr, glühend durch den Einsatz des ‚Ich‘ von ‚Unsereins‘– und ‚unsereins‘, das waren Archipenko, Chagall, Delaunay, van Heemskerck, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Kubin, Léger, Macke, Marc und Mondrian.“ Hüneke, in: Ausst.Kat. Berlin 1986, S. 34.

²¹⁴ Vorwort Ausst.Kat. *Erster deutschen Herbstsalon*, hrsg. von Herwarth Walden, Verlag der Sturm, Berlin 1913, S. 9.

„Mit diesem Ersten Deutschen Herbstsalon wird ein Überblick über die neue Bewegung in den bildenden Künsten aller Länder gegeben. Ein Überblick, der zugleich das Blickfeld der Zeitgenossen erweitern wird. Der größte Teil der Zeitgenossen ist zu stolz auf seine Augen, mit denen er nicht einmal sehen gelernt hat. Er verlangt vom Bildwerk, die Wiedergabe des eigenen optischen Eindrucks, der nicht einmal sein eigener ist. Hätte er ihn, so wäre er schon künstlerisch. Künstler sein heißt eine eigene Anschauung haben und diese eigene Anschauung gestalten zu können.“²¹⁵

Ich habe diese Aussage hier vollständig wiedergegeben, da sie mir wichtig erscheint im Hinblick auf Jacoba van Heemskercks Einstellungen und Erwartungen gegenüber dem *Sturm*. Zum einen ist es der Internationalitätsgedanke, der sie sehr fasziniert haben muss, da dies auch immer wieder in ihren Briefen zur Sprache kommt.²¹⁶ Zum anderen scheinen Waldens Gedanken zum sehenden Künstler und der Kunst als Zeugnis einer Anschauung auf keinen anderen Künstler mehr zuzutreffen als auf Jacoba van Heemskerck, die immer wieder betonte, wie sehr ihr ein authentischer Ausdruck am Herzen läge und die sich intensiv mit den theoretischen Aspekten des künstlerischen Ausdrucks beschäftigte.²¹⁷

Der Katalog des *Ersten Deutschen Herbstsalon* zählt unter ihrem Namen mit den Laufnummern 159 bis 162 zwei *Kompositionen* auf, einen *Wald* und einen *Baum*. Zuweilen ist es schwierig zu rekonstruieren, um welche Gemälde es sich konkret handelt, da nicht nur die Titel der Bilder im Laufe der Jahre variieren oder es mehrere Titel für eine Arbeit gibt, sondern Herwarth Walden den Gemälden zum Teil eigene Titel zugewiesen hat. Dass es sich bei dem im Katalog des *Ersten Deutschen Herbstsalon* ausgestellten *Baum* um das Gemälde handelt, das sich heute im Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam mit dem Titel *Compositie no. 6 (bos)*²¹⁸ (Abbildung 01) befindet, verrät eine Beschreibung Marie Tak van Poortvliets, der Freundin Jacoba van Heemskercks, die in ihrer Biografie über den *Herbstsalon* schreibt:

„Her most striking picture there was a marvellous tree in a wood, however not a wood painted in naturalistic way of course, but the rendering of all that a wood can express of mystery and dream. The well-known critic Dr. Adolf Behne wrote about it: ‘Jacoba van Heemskerck paints one tree. She does not insist on its appearance, not the thing itself,

²¹⁵ Herwarth Walden, Vorrede in *Ausst.Kat. Erster deutschen Herbstsalon*, hrsg. von Herwarth Walden, Verlag der Sturm, Berlin 1913, S. 5.

²¹⁶ Vgl. exemplarisch Brief Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden vom 13. April 1916 in welchem sie sich, wie auch in vielen anderen Briefen, von ihrer niederländischen Nationalität distanziert. Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 13. April 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl.201.

²¹⁷ „Ich gehe meinen eigenen Weg und will so weiterkommen“ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 21. Juli 1914. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl.13-14.

²¹⁸ Jacoba van Heemskerck, *Compositie no. 6 (bos)*, 1913, Öl auf Leinwand, 120,5 x 100,5 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

not the idea, that is sufficiently indicated by a single line and little colour, so as to make it clear to the spectator that as a matter of fact a tree is meant there, but she wants to express the wonder: its standing there, growing, covering itself with leaves, stretching its branches out into the air, moving them; in fact its being part of the universe.”²¹⁹

Auf eine genauere Bildbeschreibung und die hier angesprochene Verbindung zu mystisch-spirituellen Zusammenhängen soll an anderer Stelle ausführlicher eingegangen werden. Hier ist es wichtig festzuhalten, dass auch die anderen auf dem *Ersten Deutschen Herbstsalon* ausgestellten Gemälde in ähnlicher Weise rekonstruiert werden können: die *Kompositionen* sind höchstwahrscheinlich die ebenfalls kubistisch gehaltenen Werke *Compositie no. 2*²²⁰ (Abbildung 02) und die *Compositie no. 3*²²¹ (Abbildung 03). Wahrscheinlich wurde Jacoba van Heemskerck schriftlich von den Waldens zur Teilnahme am *Ersten Deutschen Herbstsalon* geladen und hat Nell und Herwarth Walden erst während der Ausstellung in Berlin persönlich kennen gelernt. Dass die Auswahl der Künstler und Werke für die Ausstellung eine recht kurzfristig angelegte Sache war, zeigt ein Brief vom 14. September 1913, in dem Jacoba van Heemskerck einer Freundin schreibt: „Ich habe eben Bescheid bekommen, dass meine vier großen Gemälde beim Herbstsalon in Berlin angenommen wurden.“²²² Schon ein halbes Jahr später, im März 1914, war Jacoba van Heemskerck auf der 23. *Sturm*-Ausstellung in Berlin mit 21 Werken präsent. Von April bis Oktober 1914 hatte Jacoba van Heemskerck eine *Sturm*-Wanderausstellung in Hamburg. Ihr Besuch ihrer ersten Ausstellung in Berlin war der Grundstein für eine jahrelange und sehr enge Freundschaft zu Nell und Herwarth Walden.²²³ Gerade auch die Briefe an Nell Walden belegen, dass die Gestaltung und Planung der *Sturm*-Ausstellungen in Berlin einen großen Platz einnahmen in dem Kontakt zwischen Jacoba van Heemskerck und dem Ehepaar Walden.²²⁴

²¹⁹ Marie Tak van Poortvliet, „Jacoba van Heemskerck“. In: Herwarth Walden (Hg.), *Jacoba van Heemskerck. Sturm-Bilderbuch VII*. Berlin 1924, S. 6-17, S. 10.

²²⁰ Jacoba van Heemskerck, *Compositie no. 2*, 1912/13, Öl auf Leinwand, 80 x 60,3 cm, Gemeentemuseum Den Haag.

²²¹ Jacoba van Heemskerck, *Compositie no. 3*, 1912/13, Öl auf Leinwand, 56,4 x 46,8 cm, Privatbesitz.

²²² Brief Jacoba van Heemskerck an Mademoiselle M. Comtesse de Bijlandt am 14. September 1913, Privatbesitz, zitiert nach: Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 61. Übersetzung aus dem Niederländischen: d. Verf.

²²³ Der Dankesbrief vom 22. März 1914 ist der erste von 269 überlieferten Briefen von Jacoba van Heemskerck an Nell und Herwarth Walden. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl.1-3.

²²⁴ Am 9. Dezember 1915 schrieb sie zum Beispiel ein Dankeschreiben an Nell Walden für ihre Bemühungen um ihre Arbeiten, die ausgestellt werden sollen: „Liebste Nell, Herzlichen Dank für alle Mühen, so schön dass alles fertig gekommen ist, du hast es wunderbar gemacht ganz richtig alles ohne Glas rahmen zu lassen man kann dass [sic!] dann später beifügen, zu schade dass ich nicht da war aber über 5 Wochen bin ich dann endlich da.“ Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 9. Dezember 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 130.

1915 gehörten ihre Arbeiten zum festen Bestand der *Sturm*-Ausstellungen und wurden in ganz Europa gezeigt. So war sie auch auf der Wanderausstellung „Expressionisten“ vertreten, die 1915 in Brandenburg an der Havel, im April 1916 in Hagen und im Herbst 1917 in Frankfurt am Main gastierte.²²⁵ In den folgenden zehn Jahren war sie auf dreißig Ausstellungen in Berlin und mindestens drei weiteren vom *Sturm* organisierten Ausstellungen außerhalb der Berliner *Sturm*-Galerie vertreten. Im März 1924 fand ein Jahr nach ihrem Tod eine Gedächtnisausstellung in den Berliner *Sturm*-Galerie statt. Eine Ehre, die sonst keinem der am *Sturm* beteiligten Künstlerinnen und Künstler zukam. 1924 widmete der *Sturm* ihr den siebten Band der Reihe *Sturm*-Bilderbücher.²²⁶

Zwischen 1914 und 1923 erschienen zahlreiche Holzschnitte und Farbdrucke von ihr in der Zeitschrift „Der Sturm“. Zählt man die Titelbilder der Zeitschrift dazu, wird das Werk Jacoba van Heemskercks beim *Sturm* quantitativ nur noch von der Präsenz der Arbeiten Oskar Kokoschkas²²⁷ übertroffen. Da Jacoba van Heemskerck ihre Werke kaum betitelte und datierte, sondern den Arbeiten fortlaufende Nummern gab, ist es oft schwierig, die noch vorhandenen Arbeiten mit den Aufzählungen in den *Sturm*-Katalogen in Zusammenhang zu bringen. Ab ungefähr 1914 vergab Jacoba van Heemskerck konsequent keine Titel, sondern nur Nummern.²²⁸ Dieses System hielt sie von nun an konsequent durch und schrieb auch noch 1920 erinnernd an Walden: „Ich habe wieder allein Nummern gegeben, ich bleibe bei meiner Idee keine Titel zu geben. [...] Titel sind nur widerlich romantisch. Farbe und Linien haben für alle eine verschiedene Sprache die nicht im Titel festgelegt werden soll.“²²⁹ Den einzigen Anhaltspunkt in der Datierung bieten damit die Briefe an Herwarth Walden, in denen sie immer wieder berichtete, an welchen Bildern sie gerade arbeitete oder welche sie ihm für

²²⁵ Jacoba van Heemskerck und Wassilij Kandinsky sind hier jeweils mit vier Werken vertreten. Die Spitze formt Franz Marc (sechs), dicht gefolgt von Nell Walden (fünf). Bei dieser Ausstellung zeigt sich exemplarisch die geschlechtliche Durchmischung der führenden Künstlerinnen und Künstler auf *Sturm*-Ausstellungen.

²²⁶ Es erscheint mir rätselhaft, warum Georg Brühl in seiner Auflistung der *Sturm*-Bilderbücher nur sechs Stück nennt und das Bilderbuch zu Jacoba van Heemskerck gänzlich unterschlägt. Möglicherweise handelt es sich hier um ein typisches Beispiel einer mehr oder weniger bewusst herbeigeführten „Beschönigung“ des kunsthistorischen Kanons, der Werke und Würdigungen von Künstlerinnen als wertloses Nebenprodukt ansieht, das nicht weiter rezipiert werden muss. Ein Exemplar des „Sturm-Bilderbuch VII: Jacoba van Heemskerck“ von 1924 ist im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München einsehbar. Belege für die Existenz eines *Sturm*-Bilderbuchs „Jacoba van Heemskerck“ finden sich in der Literatur auch bei Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 194.

²²⁷ Van den Berg, in: Josting/Fähnders 2005, S. 67.

²²⁸ Dazu schrieb sie am 16. Oktober 1914 an Walden: „Dann schicke ich noch mit 11 Photos mit den Nummern der Bilder. Die Bilder werde ich dann auch mit den Zetteln vom Sturm nummerieren. Wie wir in Domburg verabredeten, werde ich meinen Bildern keine Namen, sondern eine Nummer geben, und dann die Zeichnungen auch von 1 ab nummerieren.“ Jacoba van Heemkerck an Herwarth Walden am 16. Oktober 1914. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 29-30.

²²⁹ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 14. Januar 1920. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 377.

den *Sturm* nach Berlin schickte. Die Loslösung von Titeln als äußere Bedeutungsträger ist zwar ein expressionistisches Zeitphänomen,²³⁰ das man in ähnlicher Weise auch bei Künstlern wie Kandinsky findet, selten wurde es aber so konsequent eingesetzt wie bei Jacoba van Heemskerck.²³¹ So scheint auch Jacoba van Heemskerck ihren Arbeiten zugunsten der bildeigenen Ausdruckskraft keine Titel gegeben zu haben, was sich auch in vielen Briefstellen bestätigt, in denen sie deutlich machte, wie sehr es ihr nur um das Bild an sich und nicht um eine theoretische Interpretation ging.²³²

Erschwerend bei Recherchen zur Provenienz der Werke von Jacoba van Heemskerck kommt ein Brand in den Ausstellungsräumen des *Sturm* in Berlin im Februar 1917 hinzu, bei dem neben Arbeiten von Franz Marc auch vierzehn ihrer Bilder zerstört wurden, was sie auch persönlich schwer getroffen hat.²³³ Die größten Sammlungen ihrer Werke befinden sich heute als Nachlassenschaft von Marie Tak-van Poortvliet im Gemeentemuseum in Den Haag und im Museum Boijmans-van Beuningen in Rotterdam, wo sie inzwischen fester Bestandteil

²³⁰ Der Verzicht auf einen Titel passt in die allgemeine Kritik jener Zeit an der Aussagefähigkeit der Sprache. Varianten davon finden sich in Debatten zum zeitgenössischen Theater, in Lobreden auf den Stummfilm oder der zunehmenden Popularität von außersprachlichen Künsten wie beispielsweise dem Ausdruckstanz. Vgl. dazu auch: Amelie Soyka (Hg.), *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*. Berlin 2004; Gabriele Jatho, Rainer Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm*, Berlin 2007.

²³¹ Frederik Zeijlmans-van Emmichoven, anthroposophischer Arzt und guter Freund von Jacoba van Heemskerck, der mit ihr zusammen in Domburg an Kindern Studien zur Wirkung von Farben entwickelte und ihr schließlich seine Doktorarbeit (Die Wirkung von Farben auf das Gefühl, Amsterdam 1923) widmete, schreibt in einem Essay 1917 dazu: „Jacoba van Heemskerck gibt ihren Bildern keine Namen. Sie tragen nur Nummern zur Unterscheidung, nach der Reihenfolge ihres Entstehens. Dies ist eine in der neueren Kunst häufiger auftretende Erscheinung, die sicher einen Augenblick lang unsere Aufmerksamkeit verdient. Ein Wort hat im allgemeinen zwei Bedeutungen: eine konkrete und eine symbolische. Ein Wort ist deshalb ohne weiteres sowohl im täglichen Leben wie auch zum Beispiel in der Literatur – zur Bezeichnung eines Symbols – verwendbar. [...] Die Jahrhunderte alte Gewohnheit, auf jedem Gemälde etwas darzustellen, das – in seiner äußeren Form wenigstens – dem täglichen Leben entspricht, hat unzählige unempfindlich für gegenstandslose Farb- und Liniensymbole gemacht. [...] Der Unterschied zwischen abstrakter und gegenständlicher Kunst ist, dass die erste sich direkter psychologisch äußert, während die zweite das mit Hilfe von Bildern und Gleichnissen, also indirekt tut.“ Frederik Willem Zeijlmans-van Emmichoven, „De geestelijke richting in de nieuwe schilderkunst – Jacoba van Heemskerck“, [1916/1917]. In: *Tableau* jrg IV, vol 4, Nr 6, 1982, S. 590-595. Übersetzung aus dem Niederländischen: d. Verf.

²³² Jacoba van Heemskerck distanziert sich in ihren Briefen immer wieder von verschiedenen Kunsttheoretikern ihrer Zeit. So schrieb sie exemplarisch am 24. Juli 1916 an Herwarth Walden: „Um dir die Wahrheit zu gestehen: die Bücher von Kandinsky haben nach meine Idee noch zu viel Dogma. Es ist so gefährlich als Künstler darüber zu schreiben.“ Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 243.

²³³ Sie schrieb dazu am 2. März 1917 an Herwarth Walden: „Schrecklich ist es, aber natürlich muss ich mich fassen. Es sind alle meine letzten Arbeiten, und wie es immer ist, natürlich die besten verbrannt. Sobald du gehört hast, was ich noch unbeschädigt übrig habe, bitte direkt Nachricht. Du kannst nichts dafür, selbstverständlich.“ Am 11. April 1917, nachdem Walden sie von dem tatsächlichen Ausmaß der Zerstörung in Kenntnis gesetzt hat, schreibt sie weiter: „Ich hatte nicht gedacht, dass so viele Bilder vernichtet waren, 14, und dann Nr. 59 beschädigt; das kann man doch nicht mehr ausstellen. Und eben viel von den schönsten. Es ist aber nichts zu machen. Wir müssen uns fassen und ich will doppelt arbeiten, da Du, wenn Friede ist, vor allem Material brauchst für viele Ausstellungen, und auch Holzschnitte für den neuen Laden.“ Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 294.

der Sammlung sind und einen wichtigen Teil der Dauerausstellung zur niederländischen Moderne ausmachen. Außerdem im Museum Marie Tak van Poortvliet im niederländischen Domburg, im Berner Kunstmuseum, im Kunsthaus Basel, sowie im Museum Folkwang in Essen.

Von den im *Sturm* involvierten Künstlerinnen wurden die Werke von Nell Walden am zweithäufigsten nach denen von Jacoba van Heemskerck ausgestellt. Ihre Werke wurden zwar erst ab der 43. *Sturm*-Ausstellung im Juli und August 1916²³⁴ gezeigt, waren dann aber bis September 1925 regelmäßig und auf insgesamt 19 Ausstellungen dabei. Damit war sie, wie auch Jacoba van Heemskerck, zehn Jahre lang bei Ausstellungen der *Sturm*-Galerie präsent. Bei den Werken von Nell Walden handelt es sich in erster Linie um Glasbilder und Zeichnungen. Mit sechs Arbeiten führt sie in der Wanderausstellung *Expressionisten, Futuristen, Kubisten* von 1916²³⁵ und auch der Katalog der 74. *Sturm*-Ausstellung im Mai 1919, auf welcher Arbeiten von Nell Walden und Hans Brass ausgestellt wurden, verzeichnet so schon allein 32 farbige Zeichnungen von Nell Walden. Die letzten Arbeiten von Nell Walden finden sich auf einer der letzten *Sturm*-Ausstellungen überhaupt, auf der 144. *Sturm*-Ausstellung im September 1925.

Ab 1916 war Nell Walden mindestens einmal im Jahr auf einer *Sturm*-Ausstellung vertreten. Neben ihrer Präsenz auf den sogenannten *Sturm*-Gesamtschauen war Nell Walden auch auf drei Ausstellungen vertreten, die explizit ihren Namen im Titel trugen und als Duo-beziehungsweise Trio-Ausstellung noch einen oder maximal zwei andere Künstler zeigten.²³⁶ Zweimal kombiniert mit dem beim *Sturm* angesehenen Künstler Arnold Topp, wurde sie als Vertreterin der von Walden „lyrischen“ oder an anderen Stellen „absolut“ genannten Malerei gezeigt, die nach einer emotionalen, gegenstandslosen Abstraktion sucht.²³⁷

In ihren Erinnerungen an ihre Zeit beim *Sturm* schreibt Nell Walden, dass gerade ihre Hinterglasarbeiten großen Anklang gefunden hätten und häufig direkt aus der Ausstellung heraus verkauft worden seien: „In Berlin habe ich dann angefangen auf Glas zu malen.

²³⁴ Volker Pirsich erwähnt sie erst ab der 48. Ausstellung im Januar 1917. Der Katalog der 43. Ausstellung im *Sturm*-Archiv der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, führt jedoch schon dort unter der Laufnummer 66 bis 70 fünf Arbeiten von ihr, darunter drei Glasbilder. Vgl. Kataloge *Sturm*-Ausstellungen, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Signatur HsLs PV 621.

²³⁵ Der Katalog der Ausstellung *Expressionisten, Futuristen, Kubisten* von der Wanderausstellung 1916 listet so unter fortlaufenden Nummern unter dem Namen Nell Waldens: „66.Bild III, 67.Landschaft/Glasbild, 68.Rotes Dorf/Glasbild, 69. Sonnenlandschaft, 70.Glasbild.“ Vgl. Kataloge *Sturm*-Ausstellungen, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Signatur HsLs PV 621.

²³⁶ 51. Ausstellung April 1917: Arnold Topp und Nell Walden; 63. Ausstellung Mai 1918: Nell Walden, Arnold Topp und Hans Sittig; 74. Ausstellung Mai 1919: Nell Walden und Hans Brass. Vgl. Kataloge *Sturm*-Ausstellungen, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Signatur HsLs PV 621.

²³⁷ Zu den Differenzierungen der verschiedenen Kunstentwicklungen vgl. Herwarth Walden, *Der Sturm. Eine Einführung*. Berlin 1922, S. 4 unveröffentlichtes Manuskript Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Signatur 73049.

Zuerst Heiligenbilder, später kleinformatische eigene Motive. Diese fanden bei meiner ersten Ausstellung im STURM, Frühling 1917, so großen Anklang, dass ich heute davon nur noch sehr wenige besitze.²³⁸ Nell Walden spricht hier in ihren Erinnerungen an ihre „erste Ausstellung im STURM“ von ihrer ersten Einzelausstellung (bzw. Duoausstellung zusammen mit Arnold Topp) im April 1917. Ungeachtet dessen waren jedoch auch bereits auf der 43. Ausstellung mit dem Titel „Expressionisten, Futuristen, Kubisten“ fünf Hinterglasbilder von ihr ausgestellt. Dies deckt sich mit einem weiteren Hinweis in dem sie schreibt, dass sie das Hinterglasmalen nach einem Besuch bei Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky im Sommer 1914 begonnen habe.²³⁹ Auch die Tatsache, dass nur noch wenige Werke von Nell Walden überhaupt zu verorten und im Besitz von Museen und öffentlichen Sammlungen sind, bestätigt die Äußerung über den großen Anklang ihrer Glasarbeiten und legt die Vermutung nahe, dass die meisten Arbeiten von Nell Walden unter den *Sturm*-Künstlern verkauft oder wahrscheinlich sogar verschenkt wurden und sich heute entweder in Privatsammlungen befinden oder verschollen sind. Einige wenige Arbeiten (sechs Glasbilder und drei Gemälde) befinden sich heute im Kunstmuseum in Bern in der Schweiz. Einige andere Werke hat sie schon früh dem Landskrona Museum in Schweden vermacht. Den größten Teil ihrer Sammlung hat Nell Walden jedoch bereits am 24.-26. November 1954 an der '20. Kunstauktion / 2. Teil Gemälde - Plastik - Zeichnungen - Graphik des 15.-20. Jahrhunderts' im Stuttgarter Kunstkabinett von Roman Norbert Ketterer verkauft.²⁴⁰

Gabriele Münter war neben Natalia Gontscharowa diejenige Künstlerin, die an der ersten *Sturm*-Ausstellung vertreten war, die im März 1912 noch vor dem *Ersten Deutschen Herbstsalon* stattfand. Mit sechs Gemälden war Gabriele Münter dabei vergleichsweise viel vertreten. Bei den ausgestellten Werken, *Stilleben rosa*,²⁴¹ *Stilleben dunkel*,²⁴² *Gelbes Haus*²⁴³ (Abbildung 04), *Landstrasse*,²⁴⁴ *Abend*²⁴⁵ und *Reiflandschaft*²⁴⁶ (Abbildung 05)

²³⁸ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 34.

²³⁹ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 34.

²⁴⁰ Der Verbleib der dort verkauften Werke bleibt leider im Dunkeln. Die Auflistungen in den *Sturm*-Katalogen stehen als einzige Quelle zu Verfügung. Gegenwärtig arbeitet das Gabriele Münter Archiv in München unter der Leitung von Isabelle Jansen an einem Werksverzeichnis, das jedoch noch in Arbeit ist. Vgl. Hinweis auf der Internetseite der Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung: <http://www.lenbachhaus.de/cms/index.php?id=18> (Besuch der Seite am 20.09.2010).

²⁴¹ Dieses Gemälde konnte ich leider nicht identifizieren.

²⁴² Dieses Gemälde konnte ich leider nicht identifizieren.

²⁴³ Gabriele Münter, *Gelbes Haus*, 1911, Öl auf Leinwand, 70 x 95 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung München.

²⁴⁴ Dieses Gemälde konnte ich nicht eindeutig identifizieren.

²⁴⁵ Wahrscheinlich handelt es sich um dieses Gemälde: Gabriele Münter, *Gegen Abend*, Öl auf Karton 48 x 70 cm, 1909, Privatbesitz.

handelt es sich exakt um diejenigen Arbeiten, die schon ein halbes Jahr zuvor bei der *Ersten Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* in der Galerie Thannhäuser in München ausgestellt waren.²⁴⁷

Zwischen 1913 und 1915 waren Gabriele Münter beim *Sturm* drei Einzelausstellungen gewidmet. Die erste, die im Januar 1913 als 11. *Sturm*-Ausstellung erfolgte, kam wohl auf Empfehlung Wassilij Kandinskys zustande. Als dieser sich im Oktober 1912 in Berlin aufhielt, um zusammen mit Herwarth Walden seine eigene Ausstellung beim *Sturm* vorzubereiten, schrieb er Gabriele Münter am 6. Oktober 1912 eine knapp gehaltene Postkarte, auf welcher es heißt: „Vieles besprochen. W. besucht dich Anfang November. Deine Kollektion im Prinzip genommen.“²⁴⁸ Wenige Tage später bekräftigte er dies mit einer Nachricht aus Odessa: „Wie gesagt nimmt W. deine Kollektion gern. Es scheint mir, dass er etwas für deine Sachen fühlt u. zwar selbständig.“²⁴⁹ Dass dieser Besuch der Waldens bei Gabriele Münter in Murnau tatsächlich noch im Oktober 1912 stattgefunden hat und dass dort die Planung der Münter-Ausstellung besprochen wurde, zeigt ein Brief, in welchem Gabriele Münter Kandinsky vom Besuch der Waldens bei ihr in Murnau berichtet:

„[...] Marcs kamen abends z. Essen mit Walden. D.h. Walden war am Vormittag lange bei mir. Abends waren auch alle sehr nett. [...] Nun gestern, Sonntag Nachmittag war W. wieder lange bei mir u. ich habe ihm viel gezeigt. Er ist sehr nett u. gefällt mir gut – nur ein *bischen* süß ist er gegen mich – vielleicht denkt er es ist nötig mir gegenüber. Er lobte meine Sachen sehr – u. ehrlich – wenigstens sicher bis zu einem Grade. [...] Er sagte gelb habe er nie in solcher Vollendung gesehen, wie bei mir. Meine Persönlichkeit wäre für ihn übrigens dieses warme gelb. [...] *Es kommt im Januar in den Sturm* u. er lässt es reisen u. zeigt mir sich riesig eifrig. Es sieht so aus, als wenn ich ihm sympatisch bin. [...]“²⁵⁰

Gabriele Münter hatte im Februar 1914 eine *Sturm*-Wanderausstellung in Fürth, weitere im März und April in Erlangen, im Juli in Augsburg und im Dezember bei der „Expressionisten“-

²⁴⁶ Gabriele Münter, *Reiflandschaft*, 1911, Öl auf Pappe 52 x 71 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal.

²⁴⁷ So entsprechen die Laufnummern 34 bis 39 im Katalog der Münchner Ausstellung den Nummern 98 bis 103 im *Sturm*-Katalog. Vgl. Ausst.Kat. *Die erste Ausstellung der Redaktion Der blaue Reiter*. Galerie Thannhäuser, München 1911; Ausst.Kat. 1. *Sturm*-Ausstellung, Berlin 1912.

²⁴⁸ Wassilij Kandinsky am 6. Oktober 1912 an Gabriele Münter. Da die Briefe Gabriele Münters aus dem Münter-Archiv der Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in München nicht einsehbar sind und das Archiv selbst auf die Doppelbiographie von Annegret Hoberg verweist (die im Prinzip eine Art Aneinanderreihung der Briefe zwischen Kandinsky und Münter darstellt), zitiere auch ich im Folgenden nach dieser Sekundärliteratur. Dabei bin ich bemüht die Publikation von Annegret Hoberg lediglich als Zusammenstellung einzelner für mich interessanter Quellen zu sehen, und von der Übernahme eventueller Interpretationen abzusehen. Gleichwohl bin ich mir des selektiven Charakters der Quellen bewusst. Vgl. Annegret Hoberg 1994, S. 129.

²⁴⁹ Wassilij Kandinsky am 9. Oktober 1912 an Gabriele Münter. Zitiert nach: Hoberg 1994, S. 129.

²⁵⁰ Gabriele Münter am 28. Oktober 1912 an Wassilij Kandinsky. Zitiert nach: Hoberg 1994, S. 136.

Ausstellung in Brandenburg an der Havel. Außerdem im März 1916 in Stockholm und im April in Oslo. Im Mai 1919 war sie auf der 74. *Sturm*-Ausstellung das letzte Mal ausgestellt im Rahmen einer Gesamtschau, auf der auch Arbeiten von Jacoba van Heemskerck, Nell Walden, Gabriele Münter und Maria Uhden ausgestellt waren. Sehr viele ihrer Stilleben-Gemälde aus den Jahren 1910 bis 1915, die sich heute in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München befinden, waren auf *Sturm*-Ausstellungen vertreten. Mit dazu gehört zum Beispiel das *Stilleben mit Sankt Georg*²⁵¹ (Abbildung 06) oder das *Stilleben mit Palette*²⁵² (Abbildung 07), die heute zu den bekanntesten Arbeiten des deutschen Expressionismus gehören. Wie bei den meisten anderen *Sturm*-Künstlern, finden sich auch Arbeiten von Gabriele Münter in der Zeitschrift „Der Sturm“ oder in Publikationen des *Sturm*-Verlages. Eine ihrer Zeichnungen schmückt so Herwarth Waldens *Expressionismus – die Kunstwende*, eine kunsttheoretische Schrift, die 1918 im *Sturm*-Verlag in Berlin publiziert wurde (Nachdruck 1973). Besonders zwischen 1912 und 1917 wurden viele Holzschnitte und vor allem Zeichnungen von Gabriele Münter im „Sturm“ veröffentlicht.²⁵³ Zum einen führe ich dies auf den hohen Stellenwert des *Blauen Reiter* insgesamt während der ersten *Sturm*-Jahre um 1912-1913 zurück, der sich auch anhand der teilweise hier schon zitierten Briefe belegen lässt, zum anderen gehen die wiederholt auftretenden Arbeiten Münters im „Sturm“ um 1915 konform mit dem regen Briefwechsel zwischen Gabriele Münter und Nell und Herwarth Walden während ihres Skandinavien-Aufenthalts ab 1915. Es ist davon auszugehen, dass auch in Bezug auf Gabriele Münter eine Korrelation besteht zwischen dem persönlichen Kontakt zu Herwarth und vor allem Nell Walden und ihrer Präsenz im „Sturm“.

²⁵¹ Gabriele Münter, *Stilleben mit heiligem Georg*, 1911, Öl auf Pappe, 51 x 68, Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

²⁵² Gabriele Münter, *Stilleben mit Palette*, 1916, Öl auf Leinwand, 80,5 x 65 cm, Privatbesitz.

²⁵³ Auch den Zeichnungen wurde, wenn sie nicht sogar das Titelblatt der Zeitschrift zierten, meist eine ganze Seite in der Zeitschrift eingeräumt. Damit nehmen die Abdrucke der Zeichnungen einen ähnlichen Stellenwert ein wie die Originalholzdrukke vom Stock, die für die künstlerische Bedeutung des „Sturm“ entscheidend waren. Vgl. exemplarisch: Gabriele Münter, *Zeichnung* [zwei Stück, je ein Frauenporträt mit großem Hut.] In: *Der Sturm*, 4. Jg., Nr. 156/157, April 1913, S.11; Gabriele Münter, *Originalholzschnitt* [Dorfplatz mit Kutsche, Hunden, Frau und Kind und Kirche im Hintergrund.] In: *Der Sturm*, 4. Jg., Nr. 162/163, Mai 1913, S.33; Gabriele Münter, *Zeichnung* [Stilleben mit Lampe und Blumen] In: *Der Sturm*, 6. Jg. Heft 1-2, April 1915, Titelblatt; Gabriele Münter, *Zeichnung* [Haus vor hohen, zackigen Bergen mit Tannen dahinter.] In: *Der Sturm*, 6. Jg. Heft 17-18, Dezember 1915, Titelblatt; Gabriele Münter: *Zeichnung* [Querformat über ganze Seite: Straße mit zwei-drei Menschen, rechts eine Treppe die auf eine Art Terrasse führt. Im Bildhintergrund ein Aquädukt oder ein flaches Gebäude mit vielen Rundfenstern.] In: *Der Sturm*, 8. Jg., Heft 5, August 1917, S. 71; Gabriele Münter: *Zeichnung* [Querformat über ganze Seite: Familie zu Tisch beim Kartenspiel.] In: *Der Sturm*, 8. Jg., Heft 5, August 1917, S. 71. Die Zeichnungen wurden im „Sturm“ nur jeweils als „Zeichnung“ betitelt. Die Angaben in eckigen Klammern dienen zur Identifizierung und wurden von mir zur besseren Unterscheidung der einzelnen Arbeiten gemacht.

Maria Uhden war neben Jacoba van Heemskerck eine derjenigen *Sturm*-Künstlerinnen und Künstler deren Arbeiten sich häufig in der Zeitschrift „Der Sturm“ finden lassen. Dies mag daran liegen, dass sie viel in Holzschnitt gearbeitet hat und dieser sich gut für den Druck verwenden ließ, auch wenn dies sicherlich nicht der einzige Grund für ihre bemerkenswerte Präsenz dort sein kann.²⁵⁴ Vielmehr ist davon auszugehen, dass ihre räumlich sehr dicht konzipierten Schnitte, die zwar gegenständlich-konkreten Formen folgen und trotzdem abstrakte Rhythmuskompositionen integrieren, genau diejenigen Bildvorstellungen trafen, die Herwarth Walden als charakteristisch für die Entwicklungen der neuen Kunst schienen.²⁵⁵ Belege für den regen Austausch zwischen Maria Uhden und Nell und Herwarth Walden über gute Bildkompositionen finden sich auch in vielen Briefen zwischen der jungen Künstlerin und dem Ehepaar Walden in Berlin.²⁵⁶ Die Holzschnitte Maria Uhdens im „Sturm“ häufen sich besonders kurz vor und kurz nach ihrem Tod im August 1918.²⁵⁷ Die Zeit vor ihrem Tod nach der Geburt ihres Kindes war für sie eine besonders arbeitsintensive Zeit, in der sie sich voll

²⁵⁴ Allein zwischen 1915 und 1918 waren 15 Holzschnitte von ihr im Original – „vom Stock gedruckt“ wie der Untertitel jeweils wissen ließ – in der Zeitschrift „Der Sturm“ abgedruckt. Es ist anzunehmen, dass der Abdruck der Originalholzschnitte für die Zeitschrift „Der Sturm“ von großer Bedeutung war, da das Blatt dadurch erst Sammelwert bekam und selbst zum Kunstwerk wurde. Dies zeigt sich auch darin, dass auf der letzten Seite beinahe jeden Heftes der Hinweis zu lesen ist: „Monatsschrift Der Sturm. Erscheint am zehnten jedes Monats. Jedes Heft enthält mindestens eine mehrfarbige Kunstbeilage/Holzschnitte (stets vom Stock gedruckt) und Zeichnungen.“ Vgl. exemplarisch Der Sturm, Jg. 10, Heft 7, S. 14.

²⁵⁵ Vgl. exemplarisch Holzschnitte von Maria Uhden im „Sturm“: Maria Uhden: Holzschnitt / Vom Stock gedruckt [dicht gedrängt vier weibliche Akte, dahinter Stern oder Sonne]. Der Sturm, 6. Jg. Heft 15-16, November 1915, S. 91; Maria Uhden: Holzschnitt / Vom Stock gedruckt. [sechs Frauenakte und ein Kind nach rechts tanzend, im Hintergrund Häuser] Der Sturm, 7. Jg. Heft 2, Mai 1916, S. 17; Maria Uhden: Holzschnitt / Vom Stock gedruckt. [Drei Figuren, eine mit Kind im Arm, hingekauert mit einem Tier dabei]. Der Sturm, 7. Jg. Heft 2, S. 19; Maria Uhden: Der Schweinehirt / Holzschnitt / Vom Stock gedruckt. Der Sturm, 8. Jg., Heft 10, Januar 1918, S. 153; Maria Uhden: Holzschnitt / Vom Stock gedruckt [Menschen und Tiere durcheinander]. Der Sturm, 8. Jg., Heft 8, November 1917, S.117; Maria Uhden: Holzschnitt / Vom Stock gedruckt [Vorne und im Himmel Menschen, in der Bildmitte Mensch auf Esel, der den Berg hochreitet]. Der Sturm, 8. Jg., Heft 8, November 1917, S.119; Maria Uhden: Reiter. Der Sturm, 8. Jg., Heft 9, Dezember 1917, S. 139; Maria Uhden: Tanz / Holzschnitt / Vom Stock gedruckt. Der Sturm 8. Jg., Heft 3, Juni 1917, S. 41; Maria Uhden: Holzschnitt / Vom Stock gedruckt [Fallender aus dem Sternenhimmel], Der Sturm, 9. Jg., Heft 10, Januar 1919, S. 125.

²⁵⁶ Kapitel III.2.4. wird den Austausch zwischen dem Ehepaar Walden und Maria Uhden auch im Hinblick auf deren theoretische Konzepte und deren Verwirklichung in den Arbeiten Uhdens noch genauer ausführen. Vgl. an dieser Stelle exemplarisch den Brief von Maria Uhden an Herwarth Walden vom 7. Februar 1916, in dem sie schreibt: „Ich habe durch Ihre Kritik sehr viel gelernt. Übrigens finde ich Bedenken, die mir selbst schon kamen, bestätigt.“ Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden Heemskerck, Bl. 4.

²⁵⁷ Innerhalb von wenigen Monaten waren so insgesamt sechs Schnitte von ihr im „Sturm“ abgedruckt: Maria Uhden: Bärenführer, Der Sturm 9. Jg., Heft 1, April 1918, S.11; Maria Uhden: Holzschnitt Vom Stock gedruckt [zwei Artisten vor Zirkuszelt mit Wagen im Hintergrund], Der Sturm, 9. Jg., Heft 3, Juni 1918, S. 37; Maria Uhden: Holzschnitt / Vom Stock gedruckt [Spazierfahrt], Der Sturm, 9. Jg., Heft 3, Juni 1918, S. 39; Maria Uhden: Frau am Wasser / Holzschnitt / Vom Stock gedruckt, Der Sturm, 9. Jg., Heft 3, Juni 1918, S. 43; Maria Uhden: Holzschnitt / Vom Stock gedruckt [Hirtenpaar im Stall mit Tieren, Palme und Mond], Der Sturm, 9. Jg. Heft 8, November 1918, S. 105; Maria Uhden: Holzschnitt / Vom Stock gedruckt [Insel], Der Sturm, 9. Jg. Heft 8, November 1918, S. 109.

ihrer künstlerischen Arbeit widmen konnte, während die posthum erschienenen Drucke die Künstlerin auch nach ihrem Tod im „Sturm“ lebendig sein ließen.

Über die Zeitschrift „Der Sturm“ hinaus waren Werke von Maria Uhden auf insgesamt elf Ausstellungen der *Sturm*-Galerie vertreten. Im Sommer 1916 ließ sich auf der 43. *Sturm*-Ausstellung erstmals eine Arbeit von ihr finden.²⁵⁸ Im Februar 1918 hatte Maria Uhden eine Ausstellung in der *Sturm*-Galerie zusammen mit ihrem Ehemann Georg Schrimpf und Fritz Stuckenberg. Hier lag sie mit der Anzahl von 37 ausgestellten Werken vor ihren beiden männlichen Kollegen.²⁵⁹ In den folgenden drei Jahren war sie ebenfalls auf Ausstellungen vertreten, bevor die Präsenz ihrer Werke auf Ausstellungen im September 1921 und im November 1924 nach ihrem frühen Tod als posthume Ehrungen verstanden werden können. Die Provenienz der Werke von Maria Uhden ist dafür, dass gerade ihre Aquarelle und Holzschnitte beim *Sturm* erstaunlich präsent waren und der namhafte zeitgenössische Kunsthistoriker Oskar Maria Graf sich in einer Publikation²⁶⁰ intensiv mit ihrem Werk auseinandersetzt, erstaunlich schwer zu recherchieren.²⁶¹ Zwei Arbeiten, die Maria Uhden ihrer Freundin Nell Walden geschenkt hat oder die durch Ankäufe in die Sammlung Nell Walden kamen, gelangten in das Kunstmuseum in Bern: eine farbige Zeichnung *Komposition*²⁶² (Abbildung 08) von 1915 und die Kreidezeichnung *Menschen mit Kuh*²⁶³ (Abbildung 09) von 1917.²⁶⁴

²⁵⁸ Der Katalog der 43. *Sturm*-Ausstellung vom Juli 1916 mit dem Titel „Expressionisten, Futuristen, Kubisten“, listet unter der Laufnummer 65 ein *Zirkusbild* von Maria Uhden. Ich nehme an, dass es sich um das selbe Gemälde handelt, das ein Jahr später, im Juli 1917 auf der 53. *Sturm*-Ausstellung („*Sturm*-Gesamtschau“) unter der Nummer 63 als *Zirkus* gelistet ist. Es war auf *Sturm*-Ausstellungen durchaus üblich Werke öfter als einmal auszustellen. Maria Uhden, *Zirkus*, 1916, Öl auf Leinwand. Von diesem Gemälde findet sich eine schwarz-weiß-Abbildung in der Publikation von Oskar Maria Graf von 1921. In der weiteren Literatur finden sich keine Hinweise mehr dazu. Auch Hofmann und Präger gehen von diesem Werk als verschollen aus. Vgl. Oskar Maria Graf, *Maria Uhden*. Junge Kunst Bd. 20, Leipzig 1921; Hofmann/Präger 1994.

²⁵⁹ Von Maria Uhden waren 37 Arbeiten ausgestellt, von Georg Schrimpf 28 und von Fritz Stuckenberg 31. Vgl. Ausst.Kat. 60. Ausstellung: Georg Schrimpf, Maria Uhden, Fritz Stuckenberg (Februar 1918), Kataloge *Sturm*-Ausstellungen, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Signatur HsLs PV 621.

²⁶⁰ Graf 1921.

²⁶¹ Die meisten ihrer Arbeiten befinden sich in Privatbesitzen in München und Berlin. Vgl. Hofmann/Präger 1994.

²⁶² Maria Uhden, *Komposition*, 1915, Aquarell und Tempera auf Papier, 48 x 37,5 cm, Kunstmuseum Bern.

²⁶³ Maria Uhden, *Menschen mit Kuh*, 1917, Farbige Kreide und Gouache, 24 x 20 cm, Kunstmuseum Bern. Rückseitige Widmung: „Herwarth und Nell Walden in herzlicher Verehrung gewidmet, Weihnachten 1917“.

²⁶⁴ Das Verzeichnis der „Sammlung Walden“ von 1919 verzeichnet unter den Nummern 308-315 insgesamt acht Arbeiten von Maria Uhden: 308 *Bau*, Aquarell; 309 *Stadt am Wasser*, Aquarell; 310 *An einem Sonntag*, Aquarell; 311 *Akte*, Aquarell; 312 *Frau Nell Walden gewidmet*, Aquarell; 313 *Festzug*, Aquarell; 314 *Komposition*, Aquarell; 315 *Menschen mit Kuh*, Aquarell. Vgl. Sammlung Walden. Gemälde/Zeichnungen/Plastiken. Siebentes Verzeichnis März 1919, Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung, Signatur 81009.

Auf der *Blaue-Reiter*-Ausstellung im Frühling 1912 waren noch keine Arbeiten von Marianne von Werefkin ausgestellt, erst beim *Ersten deutschen Herbstsalon* war sie mit drei Arbeiten vertreten.²⁶⁵ Der Katalog des *Ersten deutschen Herbstsalons* ist zudem mit einer Schwarz-Weiß-Abbildung ihres Gemäldes *Herbstidyll*²⁶⁶ (Abbildung 11) versehen. Das Gemälde, das mit der familiären Szene in der ländlichen Naturidylle auf der einen Seite und den schroffen Felsformationen in kontrastreichen Farben auf der anderen Seite den Spagat zwischen Tradition und Moderne wagt, ist charakteristisch für ihre Arbeiten der 1910er Jahre. Im März 1914 war sie auf einer Gruppenausstellung mit Jacoba van Heemskerck und Arthur Segal vertreten. Mit 22 Arbeiten kam ihr dabei eine prominente Stellung zu. Im Juni 1917 finden sich zwei Arbeiten von ihr auf einer *Sturm*-Gesamtschau: *Mondnacht*²⁶⁷ und *Am Brunnen*²⁶⁸ (Abbildung 10). Auf der Jubiläumsausstellung zur 100. *Sturm*-Ausstellung im September 1921 findet sich meines Wissens das letzte Mal eine Arbeit von ihr ausgestellt.²⁶⁹ Dass die Arbeiten Marianne von Werefkins beim *Sturm* sehr geschätzt und dementsprechend gesammelt wurden, zeigt sich auch in der Sammlung Nell Waldens: das siebente Verzeichnis der Sammlung vom März 1919 listet unter zehn Laufnummern insgesamt 57

²⁶⁵ Unter den Laufnummern 348-350 finden sich unter dem Namen Marianne von Werefkin ohne weitere Angaben aufgelistet *Am Ende der Welt*, *Herbstidyll*, *Rhythmen*. Es ist mir leider nicht gelungen diese drei Arbeiten genauer zu identifizieren.

²⁶⁶ Marianne Werefkin, *Herbstidyll*, um 1910, Tempera auf Papier auf Pappe aufgezogen, 78 x 60 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo comunale d'arte moderna, Ascona.

²⁶⁷ Der Katalog der 53. *Sturm*-Ausstellung im Juni 1917 führt unter den Laufnummern 67-68 von Marianne von Werefkin die Titel *Am Brunnen* und *Mondnacht*. Es war mir leider nicht möglich das Gemälde *Mondnacht* genauer zu identifizieren. Die meisten Werke von Marianne von Werefkin befinden sich heute in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, wo sie als zentrale Künstlerin der Münchner Künstlergruppe *Der blaue Reiter* präsentiert wird, oder im Museo comunale d'arte in Ascona (CH), welches den Schwerpunkt auf ihre späteren Arbeiten aus ihren letzten Jahren im schweizerischen Exil legt.

²⁶⁸ Ich gehe davon aus, dass es sich um das Gemälde handelt, das heute auch unter dem Titel *Frauen am Brunnen* geführt wird: Marianne von Werefkin, *Frauen am Brunnen*, 1911, Öl auf Karton, 34,5 x 48,5 cm, Privatbesitz.

²⁶⁹ Der Katalog der 100. *Sturm*-Ausstellung im September 1921 führt unter der Laufnummer 114 von Marianne von Werefkin den Titel *Die letzte Stunde*. Von diesem Gemälde gab es eine *Sturm*-Postkarte, wie sie von einigen wenigen Werken von *Sturm*-Künstlern gedruckt wurde und beispielsweise auch immer wieder im Schriftverkehr zwischen Nell und Herwarth Walden und den verschiedenen *Sturm*-Künstlern zum Einsatz kam. Die Postkarten waren zugleich Sammelobjekt, konnten beim *Sturm* in Berlin erworben werden und dienten wohl auch zur Bekanntmachung der *Sturm*-Künstler. Ein Exemplar der *Sturm*-Postkarte mit dem Motiv von Marianne von Werefkins *Letzte Stunde* befindet sich heute im Schlossmuseum in Murnau. Über den Verbleib des Originalgemäldes ist nichts bekannt. Vgl. Ausst.Kat., *1908–2008, Vor 100 Jahren, Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin in Murnau*, Schloßmuseum Murnau, 11.7.-9.11.2008, hrsg. von Brigitte Salmen, Murnau 2008, S. 100.

Arbeiten von ihr auf.²⁷⁰ Damit bestreitet sie die Spitzenposition der Sammlung Nell Waldens.²⁷¹

Neben den fünf hier etwas genauer betrachteten Künstlerinnen, waren mindestens zwölf weitere Künstlerinnen auf Ausstellungen in der *Sturm*-Galerie in Berlin zwischen 1912 und 1927 vertreten. Die meisten von ihnen waren nur einmal oder nur wenige Male mehr und meist nur in Zusammenhang mit einer *Sturm*-Gesamtschau vertreten. Dennoch zeigt sich hier, dass beim *Sturm* auch Frauen als Künstlerinnen anerkannt wurden, entsprechend vertreten waren nicht lediglich als Ausnahmeerscheinung abgetan werden können.

Die Durchsicht der Kataloge der *Sturm*-Ausstellung und auch der Zeitschrift „Der Sturm“ im Hinblick auf Künstlerinnen zeigt, dass Künstlerinnen beim *Sturm* präsent waren und sowohl das Erscheinungsbild der Zeitschrift, als auch die Ausstellungen entscheidend prägten. Dies steht im starken Gegensatz zur Ausstellungspolitik der weiteren *Sturm*-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg. Während auf den Ausstellungen des *Sturm* über Jahre hinweg Künstlerinnen wie Nell Walden oder Jacoba van Heemskerck prominent vertreten waren, fanden ihre Werke in den Ausstellungen im Nachkriegsdeutschland die dem *Sturm* gedachten, kaum Beachtung. An dieser Stelle soll daher ein kurzer Überblick über die späteren Ausstellungen gegeben werden, um so deutlich zu machen, in welchem Kontrast die spätere Rezeption zu den historischen *Sturm*-Ausstellungen stehen.

Im Herbst 1961 fand in der Nationalgalerie in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg in Berlin eine retrospektive Ausstellung mit dem Titel *Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde Berlin 1912-1932* statt.²⁷² Diese Ausstellung war die erste Ausstellung nach der historischen *Sturm*-Zeit, die nicht nur einzelnen am *Sturm* beteiligten Künstlern und Künstlerinnen gewidmet war, sondern sich explizit Herwarth Walden und dem *Sturm* verschrieb. Die Ausstellung zeigte überwiegend Gemälde von verschiedenen Künstlern, die beim *Sturm* ausgestellt waren. Ergänzt wurde sie um Briefe und Dokumente aus dem *Sturm*-Archiv der Staatsbibliothek in Berlin, welche die *Sturm*-Geschichte zusätzlich

²⁷⁰ Das von Nell Walden 1919 erstellte Verzeichnis nennt unter dem Namen Marianne von Werefkins unter fortlaufenden Nummern: „354 Die letzte Stunde Gemälde, 355 Altbayerische und Alttiroler Heiligenbilder (33), 356, Altbayerische Spiegelbilder (7), 357 Altschwäbisches Glasbild, 358 Altjapanische Holzschnitte (10), 359 Altrussisches Heiligenbild, 360 Altchinesische Wandtafeln, 361 Heiligenbild auf Holz, 362 Altschwedischer Bauernfries, 363 Altschwedischer Wandteppich.“ Vgl. Sammlung Walden. Gemälde/Zeichnungen/Plastiken. Siebentes Verzeichnis März 1919 Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Signatur 81009.

²⁷¹ Dies ist der Fall, wenn man – wie ich – davon ausgeht, dass sich die Zahlen in Klammern hinter den genannten Arbeiten im Katalog auf deren Anzahl einer Gruppe beziehen und man diese dann einzeln zählt. Im Sammlungsverzeichnis führen des Weiteren die Arbeiten von Marc Chagall (49), Jacoba van Heemskerck (39), Oskar Kokoschka (37), und Nell Walden selbst (33).

²⁷² Ausst.Kat. Berlin 1961.

dokumentierten. Nach vielen Jahren, in denen es weder Ausstellungen, noch Publikationen zum *Sturm* gab, fand in der Städtischen Galerie Delmenhorst im Sommer 2000 eine umfassendere Ausstellung zum *Sturm* als Gruppe statt. Der von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz herausgegebene Katalog²⁷³ geht in den einzelnen Textbeiträgen nicht oder äußerst dürftig auf die Künstlerinnen ein und führt im Abbildungsteil einzig und nur wenige Arbeiten von Jacoba van Heemskerck (vier), Gabriele Münter (drei) und Maria Uhden (eine) auf. Obwohl auf historischen *Sturm*-Ausstellungen weniger präsent, finden sich im Katalog dem gegenübergestellt zum Beispiel von Paul Klee sechs, von August Macke fünf Arbeiten. Zum einen mag dies – und das zeigen auch die Aufsätze – an der noch immer unterschätzten und Rolle der Künstlerinnen beim *Sturm* liegen, zum anderen ist es auch dem schwierigen Zugang zu den Werken geschuldet, die heute oftmals ein von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommenes Dasein in Privatsammlungen und Museumsdepots fristen.

Die Galerie Art Focus in Zürich scheint die Delmenhorster Ausstellung gewissermaßen – zumindest von den beiden Katalogtexten her – adaptiert zu haben. Im Sommer 2002 fand dort unter dem Titel „Herwarth Waldens Sturm in Berlin“ eine ähnliche retrospektive Überblicksschau statt. Die Ausstellung,²⁷⁴ die hauptsächlich Arbeiten auf Papier zeigte, war wohl vor allem als Verkaufsausstellung konzipiert und stellte ebenfalls in erster Linie etablierte *Sturm*-Künstler aus. Im Abbildungskatalog finden sich neben den üblichen Verdächtigen jedoch auch drei Werke von Gabriele Münter: *Der grüne Sessel*²⁷⁵, *Kartoffelernte*²⁷⁶ und *Im Zimmer*²⁷⁷ sowie von Marianne von Werefkin die *Arbeiter*²⁷⁸. Auch hier zeigt sich, dass die Rezeption des *Sturm* bis heute meist einseitig zu Gunsten der männlichen Künstler stattfindet und Ausstellungen häufig auf Sicherheit bedacht publikumswirksame Kanones aufrecht erhalten.

Eine Sonderstellung nimmt demgegenüber die jüngste Ausstellung zum *Sturm* ein. Unter dem Titel „Der Sturm (1910-1932). Expressionistische Graphik und Lyrik“ präsentierte das Kunstmuseum Olten (CH) vom 16. Mai bis 8. August 2010 Graphiken aus der

²⁷³ Ausst.Kat. Delmenhorst 2000.

²⁷⁴ Ausst.Kat., *Herwarth Waldens „Sturm“ in Berlin*. Galerie Art Focus, Zürich 2002.

²⁷⁵ Gabriele Münter, *Der grüne Sessel*, 1910, Öl auf Karton, 68 x 52 cm, Galerie Art Focus Zürich, 2000.

²⁷⁶ Gabriele Münter, *Kartoffelernte*, 1910, Öl auf Karton, 68,7 x 50,7 cm, Galerie Art Focus Zürich, 2000.

²⁷⁷ Gabriele Münter, *Im Zimmer (Frau in weißem Kleid)*, 1913, Öl auf Leinwand, 88 x 100 cm, Privatbesitz.

²⁷⁸ Marianne von Werefkin, *Arbeiter*, vor 1914, Öltempera auf Karton, 33,1 x 24 cm, Galerie Art Focus Zürich, 2000.

Privatsammlung von Dora und Walter Labhart.²⁷⁹ Dabei nahmen Zeichnungen von Nell Walden und Holzschnitte Jacoba van Heemskercks eine prominente Stellung ein, was durch Aufteilung der Räume und entsprechende Informationstafeln unterstützt wurde.²⁸⁰ Es ist bezeichnet, dass die Presse (die Neue Zürcher Zeitung), die Ausstellung durchweg lobenswert darstellte, zuletzt aber doch bedauert: „Leider nehmen die qualitativ mässigen Malereien von Nell Walden, der zweiten Gattin Herwarth Waldens, zu viel Raum ein.“²⁸¹ Die Ausstellung zur Grafik des *Sturm* in der Konstanzer Wessenberg Galerie²⁸² zeigte im Herbst 2012 aus überwiegend der gleichen Sammlung in einem chronologischen Rundgang verschiedene grafische Blätter. Die Arbeiten Jacoba van Heemskercks und Maria Uhdens nahmen dabei eine selbstverständliche, aber doch auch prominente Stellung ein. Mit einem ganz eigenen „Künstlerinnen-Raum“ wartete das von der Heydt Museum in seiner großen *Sturm*-Ausstellung²⁸³ in Wuppertal im Frühjahr 2012 auf. Neben den Werken der auch in dieser Untersuchung einschlägigen Protagonistinnen, waren vor allem Arbeiten von Marthe Donas²⁸⁴, viele aus der eigenen Sammlung, besonders prominent vertreten. Zwar liegt die Präsenz der *Sturm*-Künstlerinnen bei aktuellen *Sturm*-Ausstellungen noch immer hinter der der männlichen Kollegen zurück, die Aufmerksamkeit ist jedoch in jedem Fall auf sie gerichtet und findet auch in der kuratorischen Praxis ihren Niederschlag.

²⁷⁹ Der Schweizer Sammler Walter Labhart war eng mit Nell Walden während ihrer letzten Lebensjahre in der Schweiz befreundet. Von ihr wurde sein Interesse am *Sturm* geweckt, dem auch nach ihrem Tod seine Sammlerleidenschaft galt. Die Ausstellung in Olten, bei der zum ersten Mal Teile der Sammlung öffentlich gezeigt wurden, konzipierte er als Hommage an Nell Walden. Vgl. Anmerkung im Katalog: Ausst.Kat. *Der Sturm (1910-1932). Expressionistische Graphik und Lyrik*. Kunstmuseum Olten (CH), hrsg. von Walter Labhart und Patricia Nussbaum, Olten 2010, S. 72.

²⁸⁰ So gab es in der Ausstellung vier Informationstafeln: eine zum Sturm im Allgemeinen, eine zur Biographie Herwarth Waldens, eine zur Biographie Nell Waldens und eine zur Biographie Jacoba van Heemskercks.

²⁸¹ dvb, Besprechung der Ausstellung *Der Sturm (1910-1932). Expressionistische Graphik und Lyrik* im Kunstmuseum Olten. Neue Zürcher Zeitung Nr. 157 vom 10. Juli 2010.

²⁸² *Der Sturm. Expressionistische Grafik 1910-1932*. Städtische Wessenberg Galerie Konstanz, 8. September bis 25. November 2012.

²⁸³ *Der Sturm – Zentrum der Avantgarde*. Von der Heydt Museum Wuppertal. 13. März bis 10. Juni 2012.

²⁸⁴ Marthe Donas (1885-1967) war eine belgische Malerin, die vor allem unter dem männlichen Pseudonym Tour Donas im Kreis um De Stijl tätig war. Die *Sturm*-Galerie zeigte im Juni 1920 eine Ausstellung ihrer Werke zusammen mit denen Nell Waldens und erwarb 35 ihrer Werke, deren Verbleib sich nur teilweise rekonstruieren lässt.

2.3. Organisatorische Arbeit und künstlerische Praxis

Die wenigen Publikationen, die es zum *Sturm* gibt, weisen alle darauf hin, dass der *Sturm* stets als ein Freundeskreis um Herwarth und Nell Walden zu verstehen war, und dementsprechend ein Großteil der Arbeit der *Sturm*-Mitarbeiter darin bestand, diese Freundschaften zu knüpfen und zu pflegen. Aufbauend auf die These, dass der *Sturm* als gruppenbildende Instanz zu verstehen ist, obwohl es in den wenigsten Fällen zum gemeinsamen Malen gekommen ist, soll an dieser Stelle dargestellt und untersucht werden, welches Gewicht jeweils der Kunst und jeweils der organisatorischen Arbeit beim *Sturm* zukam. Dies an den einzelnen Künstlerinnen herauszuarbeiten erscheint mir wichtig, um deutlich zu machen, ob die einzelnen Künstlerinnen sich in erster Linie über ihre künstlerische Arbeit mit dem *Sturm* identifizierten, welcher Stellenwert sozialen Tätigkeiten der Kontaktpflege zukam und wie sie sich selbst innerhalb der jeweiligen Arbeitsbereiche an geschlechtsspezifischen Rollenbildern orientierten. Zentral ist dabei die Frage, inwieweit die verschiedenen Künstlerinnen sich vor allem durch Verwaltungstätigkeiten und administrative Aufgaben dem *Sturm* verbunden fühlten, oder inwieweit ihre *Sturm*-Zugehörigkeit sich rein im künstlerischen Bereich manifestierte. Dabei untersuche ich wo und unter welchen Umständen die einzelnen Künstlerinnen tatsächlich gemalt haben und welche Rolle der *Sturm* als Abnehmer der Werke dabei spielte. Es wird herausgearbeitet, während welcher Tätigkeiten sich die Künstlerinnen ganz besonders dem *Sturm* als Gruppeninstanz verbunden fühlten, was die schriftlichen Quellen über den tatsächlichen Einsatzbereich der Frauen beim *Sturm* aussagen, und in welchen Rollen sie sich dabei inszenierten. Auch diesen Fragen soll mit einem Blick auf Nell Walden, Jacoba van Heemskerck, Gabriele Münter und Maria Uhden nachgegangen werden, die im Folgenden nacheinander dargestellt werden. Die maßgeblichen Quellen stellen dabei die Briefe der Künstlerinnen dar. Bei einer Rekonstruktion der organisatorischen Arbeit und der künstlerischen Praxis der Künstlerinnen beim *Sturm* muss daher stets der Selbstinszenierungsaspekt mit berücksichtigt werden. Die Briefe versuche ich daher mit den Fakten aus beispielsweise den Ausstellungskatalogen des *Sturm* zu vergleichen und zueinander in Beziehung zu setzen.²⁸⁵

Zentrale Figur beim *Sturm* war – ganz geschlechtsunabhängig – Nell Walden. Bei ihr liefen sämtliche organisatorische Fäden zusammen. Als Künstlerin war sie ab 1916 auf *Sturm*-Ausstellungen vertreten. Dennoch viel ihre Hauptschaffenszeit als Künstlerin eher in die Zeit

²⁸⁵ An vielen Stellen geht es daher also auch um die Rekonstruktion einer Inszenierung und den Versuch diese zu kontextualisieren, um so zu Aussagen über die historische Wirklichkeit zu gelangen.

nach ihren Jahren beim *Sturm*. Ihre organisatorische Arbeit für den *Sturm* war äußerst vielseitig. Schriftlichen Quellen wie Briefe und ihre Gästebücher zeugen von ihr als Gastgeberin, Freundin, Organisatorin und Mentorin. Als Ehefrau von Herwarth Walden schien sie sich in zwei verschiedenen Rollen gesehen zu haben: Zum einen als gleichberechtigte Kämpferin und *Sturm*-Initiatorin, die sich an vorderster Front für die Belange der neuen Kunstströmungen einsetzte, zum anderen als diejenige, welche dem *Sturm* ein präsentables Zuhause gab. Auch in ihren Erinnerungen finden sich immer wieder Zitate, die genau diese beiden Haltungen bestätigen. So schrieb sie über ihr Verhältnis zu Herwarth Walden: „Ich war seine Gefährtin und Kampfgenossin in den Jahren, die für sein Lebenswerk: der Neuen Kunstgestaltung zum Siege zu verhelfen, ausschlaggebend waren.“²⁸⁶ Dass sie ihre Aufgabe jedoch auch in der Errichtung eines behaglichen Heims gesehen hat und auch darin einen Dienst am *Sturm* sah, zeigt ein weiteres Zitat aus ihren Erinnerungen, das dieses häusliche Engagement thematisiert:

„In seiner ersten Ehe hatten er und seine Frau, Else Lasker-Schüler, eigentlich nur im Kaffeehaus gelebt. Ein behagliches, eigenes Heim kannte er nicht. Als ich in sein Leben trat und für uns eine Wohnung einrichtete, fand er diese sehr hübsch und ging kaum noch ins Cafe. Aber ich glaube, dass ihm am wichtigsten war, mit unserer hübschen Wohnung zu repräsentieren und sie der Propaganda für den Sturm dienstbar zu machen.“²⁸⁷

Interessant scheint mir hier, dass Else Lasker-Schüler und Herwarth Walden als Referenzen hinzugezogen werden. So distanziert sich Nell Walden nicht nur an dieser Stelle von der ersten Ehefrau Herwarth Waldens, die für sie zum Inbegriff des Boheme-Lebens wurde. Sie entwarf zudem ein deutliches Bild von ihrem Standpunkt zwischen dem *Sturm* als Institution und Herwarth Walden als ihrem Ehemann. Vieles von dem, was sie für Herwarth Walden als ihren Ehemann tat, wurde von diesem für seine Arbeit beim *Sturm* genutzt. Auch ihre persönlichen Anliegen, wie beispielsweise die Einrichtung der Sammlung Walden, wurden im Namen des *Sturm* für Propagandazwecke verwendet. Die Grenzen zwischen dem privaten Leben des Ehepaars Walden und dem *Sturm* als Institution scheinen fließend bis nicht vorhanden gewesen zu sein. Immer wieder inszeniert sich Nell Walden in ihren Briefen und Erinnerungen als diejenige, welche den Rahmen und die organisatorische Grundlagen für die Arbeit im *Sturm* schuf. So gehörte ein Großteil der Erledigung der Briefkorrespondenz mit den *Sturm*-Künstlerinnen und -künstlern zu ihren Aufgaben, die Erledigung logistischer Arbeiten wie der Versand von zum Teil sehr großen Gemälden zwischen dem *Sturm* in Berlin und den ausstellenden Künstlerinnen und Künstlern.

²⁸⁶ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 9.

²⁸⁷ Nell Walden 1963, S. 20.

Der Versand der Arbeiten fand meist auf postalischem Wege statt und verlief vor allem während des Ersten Weltkriegs nicht immer nur schnell und problemlos. Gerade die Briefe von Jacoba van Heemskerck aus den Niederlanden zeigen, dass dem Kunstversand oft Zollwidrigkeiten im Weg standen oder ein Päckchen mit Gemälden oder Holzstöcken sehr lange unterwegs war.

Auch von Maria Uhden sind Briefe erhalten, in welchen sie die baldige Ankunft mehrerer Werke für eine neue *Sturm*-Ausstellung ankündigt und das Schreiben gleich dazu nutzte sich fachlichen Rat von Herwarth Walden einzuholen. So schrieb sie am 5. Februar 1917 nach Berlin:

„Sehr verehrter Herr Walden!

Zu gleicher Zeit schicke ich einige neue Arbeiten. Wenn der Holzschnitt-Entwurf gut ist, bitte ich um Zurücksendung, damit ich ihn ausführe. Ich würde Ihnen sehr dankbar sein und mich freuen, wenn ich hören könnte, ob die neuen Arbeiten gelungen sind. Jetzt möchte ich mich nämlich an einige größere Ölbilder wagen. Mit bestem Gruß, auch Ihrer lieben Frau Gemahlin, Ihre ergebene Maria Uhden.“²⁸⁸

Ein Brief von Marianne von Werefkin von einem Jahr zuvor erzählt ebenfalls von einem Gemäldepaket, das unterwegs nach Berlin sei. Zudem wird deutlich, dass Marianne von Werefkin in Berlin einen Art Mittelsmann zu haben schien, der Arbeiten von ihr bewahrte und diese auf Anfrage von Herwarth Walden an den *Sturm* weiter geben würde. Kurz nach der Hochzeit von Herwarth und Nell Walden schrieb sie so:

„Sehr geehrter Herr Walden, viele herzliche Glückwünsche zu Ihrer Vermählung. Um ihren Wünschen zu entsprechen, lege ich hierbei einen Brief an meinen Freund Herrn Sergius von Djagileff bei. Er ist der Inhaber und Direktor des ganzen Unternehmens. Bringen Sie ihm meinen Brief ins Hotel Adlon und Sie werden alles zu sehen bekommen was Sie wünschen. Vielleicht kommen wir auch noch nach Berlin um die neuen Bilder zu sehen. Die Bilder von meinem Vetter²⁸⁹ sind unterwegs. Wir beide lassen sie herzlich grüßen. Marianne v. Werefkin“²⁹⁰

Auch das Ausrichten von Vernissagefeiern in den Ausstellungsräumen der *Sturm*-Galerie gehörte in den Zuständigkeitsbereich Nell Waldens. Diese glichen regelrechten Empfängen, bei welchen Nell Walden die Rolle der Gastgeberin einnahm. In ihren Erinnerungen ist immer wieder von solchen Anlässen die Rede; nie ohne den Hinweis, dass sie sich also innerhalb

²⁸⁸ Maria Uhden an Herwarth Walden am 5. Februar 1917, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 8.

²⁸⁹ Hiermit meint sie ihren Schüler und zeitweiligen Lebensgefährten Alexej Jawlensky, der jedoch in keinem verwandtschaftlichen Verhältnis zu ihr stand.

²⁹⁰ Marianne von Werefkin an H. Walden, o.D. [1912], Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Marianne Werefkin, Bl. 3.

eines weiblich konnotierten Arbeitsbereiches engagiert für den *Sturm* einsetzte und Herwarth Walden dies für seine Propagandazwecke auszulegen wusste:

„Eine ganz andere Art von Geselligkeit als die ruhigen Abende bei uns privat waren die großen Empfänge am Tage der allmonatlichen Ausstellungs-Vernissagen. [...] Da die Ausstellungsräume unmittelbar mit der Privatwohnung und unserer privaten Kunstsammlung verbunden waren, konnten wir an einem solchen Nachmittag gegen hundert Personen empfangen. Presse, Gesellschaft, Gäste von auswärts und die Künstler fanden sich dann gern für viele Stunden bei uns zusammen. Die Bilder wurden betrachtet, es wurden Gespräche geführt und Verbindungen hergestellt. Diese Art der Repräsentation war mir – als Schwedin aus sehr gastlichem Hause – vertraut, und es machte mir keinerlei Schwierigkeiten sie zu arrangieren. Herwarth Walden war entzückt, denn er betrachtete diese Veranstaltungen als die beste Werbung für den *Sturm* und die *Sturm*-Kunst.“²⁹¹

Die inhaltliche Übereinstimmung der genannten Briefe mit den Erinnerungen Nell Waldens macht deutlich, dass Nell Walden in erster Linie als Initiatorin und Organisatorin beim *Sturm* tätig war. Zwar war sie ab 1916 und dann regelmäßig bis weit in die 1920er Jahre hinein auch mit Werken auf Ausstellungen des *Sturm* vertreten und wurde auch in Ausstellungsrezensionen immer wieder als Künstlerin besprochen;²⁹² in ihren eigenen Memoiren legt sie dagegen vor allem Gewicht auf ihre organisatorische Arbeit für den *Sturm*. In ihren Erinnerungen spricht sie sich vier Tätigkeitsbereiche zu: das Ausrichten von Empfängen und *Sturm*-Abenden, die Pflege von Freundschaften und Kontakten durch Briefkorrespondenz, der Aufbau ihrer eigenen Sammlung und während des Ersten Weltkrieges ihre Tätigkeit im Nachrichtenbüro, die aus finanziellen Gründen für das Fortbestehen der Galerie, der Zeitschrift und für die ganze Gruppe unerlässlich war.

Während die Malerei und die Besprechung ihrer eigenen Arbeiten in den Nachlässen und Erinnerungen Nell Waldens wenig Raum einnimmt und eher marginal behandelt wird, kommt ihrer Sammlertätigkeit immer wieder ein wichtiger Stellenwert zu.²⁹³ Zumindest was die ideelle Verbundenheit angeht, scheint es, als habe Nell Walden wesentlich mehr Zeit dem Aufbau ihrer Sammlung als ihrer eigenen Malerei gewidmet. Es ist anzunehmen, dass dies

²⁹¹ Nell Walden 1963, S. 28.

²⁹² Vgl. neben den *Sturm*-Ausstellungen auch die späteren Ausstellungskataloge: Exhibition of Twentieth Century German Art. New Burlington Galleries W1, July 1938, Katalognachdruck: Verlag Walter König, Köln 1988 und: Schreyer/Urech 1957.

²⁹³ In Briefen an Jacoba van Heemskerck und Gabriele Münter berichtet sie nie von ihrer eigenen künstlerischen Arbeit, während dagegen immer wieder von ihrer Sammlung die Rede ist. Gleiches ist in ihren memoirischen Publikationen zum *Sturm* der Fall. Vgl. Nell Walden 1963; Nell Walden/Schreyer 1954.

tatsächlich nicht so war.²⁹⁴ Dennoch ist es interessant zu sehen, dass Nell Walden dies selbst immer wieder so dargestellt hat und ihr viel daran lag, als Sammlerin wahrgenommen zu werden. Ganz besonders als *Sturm*-Sammlerin. In den meisten Fällen hat Nell Walden Arbeiten direkt von den befreundeten Künstlerinnen und Künstlern gekauft und manchmal sogar die ein oder andere Arbeit geschenkt bekommen. Am 30. Oktober 1913 schrieb sie gemeinschaftlich an Münter und Kandinsky, wie froh sie sei, dass ihre Anfrage nach einer Kandinsky-Arbeit für ihre Sammlung positiv ausgefallen war:

„Das ist sehr sehr nett von Ihnen, wir müssen unbedingt einen von diesen wunderschönen Kandinskys in der Sammlung haben. Wissen Sie, mit mir ist es jetzt schlimm, ich habe Sammelwut bekommen. Sehr sehr schlimm ist das, und noch schlimmer dass ich keine Bilder abgeben will. Sonst könnte ich ein paar Kokoschka verkaufen und auf die Weise wieder Geld um neue Bilder zu kaufen bekommen, aber es geht nicht. Wenn ich was weggebe ist es als hätte ich ein Stück von mir selbst weggegeben. Alles was ich habe wird mit der Zeit mir noch lieber, geht es Ihnen auch nicht so?“²⁹⁵

Wenige Tage, nachdem Nell Walden sich für die Arbeit Kandinskys bedankte, schien sie sich auch um ein Gemälde Münters bemüht zu haben, wofür sie sich ebenfalls in einem Brief bedankte:

„Liebste Frau Münter! Ich danke Ihnen tausend tausend Mal für Ihren Brief mit dem Bilde. Es ist entzückend von Ihnen, wenn Sie wüssten wie lange ich gewünscht habe ein Bild von Ihnen zu besitzen, ich habe mich aber nie getraut zu bitten. Und jetzt habe ich ein. Sie können sich ja denken wie ich mich freue. Es hängt schon. Ich habe das mit dunklen Blättern.²⁹⁶ Sie schrieben ich durfte es nehmen und das gefällt mir am allerbesten. Es ist so innig und freudevoll auf einmal. [...]“²⁹⁷

Auf Nachfrage und wohl vor allem auch, um noch einmal deutlich zu machen, wie wichtig und bedeutend ihr selbst die Sammlung war, ergänzte Nell Walden im selben Brief: „Ach, ich habe ja vergessen eine Liste über meine ‚Sammlung‘ zu schreiben. Also: Bilder von Kandinsky Münter Marc Filla Freundlich Arp Severini, Zeichnungen von Kokoschka Munch

²⁹⁴ Dagegen spricht die vergleichsweise hohe Anzahl von Werken Nell Waldens auf *Sturm*-Ausstellungen. Zwar handelt es sich meist um kleine Formate und im Vergleich zu Ölgemälden technisch weniger aufwändige Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen, dennoch muss sie auch im künstlerischen Bereich mit sehr viel Fleiß tätig gewesen sein.

²⁹⁵ Nell Walden an Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky am 30. Oktober 1913. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München.

²⁹⁶ Vermutlich *Strauss mit Eichenlaub*, 1910, 56 x 60 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

²⁹⁷ Nell Walden an Gabriele Münter am 1. November 1913. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

Arp Münster Marc Pechstein Boccioni Leger Archipenko.“²⁹⁸ Schon bald nachdem Nell Walden die Künstlerin Jacoba van Heemskerck kennen lernte und diese auch regelmäßig bei Ausstellungen des *Sturm* vertreten war, wurden die Arbeiten der niederländischen Freundin gewissermaßen zum Sammlungsschwerpunkt. Auch von Jacoba van Heemskerck gibt es Briefe, aus welchen deutlich hervorgeht, dass der Aufbau der Sammlung vor allem auch in Hinblick auf gegenseitige Ehrerbietung, Freundschaft und Schätzung eine wichtige Rolle innerhalb des *Sturm* als Gruppe zukam.²⁹⁹ Hier zeigt sich, dass die Sammlung Nell Waldens sehr von Freundschaften und Sympathien getragen war. Trotzdem spiegelt sie auch die Ausstellungen des *Sturm* wider.

Auch Maria Uhden war eine der Künstlerinnen, für die eine Präsenz in Nell Waldens Sammlung von Bedeutung war. Im Dezember 1915 schrieb sie nach Berlin: „Ich möchte Ihnen noch einmal für die unvergesslich schönen, reichen Stunden, die ich bei Ihnen erleben durfte, herzlich danken. Das kleine Bild, das in dem Sinne ‚Frau Nell Walden gewidmet‘ entstanden ist, erlaube ich mir Ihnen zu verehren.“³⁰⁰ Auf diese Weise gelang es Nell Walden durch Ankäufe von *Sturm*-Künstlern und einige Schenkungen, über die Jahre hinweg eine umfangreiche Sammlung aufzubauen. Dadurch, dass der Aufbau und die Pflege der Sammlung immer ein persönliches Anliegen Nell Waldens war und sowohl finanziell als auch organisatorisch vollständig von ihr getragen wurde, kann durchaus von ihr als eigenständiger Sammlerin und von ihrer Kunstzusammenstellung als „Sammlung Nell Walden“³⁰¹ gesprochen werden. Wie wichtig es für sie war, für diesen Verdienst auch entsprechend gewürdigt zu werden, wird immer wieder in ihren Erinnerungen thematisiert.³⁰² Dennoch wurde die Sammlung in der Literatur bisher überwiegend als *Sturm*-Sammlung gehandelt und gewissermaßen als eine Art künstlerische *Sturm*-Dokumentation gesehen. Herwarth Walden versäumte nicht, die Sammlungsarbeit seiner Frau auch nach außen hin als Arbeit des *Sturm* zu kommunizieren: Hatte sie wieder ein neues Werk gewinnen können,

²⁹⁸ Nell Walden an Gabriele Münster am 1. November 1913. Münster-Archiv, Gabriele Münster und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

²⁹⁹ So schrieb Jacoba van Heemskerck am 28. Februar 1915 an Nell Walden: „Liebe Frau Walden, Ich bin so froh, dass die Kollektion Ihnen gefällt, und sehr dankbar, dass Sie 6 Zeichnungen kaufen wollen. 300 Mark zusammen ist wirklich ganz schön. Mit Ihr Wahl bin ich auch ganz einverstanden und sehr froh, dass Sie nach meiner Meinung auch die besten gewählt haben. Es macht mir so viel Freude zu wissen, dass die Zeichnungen Ihnen gehören.“ Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 28. Februar 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 63-64.

³⁰⁰ Maria Uhden an Herwarth und Nell Walden am 30. Dezember 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Maria Uhden, Bl. 1.

³⁰¹ Als solche wurde sie beispielsweise auch 1945 im Kunsthaus Zürich ausgestellt. Vgl. Kat.Ausst. *Sammlungen Nell Walden und Dr. Othmar Huber. Expressionisten, Kubisten, Futuristen*. 19.Mai bis 24. Juni 1945. Kunsthaus Zürich 1945.

³⁰² Nell Walden 1963; Nell Walden/Schreyer 1954.

schickte er häufig ebenfalls ein Dankeschreiben. Möglicherweise um deutlich zu machen, dass er die Sammlung ebenfalls für wertvoll erachtete und um das Sammeln seiner Frau gegenüber Fremden und Freunden zu legitimieren.³⁰³ Die Sammlung schien für Nell Walden gewissermaßen Bindeglied zu sein zwischen dem *Sturm*, den befreundeten Künstlerinnen und Künstlern und ihrem ganz persönlichen Bedürfnis Werke zu sammeln, die für sie von Bedeutung waren. Selbst während der Kriegsjahre war die Sammlung stets im Aufbau begriffen und wurde neben der Zeitschrift, den Wechseiausstellungen und den regelmäßig stattfindenden Veranstaltungen zu einem festen Bestandteil der *Sturm*-Arbeit. An Jacoba van Heemskerck schrieb Nell Walden so im Frühling 1915: „Wir lassen Sturm weiter gehen, die Ausstellungen gehen weiter, zwischen 2-5 jeden Nachmittag kommen die Leute und wollen die Sammlung sehen, mit einem Wort: alles geht weiter.“³⁰⁴ Auch das „alles geht weiter“ verrät einiges über die Arbeit Nell Waldens beim *Sturm*. Sie trug erheblich dazu bei, dass der *Sturm* sich auch während der Kriegsjahre nicht auflöste und alles seinen äußeren Rahmen erhielt. Ich gehe davon aus, dass der Hauptteil ihrer Arbeit beim *Sturm* sowohl zeitlich als auch ideell am meisten in den Bereichen der Organisation, Sammlung und Ausrichtung von Veranstaltungen und Empfängen gelegen hat. Gemalt hat Nell Walden in den wenigen, ihr verbliebenen privaten Stunden. Über ein Atelier ist nichts bekannt und auch die eher kleinen Formate ihrer Arbeiten lassen vermuten, dass sie sich hin und wieder in den privaten Wohnräumen einen Platz zum arbeiten geschaffen hat. Sehr wenige Briefstellen und Auszüge aus den schriftlichen Erinnerungen berichten überhaupt von einer malerischen Tätigkeit ihrerseits. Damit bestätigt sich die Vermutung, dass Nell Walden sich selbst innerhalb des *Sturm* weniger als Künstlerin, sondern vor allem als zusammenhaltende Organisatorin, Sammlerin und Gastgeberin sah. In einem späteren Kapitel, das speziell die Rolle Nell Waldens als „süße blonde Blüte“ innerhalb der *Sturm*-Gruppe beleuchten wird, bleibt zu untersuchen, inwieweit es sich dabei um eine von außen auferlegte oder um eine selbst erwählte Rolle handelt.³⁰⁵

Anders sieht das Verhältnis zwischen organisatorischer Arbeit und künstlerischer Praxis bei Jacoba van Heemskerck aus. Jacoba van Heemskerck war sicherlich diejenige – ihre männlichen Kollegen mit inbegriffen –, die sich selbst am meisten als *Sturm*-Künstlerin

³⁰³ Im November 1913, als Nell Walden gerade begonnen hatte systematisch Werke von *Sturm*-Künstlern zu sammeln, schrieb er an Gabriele Münter: „Liebe Frau Münter. Auch meinen herzlichen Dank, daß Sie der Bitte meiner Frau so schnell und schön entsprochen haben. Wir freuen uns sehr über das Bild. (...) Herzlichst Ihr Herwarth Walden“. Herwarth Walden an Gabriele Münter am 3. November 1913. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

³⁰⁴ Nell Walden an Jacoba van Heemskerck, ohne Datum (Februar-März 1915). Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Herwarth Walden, Bl. 6.

³⁰⁵ Vgl. Kapitel III.3.1. „Nell Walden als ‚süße blonde Blüte‘ in den Erinnerungen männlicher *Sturm*-Mitglieder“.

erlebte. Da sie bis zu ihrem Tod 1923 beim *Sturm* präsent war, fiel ihre künstlerische Hauptschaffenszeit in jene Jahre, die sie mit dem *Sturm* verbanden. Was sie mit dem *Sturm* und seinen Mitgliedern verband, war vor allem ihre Kunst. Ihre zahlreichen Briefe an Nell und Herwarth Walden und die vielen hinterlassenen Werke zeugen von großem Fleiß und einer immensen Schaffenskraft. Sowohl in ihrem Atelier in Den Haag als auch im Domburger Sommerhäuschen muss sie jeden Tag mehrere Stunden gemalt haben. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit als *Sturm*-Künstlerin lag somit sehr eindeutig auf ihrer künstlerischen Tätigkeit. Dies formulierte sie treffend in einem Brief, in welchem sie schreibt, dass sie gegenüber Künstlerkollegen in den Niederlanden stets behaupte: „Ich bin und bleibe Sturmkünstler und Herr Walden macht meine Ausstellungen über den ganzen Welt; ich male und Herr Walden ist so freundlich ganz prachttvoll alles Geschäftliche zu machen und das wird nie jemand anders machen.“³⁰⁶ Das Geschäftliche, womit der Verkauf der Bilder, die Organisation der Ausstellungen und die Veranlassung von Kritiken über ihr Werk gemeint ist, überließ sie vor allem zwischen 1914 und 1919 dem *Sturm* bzw. Herwarth Walden. Dass darüber hinaus auch für sie selbst noch jede Menge organisatorische Arbeit und logistische Herausforderungen zu meistern waren, zeigen viele Briefe, in welchen sie immer wieder berichtet, welche Holzschnitte, -stöcke oder Gemälde sie gerade für die Post eingepackt habe und dass es wieder Probleme mit dem Zoll gäbe. Jacoba van Heemskerck setzte sich in ihren Werken, aber auch in ihren vielen Briefen an Herwarth und Nell Walden intensiv mit all den Gedanken, Ideen und Theorien zur Kunst auseinander, die der *Sturm* in Person Herwarth Waldens, Lothar Schreyers, Wassilij Kandinskys und eben Jacoba van Heemskercks zur internationalen Kunstbewegung des Expressionismus entwickelte.³⁰⁷ Dennoch ist auch in ihren Briefen an Herwarth und Nell Walden viel Persönliches zu lesen. Es wurden Einladungen zu Sommerferien an der Nordsee ausgesprochen und an Nell Walden schreibt sie, sie solle ihren Mann von einem herbstlichen Urlaub bei ihr im niederländischen Domburg überzeugen: „Sag ihm dass wir dich recht gut versorgen werden du bekommst viel Milch Eier und alles mögliche und du kannst schön lang schlafen.“³⁰⁸ Im

³⁰⁶ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 11. November 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 324.

³⁰⁷ Jacoba van Heemskerck äußert sich in ihren Briefen immer wieder kritisch darüber, wenn Künstler selbst über Kunst schreiben („Man muss nie selbst so viel schreiben über Malerei. Sie schreiben doch auch nie über Ihre Musik.“ Brief Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden vom 14. Oktober 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 114). Gleichzeitig las sie die Artikel im „Sturm“ sehr gründlich, nahm häufig in den Briefen an das Ehepaar Walden darauf Bezug (vgl. Brief vom 16. Januar 1917, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 156-157) und schrieb ausführlich über ihre Pläne zu neuen Arbeiten (vgl. Brief vom 23. Mai 1917, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 305) und die Konzeption des Unterrichts in der *Sturm*-Schule (vgl. Brief vom 15. August 1917, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 312-313).

³⁰⁸ Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 23. Oktober 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 256.

selben Brief ist davon die Rede, dass sie mit Nell Walden zusammen malen wolle: „Nehm dein Sachen mit dann kannst du alles fertig arbeiten und in mein Atelier malen.“³⁰⁹ Zwar kam also auch bei Jacoba van Heemskerck der Sorge für die *Sturm*-Freundin und der Kontaktpflege eine wichtige Rolle zu, eine aktive Zuschreibung zum *Sturm* fand bei ihr jedoch in erster Linie über die Malerei statt. Jacoba van Heemskerck malte in ihrer niederländischen Heimat. Der *Sturm* in Berlin war dann nur wenige Male im Jahr Anlaufstelle für Kontakte, Austausch, Freundschaftspflege und Inspirationsquelle. Jacoba van Heemskerck verbrachte damit ihre Zeit als *Sturm*-Künstlerin tatsächlich in erster Linie mit ihrer Malerei und beanspruchte für sich die Rolle der Künstlerin, der zwar auch viel an freundschaftlichen Netzwerken lag und die die Angebote des *Sturm* gerne nutzte, der es letztendlich jedoch um ihre Kunst ging und darum, möglichst viel malen und im künstlerischen Bereich viel verschiedenes ausprobieren zu können.³¹⁰

Auch Gabriele Münter sah sich dem *Sturm* in erster Linie als Künstlerin verbunden und verpflichtet. Da sie in ihrer Rolle als Künstlerin bedingt durch ihre Mitgliedschaft beim *Blauen Reiter* schon gefestigt war, trat sie gegenüber dem *Sturm* in der Person Nell und Herwarth Waldens oft anders und zuweilen fordernder auf, als zum Beispiel Jacoba van Heemskerck, deren künstlerische Identität zu einem Großteil vom *Sturm* abhing. Dies zeigt sich immer wieder im Briefwechsel zwischen Nell und Herwarth Walden mit Gabriele Münter. So sah sich Herwarth Walden zum Beispiel gezwungen, ihr im Juni 1913 verteidigend zu schreiben:

„Liebe Frau Münter, glauben Sie nicht, dass ich für Ihre Kollektion weniger tu als für die anderen. Ich habe schon unglaublich viel Ansagen wegen Ihrer Kollektion. Nach meinen jetzigen Erfahrungen scheint mir die Schuld daran zu liegen, dass ich nicht einen Katalog mit Chliches besitze. [...]. Ich glaube sicher, dass die Unterbringung Ihrer Kollektion dann bedeutend leichter würde. Sie sehen doch, dass ich für andere Kollektionen ziemlich viel erreiche.“³¹¹

Innerhalb des *Sturm* nahm Gabriele Münter ähnlich wie Jacoba van Heemskerck die Rolle der Künstlerin ein. Obwohl sie vor allem Nell Walden auch freundschaftlich verbunden war

³⁰⁹ Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 23. Oktober 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 256.

³¹⁰ Obwohl beim *Sturm* vor allem Gemälde und Holzschnitte für die Ausstellungen und die Zeitschrift gefragt waren, hinderte dies Jacoba van Heemskerck nicht daran dem Ehepaar Walden immer wieder von anderen Projekten wie einem Puppenspiel (Brief vom 23. Mai 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 305), einem Kinderbilderbuch (Brief vom 4. November 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 322) und farbige Glasfenster (Brief vom 21. August 1920. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 362). Im großen Stil verwirklicht und heute noch erhalten sind die Glasarbeiten, denen sie vor allem in ihren letzten Lebensjahren ihre ganze Aufmerksamkeit schenkte und die sie auch in den Niederlanden noch bekannter machten.

³¹¹ Herwarth Walden an Gabriele Münter am 11. Juni 1913. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

und immer wieder auf die Netzwerke der Waldens zurückgriff, war ihre Arbeit beim *Sturm* von Geschäftsgedanken und einer gewissen Erwartungshaltung geprägt. Nicht nur für sich selbst, auch für Kandinsky übernahm Gabriele Münter die geschäftlichen Kontakte zum *Sturm*, was eine Reihe von Briefen belegt, in welchen es um Preise für Gemälde, um Werkslisten, um verschollene Arbeiten und Ausstellungsmöglichkeiten geht. So sehr sie sich als Künstlerin immer wieder in die ihr zugewiesene Rolle der „Primitiven“ zurückzog,³¹² so sehr war sie doch auch Geschäftsfrau, ordnungsliebend und genau, was ihre Absprachen mit dem *Sturm* bezüglich ihrer und der Werke Kandinskys anging.³¹³ Sie scheute sich auch nicht, geschäftliche Briefe an den *Sturm* mit „G. Münter-Kandinsky“³¹⁴ zu unterschreiben, wodurch sie sich wohl noch größere Autorität zu sichern hoffte. In Bezug auf Gabriele Münter kann demnach konstatiert werden, dass sie dem *Sturm* gegenüber gefestigt und als Künstlerin auftrat. Dass diese Rolle ihr auch von Seite der Waldens zugestanden wurde, zeigt sich unter anderem in der Tatsache, dass sie (wie Jacoba van Heemskerck und diejenigen Künstler, die Walden künstlerisch am meisten geschätzt haben muss) *Sturm*-Lehrerin werden sollte. Schon 1916 bekam Münter die Anfrage, ob sie nicht nach Berlin kommen und einen Monat in der neuen *Sturm*-Kunstschule einen Meisterkurs abhalten könne. Sie sagte zwar zu, aber der Kurs kam nie zustande.³¹⁵ Dafür gab sie 1919 auf der dänischen Ostseeinsel Bornholm Sommerkurse.³¹⁶

Gabriele Münter war für den *Sturm* in erster Linie als Künstlerin tätig und wurde als solche auch wahrgenommen und geschätzt. Zwar war sie künstlerische Inspiration für Nell Walden, die sich nach einem Besuch bei ihr in Murnau ebenfalls der Hinterglasmalerei zuwandte,³¹⁷ mit anderen Künstlerinnen und Künstlern des *Sturm* zusammen gemalt hat sie meines Wissens jedoch nicht.

Auch Maria Uhden arbeitete in ihrem eigenen Atelier. Zunächst in Berlin, ab 1917 nach ihrer Vermählung mit dem *Sturm*-Künstler Georg Schrimpf in München. Daher war auch sie über das Verpacken und Verschicken von Werken hinaus, wenig in die organisatorische Arbeit

³¹² Siehe dazu das Kapitel zu Gabriele Münter als „echte Primitive“.

³¹³ Vgl. Briefe Gabriele Münter an Nell und Herwarth Walden. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

³¹⁴ Brief Gabriele Münter an Herwarth Walden vom 22. November 1918. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

³¹⁵ Vgl.: Annegret Hoberg und Helmut Friedel (Hg.). *Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive*. München 1992. S.78. Und Brief Herwarth Walden an Gabriele Münter am 3. August 1916. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

³¹⁶ Wie groß diese waren und wer alles teilnahm ist weiter nicht überliefert. Man weiß aber von einer Schülerin mit Namen Elfriede Nyemann, deren kleine Ölskizze eine Meeresbucht darstellt. Vgl.: Annegret Hoberg und Helmut Friedel (Hg.). *Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive*. München 1992, S.78.

³¹⁷ Vgl. Nell Walden/Schreyer 1954, S. 34 f.

des *Sturm* einbezogen. Gerade ihre Holzschnittarbeiten, die zum Abdruck im „Sturm“ bestimmt waren, nahm sie jedoch als Auftragsarbeiten sehr ernst und sah sich dem *Sturm* gegenüber durchaus verpflichtet. Sicherlich auch bedingt durch ihr junges Alter (sie verstarb 1918 mit gerade einmal 26 Jahren), nahm Maria Uhden innerhalb der *Sturm*-Gruppe die Rolle der jungen und aufnehmenden Schülerin ein. Anders als Gabriele Münter nahm sie künstlerische Kritik dankbar an und war durchaus bereit, ihre Arbeitsweise zu verbessern und den Anforderungen des *Sturm* (ausformuliert in Briefen von Herwarth Walden und der Büro-Mitarbeiterin Sophie van Leer an Maria Uhden) anzupassen. So sind durchweg alle ihre Briefe von einem Grundtenor durchzogen, der deutlich macht, wie ehrfürchtig und ernsthaft sie bemüht war, ihrem Status als *Sturm*-Künstlerin gerecht zu werden.³¹⁸ Zwar gelang es Maria Uhden dem *Sturm* gegenüber vor allem als Künstlerin aufzutreten, ihre im Laufe der Zeit jedoch immer persönlicher gehaltenen Briefe an Nell und Herwarth Walden verraten jedoch, dass in ihrem praktischen Lebensalltag das künstlerische Schaffen häufig doch weniger zentral stand als es ihr lieb gewesen wäre. So rückten schon vor der Vermählung mit Georg Schrimpf, den sie über den *Sturm* kennen lernte, häusliche Verpflichtungen in den Vordergrund und mit einer versuchten Flucht in die Niederlande³¹⁹ und der bevorstehenden Geburt ihres Kindes kam ihrer künstlerischen Tätigkeit nur noch ein marginaler Stellenwert zu. Schon im April 1917 schrieb sie aus Gotha an die Waldens: „Leider komme ich, wie vorauszusehen war, jetzt gar nicht zum Arbeiten und freue mich rasend darauf das nachholen zu können, wenn ich im Mai entgültig nach Berlin komme. Am 16. Mai wollen wir wahrscheinlich schon heiraten, es wird auch höchste Zeit für mich und mein Schaffen, dass ich hier rauskomme.“³²⁰ Der *Sturm* wurde damit für Maria Uhden zur einzigen Möglichkeit, überhaupt künstlerisch tätig zu sein. Und etwas unfreiwilliger als Nell Walden schien auch sie sich bald in einer Rolle wieder gefunden zu haben, in welcher der Sorge um die alltäglichen Haushaltsaufgaben und der Familie ein größerer Wert zukam, als der eigenen künstlerischen Tätigkeit. Beim *Sturm* war Maria Uhden einzig Künstlerin und über die Pflege freundschaftlicher Kontakte hinaus nicht in weitere organisatorische Arbeiten eingebunden. In ihrem Fall heißt das jedoch nicht, anders als bei Jacoba van Heemskerck und Gabriele

³¹⁸ Im Februar 1917 schrieb sie exemplarisch: „Sehr verehrter Herr Walden! Zu gleicher Zeit schicke ich einige neue Arbeiten. Wenn der Holzschnitt-Entwurf gut ist, bitte ich um Zurücksendung, damit ich ihn ausführe. Ich würde Ihnen sehr dankbar sein und mich freuen, wenn ich hören könnte, ob die neuen Arbeiten gelungen sind. Jetzt möchte ich mich nämlich an einige größere Ölbilder wagen.“ Maria Uhden an Herwarth Walden am 5. Februar 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 8.

³¹⁹ Georg Schrimpf versuchte auf diesem Wege der Einberufung zum Ersten Weltkrieg zu entkommen. Siehe auch Brief Maria Uhden an Nell und Herwarth Walden vom 18. September 1917, in welchem sie von der gescheiterten Fluchtaktion berichtet. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 12-13.

³²⁰ Maria Uhden aus Gotha an Herwarth Walden am 21. April 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 11.

Münter, dass sie sich demnach auch ausschließlich ihrer Kunst widmen konnte. Vielmehr verlagerte sich ihre organisatorische und haushaltende Arbeit in ihren eigenen familiären Bereich, der seit ihrer Verlobung mit dem *Sturm*-Maler Georg Schimpf von vielen Umzügen, der Gründung eines eigenen Haushalts und der Geburt des Sohnes geprägt war.

Obwohl Marianne von Werefkin auf nur vier Ausstellungen des *Sturm* beteiligt und dort insgesamt nur sechs Werke ausgestellt waren, setzte sie sich wohl am intensivsten mit der Reflektion der ihr betrauten Aufgaben innerhalb einer Künstlergruppe auseinander. Was den *Sturm* betrifft, so stand auch sie, ähnlich wie Gabriele Münter, vor allem in geschäftlichen Angelegenheiten mit den Waldens in Kontakt. Beim *Blauen Reiter* dagegen scheint sie sich in einer ähnlichen Lage gefunden und betätigt zu haben, wie sie Nell Walden beim *Sturm* zukam: als Rahmen schaffende Organisatorin, die durch die soziale Pflege der Gruppe ein Umfeld schaffen konnte, in welchem künstlerisch tätige Individuen aktiv werden konnten. In ihren tagebuchartigen Aufzeichnungen, den *Lettres à un inconnu*, inszeniert sie sich als entscheidende Kraft im Hintergrund: „Ich schaffe die Menschen, die um mich sind, ich schaffe die Empfindungen, die ich erprobe oder die ich hervorrufe. Ich schaffe die Verhältnisse und die Eindrücke.“³²¹ Damit wird deutlich, dass die Künstlerinnen beim *Sturm* sich innerhalb der Gruppe anders darstellten, als ihre männlichen Kollegen.

Spezifisch weiblich konnotierte Aufgaben und Zuständigkeitsbereiche, wie im Fall Nell Walden das Ausrichten und Organisieren von Empfängen und Ausstellungseröffnungen, oder das Pflegen von Freundschaften und Netzwerken, das alle hier genannten Künstlerinnen betraf, und schließlich die Sorge um die Gruppe oder die Familie als sozialer Mikrokosmos, wurden qua natura den Frauen zugeschrieben und von diesen auch in den meisten Fällen bedient. Während die männlichen Kollegen beim *Sturm* ihre Identitätsentwürfe immer allein und vollständig am Künstlersein orientierten, waren die Künstlerinnen daneben immer auch Frau. Deshalb ist davon auszugehen, dass die Künstlerinnen beim *Sturm* durch ihre Arbeit innerhalb der Gruppe in einem Feld wechselseitiger Beeinflussungen standen: zum einen unterlagen sie dem Druck der Erwartungen, die an eine „Frau“ gestellt wurden und die sie zu erfüllen hatten, da es sich um „natürliche“ weibliche Charakteristika handelte. Zum anderen schufen sie performativ selbst diese Geschlechtsidentität, indem sie die ihnen zugewiesenen Bereiche nicht in Frage stellten und sich weitestgehend den Erwartungen fügten, da sie selbst von einer natürlich gegebenen Geschlechtsidentität und den damit verbundenen Arbeitsbereichen auszugehen schienen. Festgehalten werden soll an dieser Stelle in Bezug auf die organisatorische Arbeit und die künstlerische Praxis der Künstlerinnen beim *Sturm* also, dass schon allein das

³²¹ Marianne von Werefkin zitiert nach: Bernd Fäthke, *Marianne Werefkin*. München 2001, S. 61.

Verhältnis zwischen der künstlerischen Arbeit und den organisatorisch-administrativen Bereichen ausschlaggebend für die Konstituierung einer weiblichen Rollenzuschreibung beim *Sturm* war. Dies gilt umso mehr, je enger die Künstlerinnen auch persönlich in die Arbeit des *Sturm* und das Netzwerk involviert waren.³²²

Auch wenn ich die männlichen Künstler bei dieser Untersuchung außen vor lasse, bleibt der Vollständigkeit halber hinzuzufügen, dass auch sie teilweise persönliche Briefkorrespondenzen mit Nell und Herwarth Walden führten und sich dem *Sturm* über die wirtschaftlichen Aspekte des Kunstverkaufs und der Präsenz auf Ausstellungen hinaus dem *Sturm* als Freundschaftsnetzwerk verbunden fühlten.³²³ Innerhalb des *Sturm* in der Potsdamer Straße in Berlin waren sie jedoch nicht organisatorisch tätig und in den Briefen finden sich auch keine Hinweise auf einen reflektierenden oder inszenierenden Umgang mit der eigenen Geschlechterrolle.

Der Analyseteil dieser Arbeit zur Selbst- und Fremddarstellung wird die Motive dieser Rollenentsprechungen noch eingehender untersuchen.

³²² Andere Künstlerinnen, die in dieser Arbeit nicht vertiefend betrachtet wurden und beim *Sturm* in erster Linie durch ihre Werke auf Ausstellungen präsent waren, – exemplarisch seien Marthe Donas, Natalia Gontscharowa oder Sonia Delaunay-Terk genannt – waren weniger stark in Geschlechterdiskurse innerhalb des *Sturm* eingebunden, als die in der vorliegenden Arbeit beschriebenen Protagonistinnen. Beim *Sturm* waren sie wohl tatsächlich aufgrund der künstlerischen Qualität ihrer Werke und nicht wegen deren weiblichen Autorschaft ausgestellt. Geschlechterspezifischen Fragen zu Rollen und Zuschreibungen sahen sie sich jedoch innerhalb ihres jeweiligen Kontextes ebenfalls ausgesetzt. Vgl. Barbara Schaefer und Andreas Blühm (Hg.), *Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft*. Ostfildern 2008; Susanne Deicher (Hg.), *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*. Berlin 1993.

³²³ Exemplarisch genannt sei der umfangreiche Briefwechsel mit Karl Kraus oder Lothar Schreyer. Ihre Briefe an Nell und Herwarth Walden befinden sich ebenfalls im Sturm-Archiv in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin. Ebenso die Briefe August Stramms, die bereits publiziert sind: August Stramm, *Briefe an Nell und Herwarth Walden*, hrsg. von Michael Trabitzsch, Berlin 1988. Insgesamt stellt die Korrespondenz Jacoba van Heemskercks mit 234 Briefen, 44 Postkarten und 6 Telegrammen den umfangreichsten Teil des Sturm-Archivs dar, gefolgt von Lothar Schreyer mit 213 Briefen und Karl Kraus mit 158 Briefen. Vgl. die einzelnen Autographen im Sturm-Archiv in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin.

3. Netzwerkformen - Kontakte der Künstlerinnen untereinander

Das Kapitel „Netzwerkformen – Kontakte der Künstlerinnen untereinander“ widmet sich als ebenfalls deskriptiv gehaltene historiographische Quellenanalyse den Kontakten, welche die Künstlerinnen beim *Sturm* untereinander pflegten. Das erste Unterkapitel untersucht die Briefe Jacoba van Heemskercks an Nell Walden und entwickelt daraus einen Einblick in jene jahrelange Freundschaft zwischen den beiden Künstlerinnen, die innerhalb der *Sturm*-Gruppe von zentraler Bedeutung war. Im zweiten Unterkapitel wird ein Blick auf Nell Walden als zentralem Fixpunkt des *Sturm* geworfen. Erstmals in der deutschsprachigen kunsthistorischen Forschung wird Nell Walden als Entscheidungsträgerin und gleichberechtigte Figur neben Herwarth Walden beim *Sturm* als kulturelle Vermittlungs- und Vermarktungsstelle dargestellt. Ein drittes Unterkapitel widmet sich den gegenseitigen Beeinflussungen im künstlerischen Werk der einzelnen Künstlerinnen und stellt sich der Frage, ob und inwiefern die Künstlerinnen sich auch in ihren Arbeiten gegenseitig beeinflussten oder ob es über die schriftlichen Kontakte hinaus zu einem Austausch auf künstlerischer Ebene gekommen ist.

Alle drei Unterkapitel legen zusammen Zeugnis ab von den Freundschaften, welche die Künstlerinnen miteinander verbanden und machen deutlich, dass der *Sturm* in seiner Netzwerkstruktur in entscheidenden Bereichen auch und gerade von einigen Frauen maßgeblich getragen und gestaltet wurde.

3.1. Jacoba van Heemskerck und Nell Walden: Briefe

Um deutlich herauszuarbeiten, inwieweit der *Sturm* als Netzwerk zum einen die Künstlerinnen in ihrer künstlerischen Identität prägte, zum anderen selbst gerade durch die Künstlerinnen gepflegt und unterhalten wurde, sollen die folgenden Kapitel einen Überblick über die Kontakte der Künstlerinnen untereinander geben. Auch hier handelt es sich um Grundlagenforschung zum *Sturm*, die in dieser Form noch nicht geleistet wurde, die mir jedoch wesentlich erscheint für das Verständnis vom *Sturm* als kommunikatives Netzwerk und identitätsstiftende Konstante.

Wichtiges Zeugnis für den Netzwerkcharakter des *Sturm* und die Bedeutsamkeit der persönlichen Kontakte zwischen den einzelnen Künstlerinnen und Künstlern stellt die

Briefkorrespondenz zwischen dem Ehepaar Walden und Jacoba van Heemskerck dar. Bei den Briefen Jacoba van Heemskercks an Nell und Herwarth Walden handelt es sich um zentrales Quellenmaterial, dem innerhalb der *Sturm*-Forschung³²⁴ eine wichtige Rolle zukommt. 2006 hat der niederländische Historiker Arend Huussen alle Briefe Jacoba van Heemskercks aus dem Berliner *Sturm*-Archiv zusammengetragen, transkribiert und in einem bisher unveröffentlichten Manuskript versammelt.³²⁵ Das Briefverzeichnis war Teil der begleitenden Forschungsarbeit zur Jacoba van Heemskerck-Ausstellung im Herbst 2005 im Gemeentemuseum Den Haag.³²⁶ Die Originalbriefe befinden sich nach wie vor größtenteils in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin und können dort eingesehen werden und wurden bisher nicht mikroverfilmt oder digitalisiert. In den meisten Fällen handelt es sich um beinahe DIN A4 große Briefbögen, welche die Künstlerin eng beschrieben und zuweilen mit kleinen Skizzen und Zeichnungen versehen hat. Diese dienten vor allem der Werkswiedererkennung, wenn es in der Korrespondenz mit den Waldens um Arbeiten ging, die beim *Sturm* ausgestellt werden sollten oder die von Jacoba van Heemskerck zum Postversand vorbereitet wurden. Die Briefe an Nell und Herwarth Walden schrieb Jacoba van Heemskerck auf Deutsch.³²⁷ Die Briefe Jacoba van Heemskercks geben zunächst Aufschluss über die Besuche Jacoba van Heemskercks in Berlin und die Gegenbesuche von Nell und Herwarth Walden im niederländischen Domburg oder über die Holzschnitte, die Jacoba van Heemskerck zum Abdruck im „*Sturm*“ herstellte und Gemälde und Zeichnungen, die der *Sturm* in ihrem Auftrag verkaufte. Daneben äußerte sich Jacoba van Heemskerck auch immer wieder über andere Künstler, über die Schriften Herwarth Waldens und über Ausstellungen und Pläne der Berliner *Sturm*-Galerie. Vor allem aber legen sie Zeugnis ab von den mitunter sehr engen und vertrauten Kontakten zwischen Jacoba van Heemskerck

³²⁴ Gemeint ist hier die Forschung der letzten zehn Jahre, in welcher zumindest ansatzweise ein Konsens herrscht über die Bedeutsamkeit teilnehmender *Sturm*-Künstlerinnen wie Jacoba van Heemskerck. Derzeit handelt es sich dabei noch vor allem um einzelne Aufsätze, die den Fokus auf Jacoba van Heemskerck gerichtet haben. Genannt sei exemplarisch: van den Berg, in: Josting/Fähnders 2005, S.67-87.

³²⁵ A.H. Huussen, *Brieven van Jacoba van Heemskerck en Marie Tak van Poortvliet aan Herwarth en Nell Walden en anderen. 1911-1923*. Unveröffentlichtes Manuskript, Haren 2006. An dieser Stelle sei dem Herausgeber für die Überlassung eines Manuskripts und die unterstützende E-Mail-Korrespondenz gedankt. Ich beziehe mich in dieser Arbeit dennoch auf die Originalbriefe, die ich im *Sturm*-Archiv der Handschriftenabteilung in der Staatsbibliothek Berlin gesichtet und ausgewertet habe.

³²⁶ *Jacoba van Heemskerck – een herontdekking*. Gemeentemuseum Den Haag, 27.8.-21.11.2005.

³²⁷ Zuweilen lesen sie sich zwar wie direkt übersetztes Niederländisch, dennoch habe ich sie (auch in Absprache und in Anlehnung an Arend Huussen, der ähnlich verfährt) weitestgehend im Originalzustand übernommen. Die grammatische Unsicherheit in Bezug auf die für Niederländer schwierige Beugung der Fälle löste Jacoba van Heemskerck oft, indem sie das Wortende in einer langen Schlangenlinie auslaufen ließ. Ob es dann *dem* oder *den* beziehungsweise *schönen* oder *schönem* heißt, sollten die Adressaten dann selbst bestimmen. Recht willkürlich erscheint der Gebrauch von *das* und *dass* in den Briefen Jacoba van Heemskercks. Diese habe ich zur besseren Verständlichkeit und zum leichteren Lesen unterschieden und korrigiert.

und dem *Sturm* in Person Nell und Herwarth Waldens sowie einzelnen Künstlerinnen und Künstlern.

Der am besten dokumentierte Kontakt zwischen den Künstlerinnen beim *Sturm* ist der zwischen Jacoba van Heemskerck und Nell Walden. Aber auch geschlechtsunabhängig sind von allen Künstlerinnen und Künstlern des *Sturm* von Jacoba van Heemskerck die meisten Briefe an Nell und Herwarth Walden überliefert.³²⁸ Viele Briefe von Jacoba van Heemskerck an Nell Walden, aber auch an Herwarth und Nell Walden zusammen, zeugen von Freundschaft, gegenseitigen Besuchen und Austausch von sowohl organisatorischen Informationen, als auch von Gedanken zu Aufgabe und Entwicklung der Kunst.

Nell Walden zufolge sind Jacoba van Heemskerck und ihre Freundin Marie Tak van Poortvliet zum Herbstsalon nach Berlin gekommen.³²⁹ Sie schreibt auch von einem Besuch von ihr und Herwarth in Domburg im Sommer 1914. Dies bestätigen die Briefe von Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden. Sie schrieb am 22. März 1914:

„Meine Freundin [Marie Tak van Poortvliet; d. Verf.] bedauert so, dass sie ganz vergessen hat, Sie zu fragen, ob Sie und Ihre Frau ihr das Vergnügen tun wollen, wenn Sie diesen Sommer vielleicht nach Holland kommen, einige Tage zu ihr zu kommen nach Domburg (Zeeland). Sie wissen, dass wir im Sommer immer zusammenwohnen. Wir hoffen so, dass Sie kommen wollen. Wir zeigen Ihnen dann die ganze Gegend und Sie wohnen natürlich bei uns.“³³⁰

Dass Herwarth und Nell Walden dieser Einladung nachgekommen sind, bestätigt ein Brief vom 21. Juli 1914, in dem es heißt: „Schade, dass Sie wieder fort sind. Der Besuch von Ihnen beiden hat mich so gefreut. Wir haben einander besser kennengelernt und es ist von so grossem Interesse, mit Freunden zusammenzuarbeiten.“³³¹ Schon in diesem ersten Briefwechsel zeigt sich deutlich, wie viel sich Jacoba van Heemskerck von der Freundschaft mit Nell und Herwarth Walden erwartete und was die Verbindung zum *Sturm* für sie bedeutete.

Hunderte von Briefen, die Jacoba van Heemskerck in den folgenden Jahren an Herwarth Walden und dessen Frau Nell schrieb, stellen die wichtigste Quelle zu Leben und Werk

³²⁸ Das *Sturm*-Archiv der Handschriftenabteilung in der Staatsbibliothek Berlin führt die Korrespondenz von mehr als 130 Autographen mit Nell und Herwarth Walden. Jacoba van Heemskerck bildet mit 234 Briefen, 44 Postkarten und 6 Telegrammen die Spitze. Gefolgt wird sie von Lothar Schreyer (213 Briefe) und Karl Kraus (158 Briefe).

³²⁹ Vgl. Ausst.Kat. Den Haag 1983/1984, S. 7.

³³⁰ Brief am 22. März 1914 an Herwarth Walden. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 1-3.

³³¹ Brief am 21. Juli 1914 an Herwarth Walden. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 13-14.

dieser Künstlerin und ihrer Zeit dar.³³² Die Korrespondenz, die leider nicht komplett erhalten ist, umfasst 269 Briefe, Postkarten und Telegramme.³³³ In allen ihren Briefen schreibt Jacoba van Heemskerck vor allem über Ausstellungstätigkeiten, beschreibt die Gemälde, an denen sie gerade arbeitete und gibt Einblicke in ihr Leben zwischen Domburg und Den Haag. Spätestens seit ihrer Teilnahme am *Ersten Deutschen Herbstsalon* 1913 gehörte Jacoba van Heemskerck zum festen *Sturm*-Klientel, und ihre Arbeiten wurden auch immer wieder im *Sturm* abgedruckt.

Die Briefe Jacoba van Heemskercks an Nell und Herwarth Walden lesen sich wie eine dichte Beschreibung der gemeinsamen Jahre von Jacoba van Heemskerck, Nell und Herwarth Walden. In den ersten Jahren ihrer Freundschaft – ab 1914 – schien es Jacoba van Heemskerck besonders wichtig gewesen zu sein, sich immer wieder ihrer *Sturm*-Zugehörigkeit zu versichern. Dies geschah zum einen durch Abwertung ihrer niederländischen Künstlerkollegen,³³⁴ zum anderen durch ständige Betonung ihrer *Sturm*-Exklusivität. Schon im Juni 1914 berichtete Jacoba van Heemskerck nach Berlin an Herwarth Walden, dass sie im Ausstellungskomitee der Domburger Sommerausstellung tätig sei und fügt gleichzeitig hinzu, dass sie von der Domburger Ausstellung aber nicht mehr allzu viel halte und eigentlich nur noch beim *Sturm* ausstellen wollte.³³⁵ Dies wiederholte sie auch ein Jahr später: „Nein, besser keine *Sturm*-Ausstellung in Domburg. Das ist für mich zu beschwerlich. Ich werde nicht ausstellen mit all den anderen. Ich finde es auch viel besser,

³³² Da viele Briefe auch verschollen, und gerade die Antwortbriefe Waldens nicht mehr vorhanden sind, gibt es bisher keine vollständige Veröffentlichung der Briefe. Der niederländische Historiker Arend Huussen stellt sein Manuskript über die Briefsammlung Jacoba van Heemskercks jedoch auf Anfrage gerne zu Verfügung. A.H. Huussen, *Brieven van Jacoba van Heemskerck en Marie Tak van Poortvliet aan Herwarth en Nell Walden en anderen. 1911-1923*. Unveröffentlichtes Manuskript, Haren 2006. Ein Großteil der Briefe findet sich auch im Anhang des Katalogs des Gemeente Museums Den Haag: Ausst.Kat. Den Haag 1983/1984.

³³³ Arend Huussen hat eine Frequenztafel erstellt, aus der ersichtlich wird, dass die Intensität des Briefwechsels in den Jahren 1915 bis 1917 am intensivsten gewesen ist. Der älteste erhaltene Brief wurde am 22. März 1914 geschrieben, der letzte stammt vom 2. April 1922. Tabelle über die Briefe in: Ausst.Kat. Den Haag 1983/1984, S. 9.

³³⁴ So schrieb Jacoba van Heemskerck zum Beispiel am 2. März 1916 an Herwarth Walden in abfälligem Ton über Theo van Doesburg: „Heute war van Doesburg bei Marie; hat sich gemeldet um die Sammlung zu sehen. Er ist ein sehr unsympatischer Mann. Er hat mir damals über eine Zeitschrift geschrieben, er will hier einen modernen Verein stiften und Säle bei d’Audretsch haben. Er wird nie exklusiv sein, alle Modernen einladen, immer Ausstellungen hier haben, viel Reklame machen, immer Vorträge halten. Er kann von allen Malern Bildern bekommen, so viel er will, auch von Kandinsky und allen deutschen Malern. Ich war einen Moment dabei. Später fragte er Marie, ob sie dachte, dass ich auch Mitglied werde. Sie sagte direkt, dass sie das nicht glaube, da ich nur mit dem *Sturm* ausstelle. [...] Traue ihm nicht; ich schreibe es dir, da er vielleicht auch nach Berlin schreibt.“

³³⁵ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 1. Juni 1914: „Ich finde es besser, nur auszustellen, wenn Sie die Ausstellungen arrangieren. Sie wissen, welche Arbeiten gut zusammengehen. [...] In Domburg bin ich im Ausstellungscomité und werde ein oder zwei Bilder hinschicken. Keine neuen; es ist da gar keine moderne Ausstellung, oder es ist ein Genre, das ich nicht liebe. Nein, einmal hoffe ich doch anzufangen mit dem Verkauf und dann müssen Sie für all Ihre Mühe auch alle Prozente haben. Ich will nicht ausstellen auf anderen Ausstellungen.“ Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 5-6.

das nicht zu tun, aber ich bleibe doch im Comité.“³³⁶ – die Domburger Ausstellungen haben trotzdem weiter statt gefunden.³³⁷ Es wird an den regelmäßigen Ausstellungen und einem Foto aus 1911 liegen, auf dem das kleine Ausstellungsgebäude mit einigen Künstlern und Mäzenen davor zu sehen ist, dass Domburg auch in der neueren Forschung zur niederländischen Kunstgeschichte seine Stellung als wegweisende Künstlerkolonie behalten konnte.³³⁸

Die Briefe Jacoba van Heemskercks an Nell und Herwarth Walden wurden ab 1920 weniger, sachlicher und unpersönlicher. Jacoba van Heemskerck ging ihre ersten *Sturm*-unabhängigen Schritte, berichtete Walden nur am Rande von ihrem Auftrag für die drei riesigen Glasfenster und die Tür in der Villa Wulffraat und kündigte im selben Brief ihre *Sturm*-Mitgliedschaft.³³⁹ Sie stellte selbständig doch wieder in Domburg aus und plante Ausstellungen in Amsterdam (Februar 1921), Brüssel und Paris (Mai 1921).³⁴⁰

An dieser Stelle soll der Briefwechsel zwischen den Waldens in Berlin und Jacoba van Heemskerck im niederländischen Domburg und Den Haag weniger auf inhaltliche Aspekte zur Sicherung biographischer Fakten und Werkszuordnungen untersucht, sondern auf seine Netzwerkfunktion hin thematisiert werden. Zwar unterhielten Nell und Herwarth Walden zu vielen Dichtern und Künstlern regen Briefkontakt, eine ähnliche Dichte an Briefen, die ebenfalls von inniger persönlichen Verbundenheit zeugen, findet sich ansonsten jedoch

³³⁶ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 9. Februar 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 56-57.

³³⁷ Werke Jacoba van Heemskercks waren auf den ersten vier Ausstellungen vertreten, Mondrian stellte dort bis 1915 aus, des weiteren waren immer wieder Werke von Charley Toorop, Schelfhout (1912 mit kubistischen Arbeiten) und Le Fauconnier (erstmalig 1914) dort vertreten. Vgl. hierzu: Ineke Spaander, „9 Biografien. Jacoba van Heemskerck“. In: *Museumsjournaal*, jrg. XVII, 1972, S. 285-287.

³³⁸ So räumt beispielsweise Piet Boyens dem kleinen Badeort Domburg, und damit vor allem Piet Mondrian, Jacoba van Heemskerck und Marie Tak van Poortvliet eine wichtige Rolle im Hinblick auf die Verbreitung von Kandinskys Gedanken zum Geistigen in der Kunst ein. Vgl. Piet Boyens, *Expressionisme in Nederland. 1910-1930*. Zwolle 1995, S. 34 ff.

³³⁹ Jacoba van Heemskerck am 28. April 1920 an Herwarth Walden: „Ich möchte lieber kein Mitglied der Gesellschaft Sturmfreunde mehr sein. Da ich doch so wenig in Berlin bin, finde ich es zu teuer, dafür 60 Mark zu zahlen. [...] Ich bin sehr beschäftigt mit einer sehr grossen Bestellung für 3 enorme Glasfenster und ein Türpaneel für eine grosse, ganz neue Villa in der Nähe von Den Haag. Meine Entwürfe sind direkt angenommen worden, und in zwei Monaten wird alles fertig sein. Ich habe die gesamte Leitung über das Glasbrennen etc.“ Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 382.

³⁴⁰ Eine umfangreiche und detaillierte Beschreibung der Briefinhalte, der Arbeiten Jacoba van Heemskercks und ihrer gesamten künstlerischen Entwicklung findet sich gut aufgearbeitet in der Monographie von Arend Huussen und Jaqueline van Paaschen, welche die Briefe Jacoba van Heemskercks an Nell und Herwarth Walden als zentrale Quelle heranzieht und sorgfältig recherchiert die Künstlerin in ihrem historischen Kontext verortet. Vgl. Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005.

vergleichbar nur in Bezug auf die *Sturm*-Mitarbeiter Lothar Schreyer und Karl Kraus,³⁴¹ sowie den Dichter August Stramm.³⁴²

Da die Antwortbriefe Herwarth und Nell Waldens an Jacoba van Heemskerck nicht überliefert sind, lässt sich nur anhand der Briefe Jacoba van Heemskerck, in denen sie auf empfangene Post aus Berlin Bezug nimmt und sich auch immer wieder für Briefe bedankt, auf die Regelmäßigkeit der sich kreuzenden Korrespondenzen schließen. Trotzdem finden sich in vielen Briefen Passagen, in denen Jacoba van Heemskerck sich Sorgen macht, ob Briefe verschollen seien, sie ungeduldig nach Antworten fragt und auf baldige Nachricht drängt. Immer wieder schrieb Jacoba van Heemskerck auch explizit und ausschließlich an Nell Walden gerichtete Briefe. Dass jedoch auch Nell Walden nicht immer pünktlich in der Lage war, eine Rückantwort zu senden, zeigt einer der wenigen erhaltenen Briefe vom Frühling 1915, in dem Nell Walden schreibt: „Ihre liebe Briefe aus Holland haben uns immer sehr gefreut. [...] Ich schreibe Ihnen nicht oft, ich möchte es tun, aber ich klappre Maschine fast den ganzen Tag (meine Übersetzungsarbeit) und komme überhaupt nicht dazu Freunde zu schreiben. Aber wir verstehen uns doch und wenn wir uns treffen, Gott, dann wird viel zu erzählen sein.“³⁴³ Die Briefe stellten gerade während der Kriegsjahre eine wichtige Brücke dar zwischen der niederländischen Künstlerin und ihrem künstlerischen Identifikationsort, dem *Sturm* in Berlin. Sie bilden gewissermaßen die Spuren eines Netzwerkes ab, das auf vielschichtigen Ebenen Auswirkungen hatte auf die künstlerische Entwicklung Jacoba van Heemskercks, den internationalen Ruhm des *Sturm*, und die Rolle der Künstlerinnen beim *Sturm*. Dieses Netzwerk des *Sturm* als „Regime der Ordnungen“³⁴⁴ zu begreifen, das als Konstruktion zwar unsichtbar ist, aber doch mittels seiner *Funktion* geortet werden kann, soll an dieser Stelle weniger als statisches Gitter, sondern als ständige Bewegung aufgefasst werden. Die Briefe zwischen Jacoba van Heemskerck und Nell und Herwarth Walden stellen damit ein materielles Zeugnis solcher Bewegungen dar. Hier lassen sich künstlerische Tendenzen erkennen, Arbeitsschwerpunkte herauslesen, die persönliche Beziehung zwischen den einzelnen Adressaten beobachten und persönliche Prioritäten lokalisieren. Unter Berücksichtigung persönlicher Konstruktionen und mit dem Wissen um bewusste und unbewusste Selbstinszenierungen können die Briefe weniger als Quelle einer historischen „Realität“ gelten. Vielmehr geben sie Aufschluss über – und das macht sie interessant für die

³⁴¹ George C. Avery (Hg.), *Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Karl Kraus – Herwarth Walden. Briefwechsel 1909-1912*. Göttingen 2002.

³⁴² Vgl. Stramm 1988.

³⁴³ Nell Walden an Jacoba van Heemskerck. Schreibmaschinendurchschlag ohne Datum. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Herwarth Walden, Bl. 6. Da Nell Walden gebürtige Schwedin und somit keine deutsche Muttersprachlerin war, finden sich auch in ihren Briefen orthografische und syntaktische Fehler, die ich an dieser Stelle vom Original übernommen habe.

³⁴⁴ Vgl. Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme, Jeanne Riou (Hg.), *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*. Köln 2004, S. 25.

weitere Analyse des Frauenbildes und der Rolle der Künstlerinnen beim *Sturm* – netzwerkinterne Strategien, die zum einen selbstzugeschriebene Rollen zementieren, zum anderen bestimmte Absichten hinsichtlich der eigenen Position in der Gruppe des *Sturm* verfolgen.³⁴⁵

Darüber hinaus stärken die Briefe Jacoba van Heemskercks die Position Nell Waldens als *Sturm*-Mittelpunkt. In vielen Briefen fragt die niederländische Künstlerin nach den anderen *Sturm*-Künstlern und deren Arbeit³⁴⁶ und ergreift auch immer wieder kollegial Partei für deren Werk, wenn sie von einer Geringschätzung durch Presse oder Kritiker erfuhr. Während die Briefe, die sie, nicht ohne Grüße an seine Frau auszurichten, an Herwarth Walden adressierte, in erster Linie um Kontakte, Organisatorisches und Logistisches kreisen, steht in den explizit an Nell Walden gerichteten Briefen der freundschaftliche Austausch über Arbeit und Alltägliches im Vordergrund. Die Briefe an Nell Walden schienen für Jacoba van Heemskerck eine wichtige Bindung darzustellen und nahmen gleichzeitig die Funktion einer Art Versicherung ein: solange Jacoba van Heemskerck die prominenteste Stellung in der Sammlung Nell Waldens innehatte, die Freundin in hungerreichen Kriegsjahren regelmäßig mit holländischem Käse versorgte und diese auch immer wieder zum eigenen künstlerischen Arbeiten ermutigte,³⁴⁷ schien für sie die *Sturm*-Zugehörigkeit und damit in gewisser Weise auch ihre Identität als Künstlerin gesichert zu sein. „Bitte schreibe bald wieder, es ist so nett. Deine Coba,“³⁴⁸ schrieb sie im Mai 1916 an Nell Walden nach Berlin und machte damit exemplarisch deutlich, dass über den Kontakt mit Herwarth Walden hinaus gerade auch die freundschaftliche Verbindung zu Nell Walden für Jacoba van Heemskerck von entscheidender Bedeutung war.

An der Häufigkeit der Briefe, aber auch an den mal vertraulicheren, mal distanzierteren Anreden und Grußworten, lässt sich die Intensität der Verbindung Jacoba van Heemskercks

³⁴⁵ So ist es beispielsweise auch nicht verwunderlich, dass sich hier schon bestätigt, was Nell Walden später in ihren Memoiren wiederholt darzustellen bemüht ist: die Wichtigkeit, die sie sich selbst als Sammlerin beimaß. Diejenigen Briefe, die Jacoba van Heemskerck explizit an Nell Walden schrieb, haben alle gemeinsam, dass sie die Sammlung Nell Waldens thematisieren. Nachdem Jacoba van Heemskerck der Freundin Arbeiten für ihre Sammlung zukommen ließ, brach Nell Walden nach Ankunft der Arbeiten im Dankeschreiben in Entzückung aus: „Also Ihre Bilder sind hier. So was wunderbares. Wie haben Sie das nur gemacht. Wundervoll, wundervoll. Was Sie schreiben von Raummangel. Für Ihre Bilder würde ich ein Zimmer zumieten, das ist keine Übertreibung. Denken Sie sich die Sachen für mein Graphikzimmer! Ah, wunderbar.“ Nell Walden an Jacoba van Heemskerck im März 1915. Schreibmaschinendurchschlag ohne Datum. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Herwarth Walden, Bl. 6.

³⁴⁶ Vgl. zum Beispiel Brief Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 7. Januar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 147-148.

³⁴⁷ Vgl. zum Beispiel Brief Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 7. Januar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 147-148.

³⁴⁸ Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 19. Mai 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 222-223.

zu Nell und Herwarth Walden und damit auch zum *Sturm* ablesen. Als sie um 1919 *Sturm*-autonom ihre Pläne für große Glasarbeiten umsetzte und sowohl den Verkauf, als auch die technische Umsetzung ihrer Werke zunehmend selbst in die Hand nahm, wurden auch die Briefe nach Berlin weniger. Lange Krankheitsphasen, aber auch die sich anbahnende Trennung von Nell und Herwarth Walden sorgten dafür, dass Jacoba van Heemskerck nicht mehr allein durch das *Sturm*-Netzwerk getragen wurde und sich auch künstlerisch anderweitig orientierte. Das Herausfallen aus dem Netzwerk, das sie über einige künstlerisch äußerst fruchtbare Jahre hinweg gehalten hatte, ging für Jacoba van Heemskerck jedoch mit einer entscheidenden künstlerischen Weiterentwicklung einher.³⁴⁹ Schon im November 1914 hatte sie ihre Pläne, mit Glas zu arbeiten, in einem Brief an die Waldens angesprochen: „Wenn man die Farben leuchtend geistlich haben will, dann wird ein Zeit kommen, dass Oelfarben und Leinwand sich dafür nicht mehr eignen. Sie und Ihre Frau die meine Arbeiten so gut kennen, werden verstehen was ich meine und fühle.“³⁵⁰ Da Herwarth Walden nicht auf ihre Bitte einging, Kontakte zu Bruno Taut³⁵¹ oder anderen auf dem Gebiet der Glasarbeit bewanderten Künstlern herzustellen,³⁵² nahm sie ab 1919 zusammen mit ihrer Freundin Marie Tak van Poortvliet die Umsetzung der Glasarbeiten und die Zusammenarbeit mit Architekten wie Jan Buijs³⁵³ selbst in die Hand. Die Glasfensterentwürfe, die sie ab 1919 mit Tinte und Wasserfarben auf Karton herstellte, wurden teilweise zwar noch im Oktober 1919 auf der 79. *Sturm*-Ausstellung gezeigt,³⁵⁴ als sie 1920 eine Villa in Wassenaar bei den Haag mit großen farbigen Glasfenstern ausstattete, erwähnte sie dies in ihren Briefen an den *Sturm* jedoch eher nur beiläufig.³⁵⁵ Ihr Großauftrag für die Marinekaserne in Amsterdam, für

³⁴⁹ Arend Huussen und Jaqueline van Paaschen argumentieren in ihrer Jacoba van Heemskerck-Monografie dahingehend, dass die Loslösung vom *Sturm* letztendlich für die künstlerische Entwicklung Jacoba van Heemskerck notwendig war, damit sie sich ihren ganz eigenen künstlerischen Zielen widmen konnte. Als Höhepunkt ihres Schaffens und eigentliches Ziel ihrer künstlerischen Entwicklung sehen sie die großen Glasfenster und die Entwürfe dafür, mit denen sich Jacoba van Heemskerck gerade in ihren letzten Lebensjahren beschäftigte.

³⁵⁰ Jacoba van Heemskerck an Herwarth und Nell Walden am 11. November 1914. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 37-38.

³⁵¹ Bruno Taut (1880-1938) war ein deutscher Architekt und Stadtplaner, der durch den Bau von Großsiedlungen in Berlin und den Glaspavillon auf der Werkbundausstellung in Köln 1914 bekannt wurde. Er stand unter anderem auch mit Herwarth Walden in Briefkontakt. Vgl. Leo Ikelaar, *Paul Scheerbarth und Bruno Taut. Zur Geschichte einer Bekanntschaft. Briefe von 1913–1914 an Gottfried Heinersdorff, B. T. und Herwarth Walden*. Paderborn 1999; Winfried Brenne, *Bruno Taut. Meister des farbigen Bauens in Berlin*, hrsg. vom Deutschen Werkbund Berlin e.V., Berlin 2005.

³⁵² Vgl. zum Beispiel Jacoba van Heemskerck an Herwarth und Nell Walden am 11. November 1914. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 37-38.

³⁵³ Chris Rehorst, „Jacoba van Heemskerck en Ir. Jan W. E. Buijs. Twee glas-in-loodramen in het huis Wulffraat te Wassenaar“. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 31 (1980), S.544-554.

³⁵⁴ Vgl. Katalog 79. *Sturm*-Ausstellung, Berlin, Oktober 1919.

³⁵⁵ Brief Jacoba van Heemskercks an Herwarth Walden am 28. April 1920. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 382.

die sie 1921 insgesamt neun großformatige Glasfenster³⁵⁶ entwarf und auch die Ausführung betreute, findet in den wenigen und immer seltener werdenden Briefen an Nell und Herwarth Walden zwischen 1921 und 1923 gar keine Erwähnung. Sowohl in den Niederlanden, als auch in Deutschland fand Jacoba van Heemskerck neue Kollegen und Interessenten, die sie in ihrer Arbeit unterstützten und ihr die Loslösung vom *Sturm* erleichterten.

Die Tatsache, dass der *Sturm* in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, spätestens jedoch seit den 1920er Jahren zunehmend an Bedeutung für Jacoba van Heemskerck verlor, andersherum aber auch selbst für die Entwicklung der Kunst und die kulturelle Landschaft in Berlin immer unbedeutender wurde, ist meines Erachtens in erster Linie auf die Auflösung des Netzwerkes zurückzuführen. Herwarth Walden unterstützte Jacoba van Heemskerck nicht in ihren künstlerischen Vorhaben, die über Holzschnitte und verkaufsgerechte Formate hinaus gingen, woraufhin sie eigene Wege suchte. Der *Sturm* verlor damit eine wichtige und über Jahre hinweg zentrale Künstlerin, die zudem lange die Internationalität des *Sturm* gesichert hatte. Der Trennungsprozess von Herwarth und Nell Walden sorgte mit dafür, dass Nell Walden sich immer weniger um diejenigen Kontakte kümmerte, die in erster Linie mit Herwarth Walden und dem *Sturm* als Kunstvermittlungsstelle zusammen hingen.

Das Netzwerk des *Sturm*, von dem die Briefe zwischen Jacoba van Heemskerck und Nell und Herwarth Walden Zeugnis ablegen und das sich gewissermaßen in ihnen materialisierte, wurde brüchig.³⁵⁷

Obwohl Jacoba van Heemskerck in ihren Briefen so gut wie gar nicht auf ihr Frausein einging und auch ihre künstlerische Arbeit nicht in einem Zusammenhang mit geschlechtlichen Zuschreibungen zu bringen schien, verbanden gerade die Briefe zu Nell Walden sie einmal mehr und in einer sehr persönlichen Weise mit dem *Sturm*. Es ist davon auszugehen, dass das Engagement Jacoba van Heemskercks für den *Sturm*, aber auch anders herum der Einsatz der Waldens für die niederländische Künstlerin, weniger stark gewesen und sicher nicht mit den entsprechenden Folgen für die Kunst einhergegangen wäre, wenn die *Sturm*-Freundinnen Nell Walden und Jacoba van Heemskerck nicht auch immer wieder einfach Briefe aus reiner Sympathie gewechselt hätten, da es schlichtweg „so nett“ sei.

³⁵⁶ Mehr zu diesem Projekt und Farbabbildungen der Fenster in: Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 189 ff.

³⁵⁷ Neben personellen spielten bei der Auflösung des *Sturm* jedoch auch gesellschaftspolitische Umstände eine große Rolle. Nach dem Ersten Weltkrieg und einer generellen gesellschaftlichen Neuordnung verlor der *Sturm* seinen Sonderstatus als Ausnahmeerscheinung und war seiner Zeit nicht mehr länger voraus.

3.2. Nell Walden als Fixpunkt

Ein Blick auf die Quellen zum *Sturm* und eine Analyse der Korrespondenzen und Erinnerungen fördert schnell die Erkenntnis zu Tage, dass die tradierte Auffassung vom *Sturm* als alleinigem Imperium Herwarth Waldens dringend um die Person Nell Waldens ergänzt werden muss.

Es geht an dieser Stelle weniger darum, die Vielseitigkeit und das große Engagement des Verlegers, Literaten, Musikers und Galeristen Herwarth Walden in Frage zu stellen. Gerade eine Beschäftigung mit den Künstlerinnen beim *Sturm* macht jedoch deutlich, dass Nell Walden – auch wenn sie in der kunsthistorischen Rezeption lange Jahre oft nicht einmal in der Rolle der Muse Erwähnung fand – für den *Sturm* eine zentrale Rolle spielte.³⁵⁸

In ihren Erinnerungen an den *Sturm* entwirft Nell Walden in vielen Passagen ein Bild von sich selbst als *Sturm*-Gesellschafterin und Gastgeberin, als „Kampfgefährtin“ Herwarth Waldens im Einsatz für die neue Kunst, als dessen Privatsekretärin, als Sammlerin, Freundin, finanzieller Rückhalt und Entscheidungsträgerin.³⁵⁹ Das Bild, das Nell Walden dreißig Jahre nach ihrer aktiven Zeit beim *Sturm* von sich selbst zu vermitteln bemüht war – und dies wird vor allem bei einer Analyse im Kapitel zu ihrer Selbstdarstellung noch genauer zu betrachten sein – unterscheidet sich damit erheblich von ihrem marginalen Erscheinen in der Literatur zum *Sturm*. Trotz ihrer Bemühungen, nicht nur den *Sturm* innerhalb der Kunstgeschichte neu zu positionieren und ihn wieder ins öffentliche Bewusstsein zu holen, sondern auch ihre eigene Arbeit innerhalb der Gruppe zu verorten, blieb Nell Walden die blasse Figur der Ehefrau, die nur in feministisch oder zumindest geschlechterkritisch motivierten Untersuchungen Beachtung fand.³⁶⁰

³⁵⁸ Derzeit scheint ein entscheidender Wechsel in der Rezeption Nell Waldens stattzufinden. Während Vertreter der älteren Generation der *Sturm*- und Expressionismusforschung von Nell Walden noch immer als „naivem Gemüt“ (Paul Raabe auf dem Internationalen *Sturm*-Symposium im Max Liebermann Haus in Berlin im Oktober 2010) sprechen, erhält Nell Walden besonders in den letzten Jahren und im Ausland neue Beachtung. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Nell Walden gewidmete *Sturm*-Ausstellung im Kunstmuseum im schweizerischen Olten und die neu eingerichtete Dauerausstellung „Nell Walden och Der Sturm“ im schwedischen Landskrona Museum. Hier sind sowohl Arbeiten Nell Waldens, als auch Werke aus ihrer Sammlung zu sehen. Aber auch die Rekonstruktion der Berliner Wohnung über der *Sturm*-Galerie und einzelne Ausstellungsobjekte zum *Sturm* und seinem Umfeld vermitteln ein kulturhistorisches Bild von Nell Walden und ihrer Arbeit beim *Sturm*. Derzeit gibt es noch keine die Ausstellung begleitende Publikation. Daher muss auf den Museumsflyer und die Website des Museums verwiesen werden: www.landskronakultur.se

³⁵⁹ Vgl. Nell Walden 1963; Nell Walden/Lothar Schreyer 1954.

³⁶⁰ Genannt sei hier der Artikel zu Nell Walden im Sammelband zu berühmten Kunstsammlerinnen: Karla Bilang, „Nell Walden (1887-1975)“. In: Britta Jürgs (Hg.), *Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim*. Berlin 2000, S. 229-255.

Für die Untersuchung zu Künstlerinnen beim *Sturm* und deren Netzwerke untereinander kann die Funktion Nell Waldens als Fixpunkt innerhalb der bewegten *Sturm*-Gruppe nicht außer Acht gelassen werden. Gerade die Person Nell Waldens und ihre Stellung neben Herwarth Walden und beim *Sturm* war für Künstlerinnen wie Jacoba van Heemskerck und Maria Uhden von entscheidender Bedeutung. Es ist davon auszugehen, dass beim *Sturm* weit weniger Künstlerinnen ausgestellt oder Arbeiten zum Druck in der Zeitschrift „Der Sturm“ abgegeben hätten, wenn Nell Walden nicht über Jahre hinweg gerade die Künstlerinnen in ihrer Arbeit immer wieder bestärkt und viele Briefkorrespondenzen unterhalten hätte. Neben den zahlreichen Briefen an und von der niederländischen *Sturm*-Künstlerin Jacoba van Heemskerck, stellen auch die Briefe von August Stramm³⁶¹ an Herwarth und Nell Walden ein Zeugnis an der Anteilnahme Nell Waldens am Leben der anderen *Sturm*-Künstler und Künstlerinnen dar.

Alle hier näher untersuchten Künstlerinnen – Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Maria Uhden und Jacoba van Heemskerck – kannten Nell und Herwarth Walden persönlich, waren ein- oder mehrere Male in Berlin,³⁶² empfingen das Ehepaar Walden in ihren Ateliers und standen in Briefkontakt.³⁶³ Die in dieser Arbeit schon mehrfach genannten Quellen rechtfertigen die Bezeichnung Nell Waldens als „Fixpunkt“ des *Sturm*; dafür spricht auch, dass schon Zeitgenossen mit der Loslösung Nell Waldens von ihrem Ehemann einen Grund für das Ende des *Sturm* besiegelt sahen.³⁶⁴

Für den *Sturm* und damit für Herwarth Walden, aber auch für Personen im engeren Kreis wie Lothar Schreyer, Hermann Essig, Karl Kraus und Künstler aus dem weiteren Kreis der sich um das Haus in der Potsdamer Straße gruppierte, hat Nell Walden in jedem Fall eine tragende Rolle gespielt, die in dieser Arbeit neu bewertet werden soll.

Die Auffassung von Nell Walden als zentrale Person beim *Sturm* findet sich auch in Quellen aus dem weiteren *Sturm*-Umfeld, die aufgrund ihres fiktiven Charakters zwar nicht herangezogen werden können, um Aussagen zu machen über die tatsächlichen Umstände beim *Sturm*, die aber dennoch zeigen, dass Nell Walden durchaus als Entscheidungsträgerin

³⁶¹ Vgl. Stramm 1988.

³⁶² Über den Besuch bei Nell und Herwarth Walden gibt das Gästebuch Nell Waldens relativ genau Auskunft. Dieses ist in der Mikrofiche-Verfilmung in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin einsehbar.

³⁶³ Untereinander, also unabhängig von Nell und Herwarth Walden, kannten sie sich zwar persönlich und nahmen über die Waldens Anteil am Leben der Kolleginnen, schrieben sich darüber hinaus persönlich jedoch nur in einigen wenigen Fällen direkt Briefe.

³⁶⁴ Vgl. Schreyer 1956, S. 12.

wahrgenommen wurde. Als eine solche Quelle kann Hermann Essigs³⁶⁵ Roman „Der Taifun“³⁶⁶ gelten, der als eine Art satirische Roman-Biographie des *Sturm* gilt, da er seine Protagonisten in einem dem historischen *Sturm* an vielen Stellen sehr ähnlichen, künstlerisch geprägten Kontext handeln lässt. Ich nutze ihn hier nicht als Quelle, die Aufschluss geben kann über die tatsächliche historische Situation, sondern sehe hier eher einen Hinweis dafür, dass der *Sturm* von Zeitgenossen durchaus als vielseitig tätiges Organ unter der Leitung Nell Waldens wahrgenommen und entsprechend ironisiert wurde. Die Leiterin des Kunstsalons „Taifun“ ist weiblichen Geschlechts.³⁶⁷ Der „Taifun“ wird im Roman als ein Ort beschrieben, an welchem viele Kräfte zusammenlaufen und Menschen, die sich der Literatur, Kunst und Musik verbunden fühlen, unmittelbar begeistert werden. Ähnlichkeiten zum *Sturm* finden sich auch in Bezug auf den Ehemann der „Taifun“-Leiterin, der in Essigs Roman ebenfalls als Komponist und Musiker auftritt, zugleich aber in der Erzählweise des Romans perspektivisch immer auf seine Frau hin ausgerichtet bleibt.³⁶⁸ Hermione, die Leiterin des „Taifun“ wird im weiteren Verlauf des Romans als diejenige beschrieben, die im Kunstsalon „Taifun“, der gleichzeitig eine Heiratsvermittlungsstelle ist, aktiv ist, während ihr Ehegatte als blasse Figur hinter seiner Musik verschwindet.³⁶⁹ Es gibt

³⁶⁵ Hermann Essig (1878-1918) war ein deutscher Dramatiker, Erzähler und Lyriker. Seit 1904 als freier Schriftsteller in Berlin lebend, veröffentlichte er einige Werke im Verlag Paul Cassirers. Nach dem Bruch mit Cassierer bestand ab 1913 ein Kontakt zu Herwarth Walden und dem *Sturm*. Herwarth Walden nahm einige Dramen in das Programm des *Sturm*-Verlages auf. Da Essig jedoch Schwierigkeiten mit der vom *Sturm* präferierten modernen Lyrik hatte und sich vom *Sturm* ausgenutzt fühlte, schrieb er das Schlüssel-Lustspiel *Kätzi* und den Schlüsselroman *Der Taifun*, beide erscheinen erst posthum. Zu Hermann Essig im allgemeinen vergleiche: Ausst.Kat. *Hermann Essig 1878–1918. Vom Volksstück zum Großstadroman – ein schwäbischer Schriftsteller im Berlin des Expressionismus*. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 26. 6. 1993 – 7. 8. 1993, hrsg. von Rolf-Bernhard Essig, Wiesbaden 1993.

³⁶⁶ Hermann Essig, *Der Taifun*. Roman. Leipzig 1919.

³⁶⁷ „An der Korridor tür war ein schwarzes Plakat angenagelt, auf dem mit gelber Messingschrift zu lesen war: Taifun, Leiter Hermione Ganswind. [...] Wenn es ein Weib war, warum hieß es dann nicht Leiterin? War sie etwa eine herrische Dame, die nach Art der Tierbändigerinnen mit der Peitsche in der Hand herumliief? [...] Von diesem Taifun hatte er schon viel gehört. Der Taifun hatte in Paris, London und Petersburg große Gemäldeausstellungen veranstaltet, die Presse aller Länder schimpfte über ihn, diese Erzeugnisse würden erst zur Anerkennung kommen, wenn erst einmal die ganze Menschheit verrückt wäre.“ Essig 1919, S. 19 f.

³⁶⁸ „Suchte ein Mensch Kunst oder Literatur, es blieb sich gleich, alle unbewussten Drangefühle verkörperte die Musik, gespielt und erfunden von Hermiones Ehegatten.“ Essig 1919, S. 21.

³⁶⁹ Eine ausführliche Analyse, die den Roman Essigs mit den historischen Gegebenheiten beim *Sturm* vergleicht, Gemeinsamkeiten herausarbeitet und den Roman auf seinen „Wahrheitsgehalt“ in Bezug auf den *Sturm* hin untersucht, würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Wichtig bleibt daher an dieser Stelle festzuhalten, dass die Figur der „Taifun“-Leiterin Hermione nicht nur von der optischen Beschreibung her erkennbare Züge Nell Waldens trägt und als eindeutiger Mittelpunkt und vor allem als Urteilskraft und Entscheidungsträgerin dargestellt wird.

keine Hinweise darauf, wie Essigs Roman, der erst posthum 1919 in Leipzig erschien, beim *Sturm* aufgenommen wurde und ob es Besprechungen und Kritiken dazu gab.³⁷⁰

Obwohl die Beschreibungen von anderen Zeitgenossen, die sich direkt auf Nell Walden beziehen und sie namentlich nennen, sich eher auf ihr sanftes Gemüt konzentrieren und nicht von einem herrischen Wesen sprechen, wie Hermann Essig es seiner Hermione an verschiedenen Stellen zuschreibt, vervollständigt die Romanfigur der Hermione doch das Bild, das es im Kontext des *Sturm* von Nell Walden gegeben hat. Auch die „Vitagrafien“, wie Renate Berger³⁷¹ Publikationen von Künstlerinnen im Stil von „Mein Leben mit XY“³⁷² nennt, die Nell Walden über ihre Zeit beim *Sturm* beziehungsweise in erster Linie eigentlich über Herwarth Walden³⁷³ schrieb, haben einen konstruierten Charakter.³⁷⁴

Essigs Roman „Der Taifun“ soll daher nicht als historische Quelle zu den Verhältnissen beim *Sturm* gelesen werden, sondern nur als Beleg dafür gelten, dass der beim *Sturm* sehr stark ausgeprägte Netzwerkcharakter und die gewichtige Rolle Nell Waldens darin, auch vom zeitgenössischen Umfeld wahrgenommen wurde. Und sei es, um aus diesen Verhältnissen dem *Sturm* in parodierender Form fast schon einen Strick zu drehen, da hiermit gezeigt werden konnte, dass anders als Nell Walden dies in ihren Erinnerungen bedauernd verneinte, die Fassade des *Sturm* in Hinblick auf seinen finanziellen Erfolg und die zuweilen etwas konstruierte Heroengestalt Herwarth Waldens doch von einzelnen durchschaut

³⁷⁰ Insgesamt scheint Essigs Roman „Der Taifun“ keinen besonderen Stellenwert innerhalb der Forschung zur expressionistischen Literatur einzunehmen und wurde auch in den Beiträgen zum *Sturm* noch nicht umfassend über eine Randerwähnung als „*Sturm*-Satire“ hinaus ausgewertet. Einzige Petra Jenny Vock unterstützt das Heranziehen von Essigs Roman zur ergänzenden Analyse der historischen Situation beim *Sturm*: „Resümierend kann man dem Zeitgenossen einen scharfen Blick auf den *Sturm* im Ersten Weltkrieg bescheinigen, der, wenn auch von vielerlei persönlichen Motiven und Perspektivierungen und oftmals auch fehlender Distanz geprägt, die Widersprüche und ideologischen Verwerfungen im *Sturm*-Kreis bezeugt. Damit ist dieser Blick in mancher Hinsicht aufschlussreicher als Darstellungen der letzten Jahrzehnte, in denen der *Sturm* fast durchgängig losgelöst von den historisch-politischen Gegebenheiten und seiner spezifischen Verflechtung mit ihnen betrachtet wird. Vgl. Vock 2006, S. 195.“

³⁷¹ Renate Berger, „Kreativität und Konkurrenz, Muster, Mythen, Melancholie. Charlotte Berend-Corinth & Lovis Corinth, Josephine Nivison & Edward Hopper, Françoise Gilot & Pablo Picasso“. In: Barbara Schaefer, Andreas Blümm (Hg.), *Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft*. Ostfildern 2008, S. 258-271, S. 261.

³⁷² Genannt seien hier zum Beispiel: Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich. Mein Leben mit einem großen Künstler*. München 1976; Lou Albert-Lasard, *Wege mit Rilke*, Frankfurt am Main 1952 oder Françoise Gilot, *Leben mit Picasso*, München 1964. Im Zentrum dieser „Vitagrafien“ steht immer ein als bedeutend empfundener Künstler. Das Einschreiben in die Legende vom Künstler, der seine Wegbereiterinnen und -begleiterinnen durch Schweigen eliminierte, wurde, obwohl viele Künstlerinnen diesen Akt der Restitution erst nach der Trennung vollzogen, immer auch von den Frauen selbst mit inszeniert.

³⁷³ Nell Walden 1963; Nell Walden/Schreyer 1954.

³⁷⁴ Auch sie folgen einer bestimmten Tradition und schreiben mit an der Legende vom Künstler und Genie. So stellt sich also bei der Bewertung von literarischen Quellen stets die Frage nach der Intention des Geschriebenen, nach dem narrativen Kontext, nach der Gattung des Textes und seiner Bewertung außerhalb seiner Entstehungszeit.

wurde.³⁷⁵ Gleichzeitig zeigt sich in Essigs ironischem Roman über den „Taifun“ jedoch auch, dass die Leitung eines ernstzunehmenden Kunstsalons durch eine Frau in den meisten Fällen zu dem damaligen Zeitpunkt kaum denkbar war und daher zu Parodie oder gar Gehässigkeit provozierte. Eine Kommunikation nach außen, die den *Sturm* als Netzwerk behandelt und Nell und Herwarth als gleichberechtigte Doppelspitze oder Nell Walden gar als Leiterin des *Sturm* dargestellt hätte, wäre dem Ansehen des *Sturm* vor allem dann abträglich gewesen, wenn dies nicht auch innerhalb der *Sturm*-Gruppe so anerkannt gewesen wäre.³⁷⁶

Um die Wichtigkeit Nell Waldens für den *Sturm* herausarbeiten und sie als Fixpunkt im weiten Kreis der Künstler und Literaten verorten zu können, sind also folgende Punkte festzuhalten: Die vielen Besuche von Künstlerinnen und Künstlern in der Privatwohnung der Waldens, die vielen Briefe, die Nell Walden teils im Namen des *Sturm*, teils aus freundschaftlichen, persönlichen Ambitionen schrieb, ihre Kontakte die sie vermittelte, den Transfer der Kunstwerke, den sie betreute und nicht zuletzt die Sammlung, die an bestimmten Terminen öffentlich zugänglich war und zugleich auch die Künstlerinnen und Künstler des *Sturm* auch innerhalb der Gruppe verankerte.

Die *Sturm*-Galerie in der Potsdamer Straße mit den darüber liegenden Wohnräumen von Nell und Herwarth Walden war räumlich gesehen das, was „den *Sturm*“ ausmachte. Nell Walden kann in dieser Hinsicht auch über ihre Funktion als Ehefrau Herwarth Waldens hinaus als wichtiger Fixpunkt im Netzwerk des *Sturm* gesehen werden.

Dies zeigt sich insbesondere in den Briefen, die Nell Walden an viele Künstlerinnen und Künstler schrieb und die gerade auch für die hier näher betrachteten Künstlerinnen von entscheidender Bedeutung waren und maßgeblich dafür sorgten, dass von Seiten der Künstlerinnen eine starke Identifikation mit dem *Sturm* stattfand, die über die Sympathie mit den von Herwarth Walden formulierten Zielen der neuen Kunst³⁷⁷ hinaus ging. Ein deskriptiver Blick auf den *Sturm* kommt bei einer gründlichen Befragung der Quellen, die über eine unkritische Tradierung bisheriger Versuche zur *Sturm*-Geschichte hinaus geht und auch Texte mit einbezieht, die vor allem ein Licht auf die kontextuelle Situation werfen, nicht umhin, Nell Walden eine zentrale Stellung innerhalb eines ständig fluktuierenden und sich rhizomatisch verändernden Geflechts zuzusprechen.

³⁷⁵ Nell Walden wirft in ihren Erinnerungen an den *Sturm* ihrer zeitgenössischen Umwelt vor, dass man etwas von ihrer Unterstützung gemerkt haben müsste, da es doch offensichtlich sei, dass der *Sturm* und Herwarth Walden niemals in diesem Umfang die Kunst auch während der Kriegsjahre hätte voran treiben können. Vgl. Nell Walden/Schreyer 1954, S. 40 f.

³⁷⁶ So lässt sich anhand von Essigs Roman weniger die historische Wirklichkeit rekonstruieren, als vielmehr ein Bewusstsein dafür schaffen, dass die Position der Frauen beim *Sturm* für seine Zeit ungewöhnlich war und sie einen vergleichsweise großen Handlungsspielraum hatten.

³⁷⁷ Vgl. Herwarth Walden, *Expressionismus – die Kunstwende*, Berlin 1918; Herwarth Walden, *Einblick in Kunst*. Berlin 1924.

3.3. Gegenseitige Beeinflussungen im künstlerischen Werk

Den *Sturm* als Künstlernetzwerk zu verstehen, als lebendigen Organismus, der von verschiedenen künstlerischen Intentionen und Programmen beeinflusst war, bedeutet auch, ihn auf gegenseitige Beeinflussungen im künstlerischen Werk zu untersuchen. Diese finden sich vor allem dort, wo über das gemeinsame Ausstellen hinaus ein Kontakt zwischen den einzelnen Künstlerinnen und Künstlern bestanden hat.

Beeinflussungen im künstlerischen Werk lassen sich durch Ähnlichkeiten im Werk feststellen. Als solche sollen an dieser Stelle stilistische Merkmale gelten, Motivwahl, die Verwendung bestimmter Techniken, aber auch die Materialität des Bildes und die Verfolgung bestimmter Bildkonzepte. Bringt man solche Ähnlichkeiten in ein zeitliches Verhältnis zu einander, lässt sich herausarbeiten, welche Künstlerinnen und Künstler aufeinander Bezug nahmen, ob sie eventuell zusammenarbeiteten, gegenseitig ihr Werk kommentierten oder ob sie Arbeiten von Kollegen in Ausstellungen des *Sturm* sahen und daraufhin selbst bestimmte Themen, Motive oder Konzepte verfolgten.

An dieser Stelle geht es dabei – anders als in älteren Praktiken der Kunstgeschichte, die an einer Kette stilistischer Innovationen entlang argumentieren³⁷⁸ – nicht in erster Linie darum, welcher „Schüler“ eventuell welchen „Meister“ kopiert hat. Vielmehr soll das Bewusstsein dafür geschärft werden, dass gerade die Kunst der Moderne stets aus einem Konglomerat schöpft, an dem letztendlich mehrere künstlerische Initiativen, in großem Maße aber auch Einflüsse visueller Kulturen im allgemeinen beteiligt sind. Wenn dieses Kapitel also die gegenseitige Beeinflussung im künstlerischen Werk der Künstlerinnen beim *Sturm* behandelt, geht es darum, zu untersuchen, ob und wie sich speziell die Künstlerinnen über ihre Arbeit austauschten und wie dies in den Werken Niederschlag fand.

Im Zuge dieser Arbeit zu Künstlerinnen beim *Sturm* wird der Fokus speziell auf den Werken der Künstlerinnen liegen. Ausgeklammert beziehungsweise nur am Rande gestreift werden daher Bezüge zwischen den Künstlerinnen und ihren männlichen Kollegen, die es zweifelsohne auch gab. Gerade die zeitgenössische Rezeption besprach die Arbeiten der Künstlerinnen gemäß der Tradition von der weiblichen Schülerin und dem männlichen Lehrer ausnahmslos in Bezug auf ein männliches Vorbild. So wurde beispielsweise Maria Uhden

³⁷⁸ Stellvertretend sei die methodische Vorgehensweise von Heinrich Wölfflin genannt. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 19. Aufl. Basel 2004 (1. Aufl. 1915).

schon während ihrer Zeit beim *Sturm* oft in Zusammenhang mit Marc Chagall rezipiert³⁷⁹ oder als „Synthese von Henri Rousseau und Chagall“³⁸⁰ besprochen.

Gabriele Münter wurde in der Regel in Bezug auf das Werk Wassilij Kandinskys besprochen. Auch Jacoba van Heemskerck, die ebenfalls früh nach „geistigen“ Gesetzmäßigkeiten in der Malerei suchte, wurde in der kunsthistorischen Rezeption der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts meist als eine Art Schülerin Piet Mondrians und Wassilij Kandinskys beschrieben. Ihr *Wald*-Gemälde von 1913 (Abbildung 01), das auf dem *Ersten Deutschen Herbstsalon* Aufsehen erregte,³⁸¹ wurden sowohl bei A. B. Loosjes-Terpstra³⁸², als auch bei Piet Boyens³⁸³ und Herbert Henkels³⁸⁴ mit Adjektiven wie „vergeistigt“, „transzendent“, „überhöht“ oder „mystisch“ beschrieben und dabei selbstredend mit den Werken Kandinskys oder Franz Marcs assoziiert: „Ein Bild wie *Landschaft No 6 (Seeländisches Dorf)*³⁸⁵ von 1914 (Abbildung 12) ist ein vorsichtiges Zeugnis eines solchen vergeistigten Naturgefühls, das den Auffassungen Franz Marcs sehr nahe kommt.“³⁸⁶ Ein Vergleich in die andere Richtung, der untersucht, inwieweit möglicherweise die Arbeit Franz Marcs oder Wassilij Kandinskys den Auffassungen Jacoba van Heemskercks „nahe kommt“, ist bis heute schwer denkbar.³⁸⁷ Obwohl Jacoba van Heemskerck sich an verschiedenen Stellen in ihren Briefen an Nell und Herwarth Walden von Kandinsky distanzierte und gerade seine theoretischen Schriften als

³⁷⁹ „Chagall hat wohl einen starken Eindruck auf sie gemacht; sie sucht aus ihm Möglichkeiten zu gewinnen.“ Paul Westheim 1919 über Maria Uhden. Zitiert nach: Hofmann/Präger 1994, S. 28.

³⁸⁰ Georg Biermann über Maria Uhden in einer Besprechung der Ausstellung „Neue Kunst aus Hannoversche Privatbesitz“ die von der Kestner Gesellschaft im Januar 1920 gezeigt wurde. In: *Der Cicerone* (Leipzig), 12. Jg. (1920), S. 84.

³⁸¹ Jacoba van Heemskerck, *Composition No. 6 (Wald)*, 1913, Öl auf Leinwand, 120,5 x 100,5 cm, Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam.

³⁸² Aleida Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland. 1900-1914*. Amsterdam 1987 (1959).

³⁸³ Boyens 1995.

³⁸⁴ Herbert Henkels, „Jacoba van Heemskerck. Ihr Werk“. In: Kat.Ausst. Den Haag 1983/1984, S. 21 ff.

³⁸⁵ Jacoba van Heemskerck, *Landschaft No. 6 (Seeländisches Dorf)*, 1913, Öl auf Leinwand, 100 x 80,4 cm, Gemeentemuseum Den Haag.

³⁸⁶ Boyens 1995, S. 131. Übersetzung aus dem Niederländischen: d.Verf.

³⁸⁷ Jaqueline van Paaschen und Arend Huussen gelang es anhand vieler Bildvergleiche und genauer Datierungen nachzuweisen, dass Piet Mondrian gerade zwischen 1908 und 1910, als er sich ebenfalls viel im niederländischen Badeort Domburg aufhielt, häufiger Motive und Kompositionen von Jacoba van Heemskerck übernahm bzw. dass Jacoba van Heemskerck und Piet Mondrian sich gegenseitig inspirierten und sich Motive und Themen zusammen erarbeiteten, so dass sich kaum feststellen lässt, wer wen „kopierte“. Die These, dass Piet Mondrian bei Jacoba van Heemskerck „abgemalt“ haben könnte, erregte beispielsweise auf dem Symposium zu Jacoba van Heemskerck im Gemeentemuseum Den Haag im Herbst 2005 viel Aufsehen, während die selbstverständliche Tradierung der Künstlerin als Kopistin männlicher „Meister“ selten kritisch hinterfragt wird. Von der Künstlerin als dilettantischer Kopistin ihres Kollegen oder Ehemanns zu sprechen scheint nach wie vor etablierte Selbstverständlichkeit zu sein, während anders herum akribisch genaue Nachweise erbracht werden müssen, die sämtliche Datierungen und Referenzen noch einmal ganz genau untersuchen. Zu den einzelnen Bildvergleichen zwischen Piet Mondrian und Jacoba van Heemskerck vgl.: Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 24 ff.

„zu dogmatisch“³⁸⁸ kritisch hinterfragte, wurde ihre künstlerische Entwicklung, in der eine eher kubistische Formensprache nach und nach zumindest in ihrer Malerei abgelöst wurde von lockeren Formen und kraftvollen Lokalfarben, wie selbstverständlich als parallel zu Kandinskys verlaufend besprochen.³⁸⁹ Dass sowohl Kandinsky als auch Jacoba van Heemskerck aus den gleichen philosophisch-kunsttheoretischen Quellen³⁹⁰ schöpften und dementsprechend zu ähnlichen Auffassungen zum Beispiel in der Farbverwendung kamen, spielt dabei ebenso wenig eine Rolle wie die Tatsache, dass die Werke Jacoba van Heemskercks den Arbeiten Wassilij Kandinskys in keiner Schaffensphase formal und stilistisch gesehen besonders ähnlich sind.³⁹¹

Es ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, dass Künstlerinnen wie Maria Uhden und Jacoba van Heemskerck sich bei den Ausstellungen im *Sturm* und damit auch bei einzelnen Künstlern wie Marc Chagall oder Wassilij Kandinsky Anregungen holten. Daraus ableitend bestimmte Künstlerinnen bestimmten männlichen Vorbildern zuzuordnen, scheint mir jedoch ebenso überholt, wie der Versuch, die Künstlerinnen und ihre Werke von den Einflüssen der gesamten *Sturm*-Gruppe zu lösen und allein auf den Transfer „weiblicher“ Stilelemente hin zu untersuchen.

Eine Untersuchung nach gegenseitigen Einflüssen im Werk der Künstlerinnen beim *Sturm* ist daher mehr auf grundsätzliche Fragen des Austausches zwischen den Künstlerinnen gerichtet und bietet sich vor allem auch dort an, wo schriftliche Quellen den Austausch über die Arbeit dokumentieren. Dies ist der Fall bei den Hinterglasbildern Nell Waldens, die in ihren Erinnerungen vorgibt, sich auf Anregung Gabriele Münters mit den Techniken der Hinterglasmalerei vertraut gemacht zu haben.³⁹² Neben der Übernahme einer bestimmten Technik und der Begeisterung für ein bestimmtes Bildkonzept, zeigen sich Beeinflussungen jedoch auch auf anderen Ebenen, die zeigen, welche Faktoren in einer vermeintlich rein stilistischen Annäherung eine Rolle spielen. Als Beispiel kann hier ein Vergleich stehen zwischen Nell Waldens Hinterglasbildern *Salome*³⁹³ (Abbildung 13) und *Die drei Weisen aus*

³⁸⁸ Vgl. Brief Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 24. Juli 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 243-244.

³⁸⁹ Vgl. auch Ineke Spaander, die in den Werken Jacoba van Heemskercks ab ca. 1914 eine Abstraktionsentwicklung vergleichbar der Kandinskys sieht. Vgl. Spaander 1972, S. 285-287.

³⁹⁰ Genannt seien hier Theosophie und Anthroposophie und dementsprechend bestimmte Auffassungen über Form- und Farbverwendung. Vgl. Sixten Ringbom, „The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting“. In: *Acta Academiae Abonensis*, ser. A, Vol. 38, Nr. 2, 1970, S. 6-226; Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 24 ff.

³⁹¹ Eine formale und stilistische Ähnlichkeit zwischen den Arbeiten von Jacoba van Heemskerck und Wassilij Kandinsky lässt sich meines Erachtens über Aspekte hinaus, die sich bei nahezu allen *Sturm*-Künstlern, beziehungsweise Künstlern des Expressionismus finden lassen, nicht eruieren.

³⁹² Nell Walden/Schreyer 1954, S. 34.

³⁹³ Nell Walden, *Salome. Nach altschwedischem Motiv*, 1915, Hinterglasbild, 55 x 36 cm, Kunstmuseum Bern.

dem *Morgenland*³⁹⁴ (Abbildung 14), beide aus dem Jahre 1915, und Hinterglasarbeiten Gabriele Münters, zum Beispiel ihre *Madonna mit Kind*³⁹⁵ (Abbildung 15) von 1910 oder ein *Votivbild*³⁹⁶ (Abbildung 16) von 1911. Beide Hinterglasarbeiten sind mit ebenso leuchtenden und starken primärfarben in großen monochromen Flächen gehalten, wie die Arbeiten von Nell Walden. Wo Gabriele Münter an die traditionelle, bayerische Votivmalerei anknüpfte, versuchte auch Nell Walden einen Bezug zu ihrer nationalen Herkunft geltend zu machen, in dem sie die beiden Hinterglasbilder zusätzlich mit dem Untertitel „nach altschwedischem Motiv“ versah. Damit schrieb auch sie sich in die Tradition „volksnaher“ Kunst ein, die aufgrund ihrer Nähe zum Primitivismus beim *Sturm* und seinem historischen Kontext angesehen war und gerade in Verbindung mit weiblicher Autorschaft als besonders authentisch – da intuitiv und naiv – rezipiert wurde. Der Einfluss, den die Hinterglasarbeiten Gabriele Münters auf Nell Walden ausübten, ging also über eine Übernahme stilistischer und motivischer Charakteristika hinaus. Der Austausch zwischen den Künstlerinnen bzw. die Adaption des nationalen Tradition-Verständnisses durch Nell Walden hatte nicht nur Auswirkungen auf konkrete Arbeiten der Künstlerinnen, sondern auch auf den *Sturm* als international tätiges Kunstunternehmen und die Vorstellung vom „Wesen der Frau“ und ihrer Naturnähe, die beim *Sturm* konstituiert wurde.³⁹⁷

Zwar sind auch von Wassilij Kandinsky einige wenige Hinterglasarbeiten überliefert,³⁹⁸ in großem Stil verfolgte jedoch die Künstlerin Jacoba van Heemskerck beim *Sturm* die künstlerische Arbeit mit Glas.³⁹⁹ Es muss hier ein Unterschied zwischen der von Nell Walden und Gabriele Münter praktizierten Hinterglasmalerei und den von Jacoba van Heemskerck gegen Ende ihres Lebens im großen Format ausgeführten Glasfenstern gemacht werden.

³⁹⁴ Nell Walden, *Die drei Weisen aus dem Morgenland. Nach altschwedischem Motiv*, 1915, Hinterglasbild, 15 x 20 cm, Kunstmuseum Bern.

³⁹⁵ Gabriele Münter, *Madonna mit Kind*, um 1910, Hinterglasbild, Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

³⁹⁶ Gabriele Münter, *Votivbild*, um 1911, Hinterglasbild, Privatbesitz.

³⁹⁷ Vgl. Maaïke van Rijn, „Künstlerinnen beim Sturm in Berlin 1910-1929 als Schöpferinnen transnationaler Identitäten und Räume“. In: Martina Ineichen, Anna K. Liesch, Anja Rathmann-Lutz, Simon Wenger (Hg.), *Gender in Trans-it. Transkulturelle und transnationale Perspektiven. Beiträge der 12. Schweizerischen Tagung für Geschlechtergeschichte*. Zürich 2009, S. 191-199.

³⁹⁸ Generell war Glas ein im deutschen Expressionismus populäres Material, das gerade in der Architektur vermehrt zum Einsatz kam. Vgl. Wolfgang Becker, *Broken Glass. Glas in Kunst, Architektur und Kultur*. Köln 2005.

³⁹⁹ Jacoba van Heemskerck widmete sich vor allem in ihren letzten Lebensjahren sehr engagiert ihrer Arbeit an Glasfenstern, die teilweise auch realisiert wurden und als Auftragsarbeiten für öffentliche Gebäude entstanden. Herwarth Walden war hinsichtlich der Glasarchitektur ein gefragter Vermittler und Ansprechpartner. Ähnlich wie Bruno Taut und Paul Scheerbart wollte Jacoba van Heemskerck zu einer individuellen Variante der Glasmalerei finden und bat dabei Walden um Hilfe. Walden sollte sich bei Taut nach geeigneten künstlerischen Mitteln für ihr Vorhaben erkundigen, eine „leuchtend geistliche“ Glasmalerei zu verwirklichen. Vgl. zur Glasarchitektur im Sturm auch: Hodonyi 2010, S. 218 ff.

Gemeinsam bleibt den Künstlerinnen jedoch das fortwährende Experimentieren mit dem Material Glas und vor allem der Austausch darüber.⁴⁰⁰

Der eigentlich interessante Aspekt bei einer Untersuchung nach Gemeinsamkeiten im Werk der doch recht verschieden arbeitenden *Sturm*-Künstlerinnen ist demnach der Austausch darüber und vor allem die immer wieder thematisierte Frage nach fachlichem Rat. So stand gerade Jacoba van Heemskerck in engem Austausch mit Nell und Herwarth Walden über ihre künstlerische Arbeit. Sie bat Herwarth Walden, ihre Ideen zu „wirklich schönen Kinder-Sturmbüchern“⁴⁰¹ zu kommentieren und hoffte auf seinen konstruktiven Rat in Bezug auf ein Puppenspiel, das sie plante.⁴⁰² Vergleichbares findet sich in den Briefen von und an Gabriele Münter, die Herwarth Walden um Tipps bat, wie man an Kunstschüler komme⁴⁰³ oder in Dankeschreiben Maria Uhdens, die ihre Holzschnitte in ständiger Rücksprache mit dem *Sturm* immer wieder verbesserte und an die künstlerischen Ansprüche des *Sturm* anzupassen versuchte.⁴⁰⁴

Während auf formaler Ebene eher wenige Ähnlichkeiten⁴⁰⁵ zwischen den Werken von Maria Uhden, Nell Walden, Jacoba van Heemskerck, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin

⁴⁰⁰ „Ich möchte eine neue Technik haben dass der Künstler so direct das Glas verwenden kann anstatt Leinwand. Wenn man die Farben leuchtend geistlich haben will, dann wird ein Zeit kommen dass Oelfarben und Leinwand sich dafür nicht mehr eignen. Sie, die meine Arbeiten so gut kennen, werden verstehen was ich meine und fühle.“ Jacoba van Heemskerck an Nell und Herwarth Walden am 11. November 1914. Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 37-38. Nell Walden schreibt in ihren Erinnerungen sie sei über Gabriele Münter zur Glasmalerei gekommen. Vgl. Nell Walden/Schreyer 1954, S. 34.

⁴⁰¹ Jacoba van Heemskerck schwebten illustrierte Kinderbücher vor, die mit Zeichnungen von *Sturm*-Künstlern versehen werden sollten. Sie schlug vor, mit Sagen aus der griechischen Mythologie anzufangen und das Repertoire um Märchen der Gebrüder Grimm und von Hans Christian Andersen zu erweitern. Meines Wissens kam es jedoch nie zu einer Verwirklichung und auch Herwarth Walden scheint nicht näher darauf eingegangen zu sein. Vgl. Brief Jacoba van Heemskercks an Herwarth Walden am 4. November 1917, Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 322.

⁴⁰² „Ich lasse so etwas sehr einfach machen und male Decors und zeichne Puppen, kein Marionetten aber so wie Tableaux vivants und dann ganz modern in Decors, Farben, Linien etc. und Beleuchtung. Es ist nur ein Anfang; mit deine Hilfe hoffe ich viel zu erreichen.“ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 23. Mai 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 305.

⁴⁰³ Vgl. Brief Herwarth Walden an Gabriele Münter vom 29. Januar 1916. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

⁴⁰⁴ Vgl. Brief Maria Uhdens an Herwarth Walden vom 7. Februar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhdens, Bl 4.

⁴⁰⁵ Dass die Werke von Jacoba van Heemskerck, Maria Uhdens, Nell Walden, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin im Vergleich stilistisch und motivisch relativ wenig Gemeinsamkeiten aufzeigen, mag zum einen an der Tatsache liegen, dass die Künstlerinnen bis auf Ausnahme von Gabriele Münter und Marianne von Werefkin nicht den unmittelbaren Schaffensprozess miteinander teilten. Zum anderen zeigt sich hier jedoch auch ein Charakteristikum des *Sturm*: dass das gemeinsame Streben nicht an gemeinsamen Motiven, Techniken oder stilistischen Merkmalen festgemacht wurde, sondern jede Künstlerin und jeder Künstler eine individuelle Auseinandersetzung mit den verschiedenen und durch den „Sturm“ verbreiteten Theorien zur Kunst wagte.

auszumachen sind, zeigen sich Übereinstimmungen in der Weise, auf welche über die Werke kommuniziert wurde.

Die Suche nach einer Formensprache, die speziell den Künstlerinnen beim *Sturm* gemeinsam ist, sich von den Arbeiten männlicher Kollegen absetzt und auf Adaptionen künstlerischer Praktiken schließen lässt, bleibt daher erfolglos. Zwar weisen die meisten Arbeiten von *Sturm*-Künstlern und *Sturm*-Künstlerinnen gewisse Ähnlichkeiten auf im Umgang mit Farben und Formen, diese lassen sich jedoch schwer über das gemeinsame Merkmal ihrer Zeit und ihrer Zugehörigkeit zur kunsthistorischen Stilepoche des Expressionismus hinaus interpretieren und für eine These zu einem „*Sturm*-Stil“ nutzen. Künstlergruppen wie der *Blaue Reiter* oder die *Brücke*, aber auch Bewegungen wie *Dada* oder die Künstler um das *Bauhaus* wiesen weitaus größere Homogenität in der formalen Umsetzung künstlerischer Ansprüche auf, als dies beim *Sturm* der Fall war. Es ist sicher nicht von der Hand zu weisen, dass gerade die künstlerische Diversität des *Sturm*, unterstützt durch seine Interdisziplinarität, die kunsthistorische Rezeption des *Sturm* als Gruppe oder zumindest als bewegliches Netzwerk erheblich erschwerte.

Für die Arbeiten der Künstlerinnen beim *Sturm* bedeutet dies, dass auf vieldiskutierte und in Debatten um eine feministische Kunstgeschichte immer wieder kritisch hinterfragte Untersuchungen nach einer „weiblichen Ästhetik“⁴⁰⁶ verzichtet werden kann.⁴⁰⁷ Die Arbeiten der Künstlerinnen beim *Sturm* sind zu verschieden und weisen andererseits zu große Ähnlichkeiten mit Werken männlicher *Sturm*-Kollegen auf, als dass von einer spezifischen „*Sturm*-Künstlerinnen-Ästhetik“ gesprochen oder stilistische Gemeinsamkeiten eruiert werden könnten.

Dass vom künstlerischen Impuls unabhängig Werke von Künstlerinnen wie Maria Uhden oder Gabriele Münter von der zeitgenössischen und auch späteren Rezeption immer wieder mit „weiblichen“ Zuschreibungen belegt wurden, zeigt einmal mehr – und das werden die Kapitel zu den Fremd- und Selbstdarstellungen noch genauer herausarbeiten –, dass eine geschlechtliche Konnotation und Rezeption nicht werkimmanent ist, sondern kontextbezogen untersucht werden muss.

So ist es auch nicht verwunderlich, dass sich Ähnlichkeiten im Werk der Künstlerinnen und in dessen Materialität vor allem dort finden lassen, wo die Künstlerinnen auf solche Zuschreibungen reagierten und sich vornehmlich kunsthandwerklichen Arbeiten widmeten. Sowohl Gabriele Münter, Nell Walden und Maria Uhden, aber auch *Sturm*-Künstlerinnen, die in dieser Arbeit nicht näher behandelt werden, wie zum Beispiel Sonia Delaunay-Terk,

⁴⁰⁶ Vgl. zum Begriff „weibliche Ästhetik“: Jutta Held, „Was bedeutet 'Weibliche Ästhetik' in der Kunst der Moderne“. In: *Kritische Berichte*, 13.1985,3, S. 29-41.

⁴⁰⁷ Während in den 1990er Jahren die Frage nach dem „weiblichen Blick“ noch durchaus diskussionswürdig erschien, untersucht die feministische Forschung heute vor allem den Konstruktionscharakter des Weiblichkeitsbegriffs.

fertigten immer wieder auch Bucheinbände, Webteppiche, kleine Näh- und Patchworkarbeiten an, die gerade in der Rezeptionsgeschichte eine nicht unerhebliche Rolle spielen. So attestierten Stanley Baron und Jaques Damase einer „einfach spontan zusammengenähten“ Patchworkdecke, die Sonia Delaunay-Terk für ihren Sohn Charles nähte, große Wichtigkeit in Zusammenhang mit ihrem Durchbruch zur Abstraktion.⁴⁰⁸ Die Tatsache, dass auch Gabriele Münter Wandbehänge nach Entwürfen Wassilij Kandinskys bestickte und Maria Uhden, wie sie selbst sagte, „kleine Sächelchen“ und „geschmackvolle Spielereien“⁴⁰⁹ produzierte, um den Lebensunterhalt zu sichern, und von Nell Walden auf der 63. *Sturm*-Ausstellung im Mai 1918 unter den Laufnummern 58 bis 64 „handgemalte Bucheinbände“ ausgestellt waren,⁴¹⁰ können daher weniger als Austausch oder künstlerische Beeinflussung zwischen den Künstlerinnen gesehen, sondern müssen eher als lebenspraktische Antwort auf das Künstlerinnendasein gelesen werden.⁴¹¹

In Bezug auf die Künstlerinnen beim *Sturm* bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass die Verkettung von Technik, Material und Herstellungsverfahren mit geschlechtlich belegten Zuschreibungen so vielschichtig ist, dass eine Trennung der einzelnen Komponenten und wechselseitigen Einflüsse und Bedingungen kaum möglich erscheint.

Bei Einbeziehung schriftlicher Quellen und mit einem Bewusstsein für kontextuelle Strukturen versehen wird deutlich, dass die Gemeinsamkeiten im Werk der Künstlerinnen

⁴⁰⁸ „Als Charles geboren wurde hatte er schon ein Empire-Bett. Sonia schuf dafür aus Stoffresten eine Patchwork-Decke (jetzt in der Sammlung des Musée National d'Art Moderne in Paris), eine Reminiszenz an die Handarbeiten russischer Bauersfrauen, an die sie sich erinnerte. Freunde, die diese Decke sahen, riefen aus, dass sie kubistisch sei, obwohl Sonia sie einfach ganz spontan zusammengenäht hatte. [...] Die Patchwork-Decke führte geradewegs zu Sonias Bruch mit Perspektive und Naturalismus.“ Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay. Ihre Kunst – ihr Leben*. München 1995, S. 30.

⁴⁰⁹ Maria Uhden an ihre Eltern am 19. März 1918. Brief in Privatbesitz, hier zitiert nach: Hofmann/Präger 1994, S. 22.

⁴¹⁰ Vgl. den Katalog der 63. Ausstellung Mai 1918: Nell Walden, Arnold Topp, Hans Sittig. Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung, *Der Sturm*, Ausstellungskataloge, HsLS/PV/621.

⁴¹¹ Die Frage nach der weiblichen Kodierung bestimmter Materialien macht ein weites Forschungsfeld auf, das an dieser Stelle nur streifend erwähnt werden kann. Erst in den 1970er Jahren kam es zu einer feministisch motivierten Wiederentdeckung weiblicher Handarbeiten, die mit einer Vermischung der kanonischen Trennung zwischen Kunst und Handwerk einherging. Hausfrauliche Tätigkeiten und ihre Produkte, die bis dato noch nicht einmal als Kunsthandwerk bezeichnet worden waren, wurden damals als Kunst deklariert. Auf der anderen Seite waren mittelalterliche Wandteppiche, die ja von der technischen Herstellung, dem Material und der Verfahrenstechnik einer Stickerei Gabriele Münters vergleichbar wären, schon immer Teil des kunsthistorischen Kanons. „Während sich die Kunstgeschichte noch ein wenig schwer tut mit handarbeitenden Frauen der Gegenwart, scheint dies weniger ausgeprägt für vergangene Epochen, wo man sich textile Arbeiten aus historischer Distanz nähern kann und sich die leidige Frage nach dem Kunstcharakter erübrigt.“ Silke Tammen, „‘Seelenkomplexe‘ und ‚Ekeltechniken‘ – von den Problemen der Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der ‚Handarbeit‘“. In: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006, S. 215-239, S. 223.

beim *Sturm* in ihrer Ausrichtung auf den *Sturm*, sowie in der Kommunikation über die Arbeiten und ihren Entstehungsprozess liegt.

Als Beispiel für die Ausrichtung auf den *Sturm* können auch die zahlreichen Holzschnitte gelten, welche über zwei Jahrzehnte hinweg die Titel- und Innenseiten der Zeitschrift „Der Sturm“ illustrierten und die maßgeblich von Künstlerinnen wie Jacoba van Heemskerck oder Maria Uhden gestaltet und nach Berlin geliefert wurden. Für die meisten Künstlerinnen – und hier scheint mir die Gemeinsamkeit und die gegenseitige Beeinflussung in Bezug auf ihre Arbeiten zu liegen – schien es von großer Wichtigkeit zu sein, mit ihren Arbeiten den Ideen und Idealen des *Sturm* gerecht zu werden. Als Ambitionen können hier die Sehnsucht nach Anerkennung und die Suche nach einer Selbstverständlichkeit als Künstlerin gelten. Dem *Sturm* gerecht zu werden bedeutete eine Möglichkeit, vielleicht die einzige Möglichkeit, der eigenen Künstlerinnenexistenz gerecht zu werden.

Für die Holzschnitte in der Zeitschrift „Der Sturm“ können exemplarisch Jacoba van Heemskercks Arbeiten als Beispiel für einen „Dienst am *Sturm*“ gelten.⁴¹² In enger Anbindung an die Kunsttheorie des *Sturm* versuchte sie hier, den im *Sturm* populären Begriffen wie „Rhythmus“, „Komposition“ oder „Innerlichkeit“ Ausdruck zu verleihen.⁴¹³ Auch wenn die äußere Form der Holzschnitte meist eine deutliche, zeitgeprägte, kubistische Beeinflussung verrät, findet sich hier schon ein Ansatz für das Verständnis der weiteren Stilentwicklung Jacoba van Heemskercks, in der in Abhängigkeit vom *Sturm* drei Faktoren eine wesentliche Rolle spielen: die Linie, die Natur und das Geistige in der Kunst. Zwar bleiben die kubistischen Formen noch eine Zeit lang, gerade in ihren vielen Holzschnitten,

⁴¹² Dies sieht Werner Hofmann ähnlich, der schreibt: „Gibt es einen formalen Nenner, auf dem die drei Strömungen [Expressionismus, Kubismus, Futurismus; d. Verf.] zusammentreffen? Es gibt ihn in Gestalt der `Vignette` von Jacoba van Heemskerck, die Walden offenbar gezielt auf den Umschlag seines Einblicks in die Kunst setzte. Der Holzschnitt zeigt ein geblähtes Segel, aber keinen Schiffsrumpf. Die Wellen verlaufen nicht im fließenden Rhythmus, sondern als Zick-Zack-Bänder, wodurch sie sich von einer Uferkonstruktion kaum unterscheiden. Ähnlich verstrebt sind Konstrukte in der oberen Hälfte – Brücken oder Kräne? Das lineare Gerüst ist kubistisch-futuristisch angelegt, das kurvige Segel bildet die einzige autonom gefaltete Form: ein Zeichen, das sich mühelos dechiffrieren lässt. Auf Bewegung setzend, ist es jedoch nicht isoliert von dem Gestänge der Balken, das es umgibt. Die formale Verschränkung verläuft genau nach Waldens Grundsatz, wonach Malerei eine Kunst der Fläche ist, die keine Unterscheidung von Vordergrund und Hintergrund zulässt. Das mögen die Kubisten und Futuristen ernster genommen haben als die Ausdruckskünstler, doch das bescheidene Emblembild des Seglers zeigt, dass auch der Ausdruck einer Vision mit der gegenseitigen Durchdringung von Fläche und Raum zurecht kommen kann.“ Werner Hofmann, „Nach den Stürmen: DER STURM“. In: Ausst.Kat., *Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*. Städtische Galerie Delmenhorst, 18. Juni bis 6. September 2000, hrsg. von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, Bremen 2000, S. 8-10, S. 9 f.

⁴¹³ Auch Aleida Loosjes-Terpstra hebt die *Wald*-Gemälde und damit das Rhythmuselement hervor. „Die Naturgegebenheiten werden in mathematische Formen verändert: vertikale Linien, Halbkreise und vieleckige Flächen, schaffen durch ihr Verhältnis zueinander den Rhythmus, der den Gesamtausdruck schafft. Innerhalb dieser Grundformen wird durch ein Spiel abstrakter, senkrechter, auf einander stehender Linien dieser Grundrhythmus des Werkes bereichert und verkompliziert.“ Aleida Loosjes-Terpstra. *Moderne kunst in Nederland. 1900-1914*. Amsterdam 1987 (1959), S. 179. Übersetzung aus dem Niederländischen: d. Verf.

die durch den *Sturm* bekannt wurden anwesend, die lockeren Formen und vor allem die kraftvollen Lokalfarben drängen sich jedoch immer mehr in den Vordergrund ihrer Werke.⁴¹⁴ Anregungen aus den Schriften Herwarth Waldens wurde in eine eigene Symbolsprache verwandelt, die in vielen Gemälden in immer wieder neuen Kompositionen auftaucht: stilisierte, zu Dreiecken überhöhte Segelschiffe, organisch verschlungene, ganz zur Linie gewordene Bäume oder Brücken, die als Bogenform bewegte Gewässer überspannen. Als Beispiele können hier die beim *Sturm* ausgestellten Gemälde *Bild No. 2*⁴¹⁵ (Abbildung 17), *Bild No. 10*⁴¹⁶ (Abbildung 18) oder *Bild No. 107*⁴¹⁷ (Abbildung 19) gelten. Für die vielseitigen und teilweise sehr verschiedenen Werke der *Sturm*-Künstlerinnen kann die Antwort auf die Frage nach gegenseitigen Beeinflussungen im künstlerischen Werk nur auf dem Hinweis liegen, dass diese weniger formal, sondern eher konzeptuell bedingt sind und in der Ausrichtung auf den *Sturm* und den ständigen Austausch darüber zur Anpassung an kontextuelle Strukturen liegt.⁴¹⁸

⁴¹⁴ Auch Ineke Spaander sieht in den Werken Jacoba van Heemskercks ab ca. 1914 eine Abstraktionsentwicklung vergleichbar der Kandinskys. Vgl. Spaander 1972, S. 285-287.

⁴¹⁵ Jacoba van Heemskerck, *Bild No. 2*, 1914, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm, Privatbesitz. Ausgestellt beim *Sturm* 1915 und 1916.

⁴¹⁶ Jacoba van Heemskerck, *Bild No. 10*, 1914, Öl auf Leinwand, 56 x 48,4 cm, Gemeentemuseum Den Haag. Ausgestellt bei der *Sturm*-Ausstellung in Den Haag 1916.

⁴¹⁷ Jacoba van Heemskerck, *Bild No. 107*, 1920, Öl auf Leinwand, 95 x 76 cm, Gemeentemuseum Den Haag. Ausgestellt beim *Sturm* 1921, 1922 und 1923.

⁴¹⁸ Die durch Stilepochen geprägte Kunstgeschichte ist in erster Linie ausgerichtet auf eine vergleichende Bildanalyse, die sich vornehmlich auf formale Aspekte wie Farbverwendung, Pinselduktus, Formkomposition, Abstraktionstendenzen oder motivische Bildinhalte konzentriert. Im Vordergrund steht ein Blick auf Form, Farbe und Materialität eines Kunstwerkes und weniger der Kontext, der diese bedingt, der Entstehungsprozess oder die dahinterliegende Ästhetiktheorie des Künstlers. Beeinflussungen zwischen Künstlern und Werken, die weniger an formalen Aspekten zu erkennen sind, sondern sich eher in individuellen Verarbeitungen gemeinsamer Anliegen und Theoriekonzepten niederschlagen, sind schwerer zu fassen, bedürfen einer umfangreichen kontextuellen Verortung und erschweren klare Aussagen über den tatsächlichen persönlichen Einfluss des einen Künstlers auf den anderen.

III. Aspekte einer weiblichen Identität in Selbst- und Fremddarstellung

1. Sturm-Künstlerinnen und das expressionistische Bild der Frau

Das Menschenbild in der Kunst schließt in sich das für die jeweilige Epoche geltende Bild von der Welt ein. Um verstehen zu können, mit welchem Geschlechter- und Rollenbild sich die Künstlerinnen beim *Sturm* konfrontiert sahen, soll an dieser Stelle der historische Kontext des expressionistischen Frauenbildes dargestellt werden. Dabei beziehe ich mich an dieser Stelle jedoch nicht auf die Analyse von medialen Alltagsprodukten wie beispielsweise Werbepлакate, die vor allem nach dem Ersten Weltkrieg das Bild der „neuen Frau“⁴¹⁹ visualisierten, sondern stelle diejenigen Projektionen auf „Frauen“ dar, die speziell in kunsttheoretischen und feuilletonistischen Schriften ihren Niederschlag fanden und direkt Bezug nehmen auf das Verhältnis zwischen Frauen und Kunst. Da im *Sturm* sowohl in der Zeitschrift als auch in der Gruppe vor allem diese eher feuilletonistischen Schriften aus dem näheren Umfeld beziehungsweise der konkurrierenden Presse rezipiert wurden, wird das Hauptaugenmerk der Darstellung des expressionistischen Bildes der Frau auf Quellen liegen, die im *Sturm* rezipiert wurden und zu deren Autoren direkter Kontakt bestand. Dieses Kapitel hat daher weniger analytischen als vielmehr beschreibenden Charakter und gilt als Grundlage für die nachfolgenden Analysen zu den Selbst- und Fremddarstellungen. Herausgestellt werden soll demnach, welches Bild von „Frau“ und ihrem Verhältnis zur Kunst in kunstphilosophischen Schriften der *Sturm*-Zeit entwickelt wurde, aber auch wie verschiedene Autoren im „Sturm“ das Thema abhandelten und wo dies seinen Niederschlag fand.

Das Bild und die Vorstellung von der „Frau“ in den Jahren zwischen 1910 und 1930 ist vielschichtig geprägt von verschiedenen Einflüssen. Kaum zuvor und selten danach hat eine Zeit die wechselseitigen Einflüsse der Geschlechter zueinander, das psychologische „Wesen“ von Mann und Frau und die Frage, inwieweit Geschlecht Kunst beeinflusst oder

⁴¹⁹ Der Begriff der „Neuen Frau“ bezog sich auf einen elitären Kreis von Akademikerinnen, Schriftstellerinnen, Schauspielerinnen und Künstlerinnen, die nach dem Ersten Weltkrieg vor allem in den Großstädten mit dem traditionellen Lebensstil ihrer Mütter brachen. Zunehmende Berufstätigkeit auch für Frauen, Zusammenschlüsse von weiblichen Interessensgruppen und die politische Frauenbewegung boten zusammen mit neuen Moralvorstellungen und einem neuen weiblichen Selbstverständnis die Grundlagen für das Erscheinen der sogenannten „Neuen Frau“ im städtischen Alltag.

diese überhaupt erst möglich macht, so sehr bewegt und diskutiert wie der deutsche Expressionismus.⁴²⁰ Dabei gilt es die Rolle und das Bild der Frau im alten Kaiserreich von der so genannten „neuen Frau“ der Weimarer Republik zu unterscheiden. Obwohl der *Sturm* historisch von 1910 bis 1932 beide Perioden abdeckt, zeigt sich das im Umfeld des *Sturm* konstituierte Frauenbild vergleichsweise altmodisch und rekrutiert aus geistesgeschichtlichen Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts.⁴²¹

Sowohl die proletarische, als auch die konservative Frauenbewegung hatte bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Rahmen der organisierten Frauenbewegung viele Kämpfe gefochten für die Verbesserung der schulischen und wissenschaftlichen Ausbildung, für politisches Mitspracherecht, Mutterschutz, freie Berufswahl oder Vereinsfreiheit. Trotzdem herrschte vor dem Ersten Weltkrieg im alten Kaiserreich auch in Künstlerkreisen ein überwiegend traditionelles Frauenbild, das die Frau im Haus und in Bezug auf ihre künstlerische Arbeit als Schülerin des Mannes verortete.

Auch beim *Sturm* lebte eine bestimmte Idee vom „Wesen der Frau“, die sich vor allem in den 1910er Jahren aus verschiedenen Geschlechtertheorien speiste.⁴²² Es ist auffallend und für die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts geradezu charakteristisch, dass Beschreibungen und Theorien zur Kunst häufig mit Gedanken zur Geschlechterdifferenz einhergehen. Künstler wie Adolf Loos, Paul Klee, Hans Arp, Marcel Duchamp, Frank Kupka, Hermann Finsterlin, Bruno Taut oder Otto Freundlich entwickelten im gleichen Zeitraum teils unabhängig, teils in Abhängigkeit von einander Theorien, in denen den Elementen der Kunst bestimmte Elemente einer binären Geschlechterauffassung zugeordnet werden.⁴²³ Gemeinsam war all diesen Geschlechtertheorien expressionistischer Künstler, dass sie von Differenzierung zwischen männlichen und weiblichen Seelenelementen ausgingen und diesen bestimmte Aufgaben auch innerhalb der Kunst zuwiesen.

Viele Künstler des Expressionismus machten sich Nietzsches Kulturphilosophie zu eigen:

„Es sind vor allem die Unbedingtheit seines Lebensentwurfs, seine Idee des Schaffens,

⁴²⁰ „Innerhalb des Expressionismus als ‚Revolution zum Elementaren‘ nimmt die Liebe einen überragenden Platz ein. [...] Da sind zunächst die Kriterien der Simultaneität und Vielschichtigkeit selbst. Mehr als in allen anderen Seinsweisen offenbart sich den Dichtern im Liebeserleben die ganze Komplexität und Abgründigkeit des Lebens.“ Jürgen Froehlich, *Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften Die Aktion und Der Sturm von 1910-1914*. New York, Bern, Frankfurt am Main 1990, S. 161.

⁴²¹ Vgl. Christadler, in Zimmermann 2006, S. 261.

⁴²² Auch der *Sturm* war maßgeblich von den Texten Friedrich Nietzsches beeinflusst, der in der Frau ein dem Manne eindeutig unterlegenes Wesen sah und das Konzept von der Liebe als Kampf zwischen den Geschlechtern vertrat. Vgl. zum Einfluss Nietzsches auf den *Sturm* auch: Anita Beloubek-Hammer, *Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld*. Köln 2007, S. 27 ff.

⁴²³ Vgl. Susanne Deicher, Einleitung, in: Deicher 1993.

seine Verabsolutierung des kreativen Subjekts, sein lebensimmanentes Daseinsverständnis, seine Idee der Erneuerung des Menschen, sein Voluntarismus der Tat, überhaupt sein Unbedingtheitsstreben und nicht zuletzt sein großer Pathos, was im Expressionismus unverwechselbare Spuren hinterlässt.“⁴²⁴

Innerhalb der expressionistischen Auffassung von Kunst als dem Abbild des „wahrhaft Seienden“⁴²⁵ kam Frauen, und damit auch Künstlerinnen, eine Rolle zu, die sich aus heutiger Sicht nur rekonstruieren und verstehen lässt, wenn man verschiedene geistesgeschichtliche Hintergründe mit einbezieht. Maßgeblich geprägt war das expressionistische Bild der Frau von Zuschreibungen, deren Grundlagen noch aus dem 18. Jahrhundert stammten und die sie als rein und passiv darstellten.⁴²⁶

Friedrich Nietzsche gilt gemeinhin als derjenige, der durch verschiedene Schriften die Diskussionen um Frauen in der Kunst, Frauenkunst und Künstlerinnen in den Jahren zwischen 1900 und 1930 maßgeblich bestimmte.⁴²⁷ Der Begriff des „Ewig Weiblichen“ wurde dabei auch im Kontext des *Sturm* so verhandelt wie Nietzsche ihn in teilweise paradoxen Schriften verwendete: als Synonym für eine Art Erlöserfigur einerseits und unberechenbare, wenig entwickelter Untermensch andererseits.⁴²⁸ Carol Diethe hat in ihrer Arbeit zu Frauen in Nietzsches Umkreis detailliert herausgearbeitet welchen Einfluss die Schriften Nietzsches auf Künstlerinnen der Zeit – darunter Gabriele Münter und Marianne von Werefkin – hatten und wie diese Beeinflussungen meist jedoch über viele verschiedene Personenkreise immer wieder neu interpretiert und aktiviert wurden.⁴²⁹

Viele Zeitgenossen entwickelten ähnliche Gedanken und griffen bestimmte Thesen auf. Ein Blick auf zwei Publikationen von Karl Scheffler⁴³⁰ und Hans Hildebrandt⁴³¹, den ich hier im Anschluss etwas vertiefe, soll exemplarisch für jene Zeitgenossen stehen, die sich im Umkreis des *Sturm* zum Verhältnis zwischen Frauen und Kunst äußerten. Beide Autoren waren beim *Sturm* bekannt und standen in persönlichem Kontakt mit Herwarth Walden und

⁴²⁴ Theo Meyer, *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen, Basel 1993, S. 243.

⁴²⁵ Gottfried Benn zitiert nach: Bothner, in: *Ausst.Kat.* Bielefeld 1985, S. 66.

⁴²⁶ „Weiblichkeit galt als empfindsam, gefühlsbetont, spontan, nicht durch intellektuelle Arbeit ‚verdorben‘ und insofern ‚primitiv‘. Künstlerische Kreativität und Weiblichkeit wurden also im 18. Jh. mit ähnlichen Konzepten beschrieben. Besonders die Nähe zur Natur, die einen quasi vegetalen Entstehungsprozess für Kunst in Anspruch nimmt, greift auf Zuschreibungen an Weiblichkeit zurück. Künstlerische Kreativität erhält so eine weibliche Dimension, die von der männlichen Künstlerfigur besetzt ist.“ Christadler, in Zimmermann 2006, S. 261.

⁴²⁷ So gibt es auch zum Frauenbild Nietzsches die meiste Forschungsliteratur, auf die ich an dieser Stelle nur exemplarisch verweise: Barbara Smitmans-Vajda, *Melancholie, Eros, Muße. Das Frauenbild in Nietzsches Philosophie*. Würzburg 1999.

⁴²⁸ Vgl. Carol Diethe, *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin, New York 1996, S. 4.

⁴²⁹ Vgl. Diethe 1996, S. 117.

⁴³⁰ Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*. Berlin 1908.

⁴³¹ Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*. Berlin 1928.

anderen Künstlerinnen und Künstlern beim *Sturm*.⁴³² Obwohl sich beide in erster Linie auf ältere Quellen und Vorgänger wie Nietzsche bezogen und beide Autoren weniger eigenständige Kulturphilosophen, sondern vielseitig tätige Redakteure und Schriftsteller bzw. Kunsthistoriker waren, zeigen beide Publikationen exemplarisch die Verfestigung des statischen Modells „Frau“ während des Expressionismus. Die kunsthistorische Zusammenstellung von Künstlerinnen durch die Jahrhunderte, die Ernst Guhl⁴³³ bereits 1858 erstellte und die als erste ihrer Art trotz einiger Einschränkungen in Bezug auf weibliche Genialität erstaunlich konstruktiv, liebenswürdig und hoffnungsvoll gehalten ist, scheint sowohl von Scheffler, als auch von Hildebrandt nur als quellenversammelndes Ausgangsmaterial für eine frauendiffamierende Theorie über weibliche Unzulänglichkeit in sämtlichen künstlerischen Bereichen benutzt worden zu sein. Eine Ausnahme in ihrer Zeit bildete das Büchlein von Lu Märten,⁴³⁴ die in einer soziopolitisch gehaltenen Studie auf die Missstände zwischen Künstlerinnen und Künstlern hinwies und deutlich zu machen versuchte, dass es auf gesellschaftliche Umstände zurückzuführen sei, dass Künstlerinnen weniger vertreten und weniger anerkannt waren als ihre männlichen Kollegen.⁴³⁵ Übertragen auf Frauen im Allgemeinen setzte Alice Rühle-Gerstel 1932 diesen Gedanken in ihrer „psychologischen Bilanz“ zum „Frauenproblem in der Gegenwart“ fort.⁴³⁶ Die beiden Autorinnen zeigen zwar, dass auch 1914 bzw. 1932, also während der aktiven Zeit der *Sturm*-Gruppe, durchaus schon Stimmen zum Problem weiblicher Determinierung durch gesellschaftliche und soziopolitische Zwänge von außen laut wurden. Dennoch sind eher die

⁴³² Im *Sturm*-Archiv in der Handschriftenabteilung der Berliner Staatsbibliothek befinden sich sieben Briefe von Jacoba van Heemskerck an Hans Hildebrandt aus den Jahren 1921 und 1922. Das Buch zur Frau als Künstlerin erschien zwar fünf Jahre nach dem Tod Jacoba van Heemskercks, dennoch lassen sich Bezüge und Abhängigkeiten zwischen Hildebrandts Studie und seinem Kontakt zu Jacoba van Heemskerck nicht leugnen. Karl Scheffler nahm als Kunstkritiker immer wieder Bezug auf *Sturm*-Ausstellungen und wurde danach nicht selten selbst Opfer von Polemiken Herwarth Waldens im „*Sturm*“. Vgl. Herwarth Walden, „Kritiker. Der feine Herr Scheffler“. In: *Der Sturm*, 4. Jg., Nr. 188/189, Dezember 1913, S. 140 f.

⁴³³ Ernst Guhl, *Die Frauen in der Kunstgeschichte*. Berlin 1858.

⁴³⁴ Lu Maerten. *Die Künstlerin*. München 1914.

⁴³⁵ Laut Georg Brühl war Lu Märten im Umkreis des *Sturm* bekannt. Brühl konnte auch nachweisen, dass Lu Märten und Herwarth Walden sich später in der „Gesellschaft der Freunde des neuen Russland“ begegneten. Georg Brühl betont in Bezug auf Lu Märten Einflüsse auf Herwarth Walden jedoch allein den politischen Aspekt: „Entscheidenden Einfluss auf die dialektische Denkhaltung Waldens hatte das 1924 erschienene Buch ‚Wesen und Veränderung der Formen und Künste. Resultate historisch-materialistischer Untersuchungen‘ von Lu Märten. Das Werk war von sowjetischer Seite aus angeregt worden. Sein Erscheinen im sowjetischen Staatsverlag war vorgesehen.“ Brühl 1983, S. 99. Es ist charakteristisch für Brühls 1983 in der DDR erschienene Buch, dass er Lu Märten auf ihre sowjetische Gesinnung reduziert bzw. ihr Buch nutzt, um Waldens Russland-Zuwendung zu bekräftigen und deutlich zu machen, dass es Walden immer weniger um die Kunst, als um marxistisch-kommunistische und ökonomische Umstände gegangen sei. Es findet sich hier kein Hinweis auf Märten's Publikation zur Künstlerin.

⁴³⁶ Alice Rühle-Gerstel, *Das Frauenproblem der Gegenwart. Eine psychologische Bilanz*. Leipzig 1932.

Publikation von Karl Scheffler und das mit Abbildungen versehene Werk von Hans Hildebrandt charakteristische Beispiele für die Auffassung über Frauen und ihre Beziehung zur Kunst während der 1910er bis in die 1930er Jahre und vor allem im Umkreis des *Sturm*. Die Bedeutung der Schrift Karl Schefflers liegt weniger in ihrer theoretischen Tiefe oder besonderen Alleinstellungsmerkmalen, sondern vielmehr im Ausmaß der Leserschaft und seiner Bekanntheit bei den Protagonisten des *Sturm*.⁴³⁷

Die Studie *Die Frau und die Kunst* von Karl Scheffler⁴³⁸ besteht aus einleitenden Kapiteln zur Geschlechterdifferenz und zur Psychologie der Geschlechter und behandelt im weiteren Verlauf in einzelnen Kapiteln die Frauen in den verschiedenen Kunstgattungen. Im Tanz, in den poetischen Künsten, in den bildenden und den reproduktiven Künsten. Kapitel zur Geschichte und dem sozialen Umfeld der Frau beschließen die Schrift, die als durchgehendes Textbüchlein ohne Abbildungen 1908 in Berlin erschien. Die einleitenden Worte sind dem Problem der zunehmenden Frauenemanzipation und dieser als Modeerscheinung gewidmet.⁴³⁹ Die Tatsache, dass Scheffler keine allgemeine sozialkritische oder kulturhistorische Geschichte der Frau schrieb, sondern exemplarisch für gesellschaftliche Entwicklungen die Frau in der Kunst thematisierte, begründet er damit, dass die Kunst gewissermaßen ein Spiegel der Gesellschaft sei und sich dort in konzentrierter Form das ablesen lasse, was an gegenwärtigen Bewegungen in der Politik, Kultur, Gesellschaft und menschlichem Miteinander lebt. Eine Studie zur Frau in der Kunst

⁴³⁷ Während Scheffler als Publizist zur Zeit des Kaiserreichs maßgeblichen Einfluss auf das Kunstgeschehen hatte und als einer der wichtigsten Befürworter der künstlerischen Moderne in Deutschland gelten darf, sind viele nachfolgende kunstkritische Schriften - auch wegen ihres dezidiert nicht-wissenschaftlichen Charakters - ohne langfristige Wirkung geblieben. Vgl. Michael Krejsa, Anke Matelowski: „... das Wort, dem alle Mühe galt: die Kunst“. *Karl Scheffler (1869–1951)*. Berlin 2006.

⁴³⁸ Andreas Zeising charakterisiert in seiner annotierten Bibliographie Schefflers Essay wie folgt: „Stark konservativ gefärbter Essay über das ‚natürliche‘ Verhältnis der Geschlechter. Das Kunstwerk ist Symbol männlichen Schöpferdrangs. Das Interesse der Frau am Kunstwerk ist rein äußerlicher Natur. Die ‚normale Frau‘ kann keine Künstlerin sein, diese ist ‚eine durchaus moderne Erscheinung‘. Allgemeine Kritik an den Bestrebungen zur Emanzipation der Frau.“ Vgl. Andreas Zeising, *Studien zu Karl Schefflers Kunstkritik und Kunstbegriff*. Lübeck, Marburg, 2006, S. 240.

⁴³⁹ Scheffler sieht in den zeitgenössischen Bewegungen zur „Befreiung der Frau“ eher eine Gefahr denn eine Hilfe für die Gesellschaft und die Entwicklung der geschlechtlichen Gleichberechtigung: „Die Frau leidet darunter am meisten, denn das worin sie stark ist: die Empfindung, gilt nichts in der lärmenden Diskussion. Im Wortstreit hat am meisten Wert, worin sie ewig Stümperin bleibt: die Logik. Darum verliert sie zuerst die innere Sicherheit.“ Die Gefahren einer Frauenemanzipation liegen nach Scheffler vor allem darin, dass Frauen aus ihrem naturbestimmten, auf Muttersein und Hausarbeit konzentrierten Umfeld herausgerissen werden und um der Gleichberechtigung und Befreiung willen in Bereichen der Männerarbeit tätig sein sollen, die ihnen eigentlich nicht entsprechen. In diesen Aussagen ist Scheffler als Autor sehr konsequent und scheut sich nicht, unverblümt zu schreiben: „Wer sich bemüht die Frau in die Schranken ihrer Eigenart zurückzuweisen oder sie wenigstens vom Irrtum vollkommener Emanzipation zurückzuhalten, wird ganz gewiss dem Manne einen Dienst leisten; einen größeren Dienst aber noch leistet er der Frau. Denn Glück ist nur in der Übereinstimmung mit der Natur.“ Scheffler 1908, S. 12.

könne somit zugleich Warnung und Orientierung für gegenwärtige Gesellschaftsentwicklungen sein:

„Da die Erfahrung aber jeden Tag zeigt, daß die Kunst ein Reagens ist, das viele Elemente des Lebens kenntlich macht, wenn man sie damit in Berührung bringt, so mögen die Ergebnisse [der Studie über die Frauen; d. Verf.] immerhin tiefer hineinweisen in das ungeheuerere Zeitproblem, das so viele Männer und Frauen heute um die Hälfte ihres Lebensglückes bringt und das als Gespenst selbst schon durch unsere Kinderstuben schleicht.“⁴⁴⁰

Bezeichnend und charakteristisch für die ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts, in welche die Stilepoche des Expressionismus fällt, ist die Auffassung von der Kunst als Konzentrat und Spiegel gesellschaftspolitischer und geistiger Bewegungen. Auch hier befindet sich Scheffler in seiner Zeit in guter Gesellschaft. Interessant und neu scheint an seiner Studie jedoch vor allem die konsequente Verbindung dieser beiden Prämissen: die Annahme von der gesellschaftlichen Spiegelung in der Kunst und die Überzeugung von einer naturgegebenen Geschlechterpolarisierung mit entsprechenden Zuständigkeitsbereichen. Doch wo Scheffler zunächst noch von Geschlechtern im Plural schreibt und Mann und Frau als binäres System beschreibt, verfällt er schon nach der Einleitung in die für seine Zeit übliche Beschreibung vom Mann als omnipräsenten Menschen und der Frau als „das Geschlecht“. Das Kapitel „Zur Psychologie der Geschlechter“ und das zu „Geschlechter in ihrem Verhältnis zur Kunst“ beschäftigen sich demnach mit der Frau und ihren Abweichungen von der Normalität des Mannes.⁴⁴¹ Die Gegensätze in der Psyche des Mannes und der Frau sind Streben und Harmonie. Auch der vielzitierte Satz „Die passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewusste und gewollte des Mannes heißt Kultur“⁴⁴² zeigt den Geist der Zeit und ist gewissermaßen als Extrakt von Schefflers Auffassung über die Psychologie der Geschlechter zu sehen. So lässt sich auch verstehen, wie Scheffler in seiner Studie konsequent dahingehend argumentiert, dass der Mann als kulturell Strebender zur Kunstschöpfung geeignet ist, während der Frau als passiv-harmonischer Verkörperung der Natur die Rolle der Inspirationsquelle zukommt.

In seiner Studie setzt sich Scheffler mit verschiedenen gesellschaftlichen Degenerationsformen seiner Zeit auseinander, deren Quelle er jedoch stets in der zunehmenden Auflösung klarer Geschlechterhierarchien sieht. „Scheffler, by the time of

⁴⁴⁰ Scheffler 1908, S. 13.

⁴⁴¹ Die Begründung hierfür liefert Scheffler implizit mit, wenn er auf historische und biologische „Tatsachen“ zurückgreift und gleich zu Beginn deutlich formuliert, dass eine Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau sowohl historisch, als auch biologisch unmöglich sei. Der Mann „hat die Frau gering geschätzt oder vergöttert.“ Damit ist für Scheffler das Heilige-oder-Hure-Konzept legitimiert und dient als Erklärung dafür, warum zeitgenössische Bemühungen um Gleichberechtigung von vornherein zum Scheitern verurteilt sein werden. Vgl. Scheffler 1908, S. 14.

⁴⁴² Scheffler 1908, S. 20.

Woman and Art, had lost faith in any possibility of mass social redemption through the general availability of fine aesthetic and utilitarian products, but he blames Woman for that failure.”⁴⁴³

Im Anschluss an das allgemein geschlechterpsychologische Kapitel setzt sich Scheffler mit den „Geschlechtern in ihrem Verhältnis zur Kunst“ auseinander. Kunst, so Scheffler, sei ein rein männliches Bedürfnis, da Männer eine Projektionsfläche für ihre Ideale bräuchten: „Die Kunst ist vom Mann für den Mann gemacht.“⁴⁴⁴ Da die Frau in ihrer natürlichen Harmonie sich selbst genüge und keinerlei Bedürfnis nach Streben und einer nach außen gerichteten Reflektion habe, sei Kunst für sie höchstens als passives Erlebnis im Kunstgenuss interessant.⁴⁴⁵ Zugeständnisse gibt es allerdings in den Kapiteln zur „Frau in der angewandten Ästhetik“ und zur Frau als „Anregerin“. In der angewandten Ästhetik, womit Scheffler hier in erster Linie die Verschönerung und das Einrichten von Räumen, sowie die Ausstaffierung der eigenen Person durch Kleider und Schmuck meint, läge der eigentliche Schwerpunkt weiblicher Kreativität. Und zwar, „indem sie nicht, wie der Mann, Leben und Natur in Kunst übersetzt, sondern rückwärts die männlich geschaffenen Kunstwerke wieder in Leben und Natur verwandelt.“⁴⁴⁶ In all jenen Bereichen jedoch, in denen es um eine kreative und aktive Neuschöpfung geht, sei dies in der Musik, in Architektur, Plastik oder in der Malerei, mangle es der Frau an jenen Fähigkeiten, die aus einem dilettantischen Zeitvertreib ein wirkliches Kunstwerk machen.

Scheffler bedient sich wie viele seiner Zeitgenossen des gängigen Mythos vom Widerspruch zwischen Kunst und Mutterschaft.⁴⁴⁷ Kunst und die ernsthafte Beschäftigung damit haben demnach eine zerstörerische Wirkung auf ein verantwortungsvolles Frauendasein und auf die Gründung einer Familie: „Meistens sind gerade die Mädchen, die sich von früh auf als talentvoll erweisen, unfähig zu gebären; oder sie sind doch wenigstens unlustig dazu.“⁴⁴⁸

⁴⁴³ Jenny Anger, *Paul Klee and the decorative in modern art*. Cambridge 2004, S. 43.

⁴⁴⁴ Scheffler 1908, S. 29.

⁴⁴⁵ „Der Frau fehlt dieses Bedürfnis, auf dem Wege zur Analyse zur klar geschauten Synthese zu gelangen, weil sie in hohem Maße Genüge an ihrer prästabilierten Harmonie findet. Die Natur hat ihr, mit dem einseitig gerichteten Willen zugleich, die Kraft versagt, die Talent genannt wird.“ Scheffler 1908, S. 30.

⁴⁴⁶ Diese Form von Arbeit ist demnach wie eine Art Rückübersetzung von Kultur in Natur zu verstehen. Die Frau bedient sich schon vorhandener kultureller Objekte des Mannes und setzt diese neu zusammen, um damit eine natürliche Zufälligkeit zu kombinieren. „Die Frau macht die hohen Kulturwerte gewissermaßen naturalistisch und prosaisch zweckvoll, wenn sie ihre Toilette wählt, den Esstisch festlich deckt, die Wohnzimmer behaglich schön macht und so die materiellen Gelüste ästhetisch erhöht und zugleich die idealen Kunstwerke dem materiellen Begehren ausliefert.“ Scheffler 1908, S. 62.

⁴⁴⁷ Künstlertum und Mutterschaft wurden als zwei einander ausschließende Pole betrachtet. Vgl. Reinhild Feldhaus, „Geburt und Tod in Künstlerinnen-Viten der Moderne: zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse“. In: Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg 1997, S. 73-89.

⁴⁴⁸ Scheffler 1908, S. 94.

Sätze wie dieser lesen sich wie ein direkter Hinweis auf Künstlerinnen wie zum Beispiel Jacoba van Heemskerck, die sich gerade auch deshalb ganz und gar über Jahre hinweg ihrer Kunst widmen konnte, da sie keine Familie zu versorgen hatte und stattdessen mit einer Freundin zusammen lebte, die sie unterstützte und ihre Arbeit förderte.

Während sich Karl Scheffler in seiner Studie zur Frau und der Kunst eher allgemein hält, bezieht sich der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt zwanzig Jahre später in seiner Publikation *Die Frau als Künstlerin* auf ganz konkrete Künstlerinnen. Die Tatsache, dass Hildebrandt in seinem Buch zur „Frau als Künstlerin“ im Kapitel zur „Künstlerin der Gegenwart“⁴⁴⁹ die *Sturm*-Künstlerinnen Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Jacoba van Heemskerck und Maria Uhden aufführt und deren Werke abbildet zeigt, dass Hildebrandt direkten Bezug zu seiner Zeit nahm. Und gleichzeitig auch, dass eine Wechselwirkung bestand zwischen dem Künstlerinnenbild, das Hildebrandt 1928 konstatierte und der schöpferischen Kunsttätigkeit der *Sturm*-Künstlerinnen. Obwohl Hildebrandt einen etwas gemäßigeren Ton anschlägt, weist er gleich auf den ersten Seiten seiner Publikation darauf hin, dass von ihm keine Enthüllung weiblicher Genialität zu erwarten sei:

„Nicht, weil dem weiblichen Geschlechte die letzte Genialität versagt ist. Die Frau hat sie. Aber auf anderen Gebieten, als auf jenen, auf denen sie dem Manne eignen mag. Das Weib besitzt sie, wo es seine leiblich-geistige Persönlichkeit ohne jede Einschränkung einsetzen kann: im Leben und in der Liebe.“⁴⁵⁰

Mit der Zuordnung der Frau zur Natur im Gegensatz zur Kultur als dem Bereich des Mannes, folgt er im Wesentlichen der Argumentation seiner Vorgänger und ist sich sicher: „Ihr sicherer Instinkt kommt ohne Theorien aus.“⁴⁵¹ Besonders stark ausgeprägt findet sich bei Hildebrandt neben der Zuordnung der Frau zum Natürlich-Primitiven⁴⁵² die Überzeugung von der Frau als Kind, die auch beim *Sturm* und gerade bei Herwarth Walden ebenfalls immer wieder kommuniziert wurde.⁴⁵³ „Und sind nicht so viele, viele Frauen, manche der besten, feinstorganisierten, intelligentesten, ja selbst der raffiniertesten mit eingeschlossen, etwas

⁴⁴⁹ Hildebrandt 1928, S. 106.

⁴⁵⁰ Hildebrandt 1928, S. 8.

⁴⁵¹ Hildebrandt 1928, S. 14.

⁴⁵² Es würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, den expressionistischen Naturbegriff zu rekonstruieren. Daher sei an dieser Stelle auf die Arbeit von Andrea Rüh, die anhand der Künstler der *Brücke* heraus arbeitet, welche Projektionen der Natur zugewiesen wurden. Andrea Rüh, *Auf der Suche nach der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur. Eine Untersuchung zum antizivilisatorischen Aspekt im deutschen Expressionismus am Beispiel der Künstlergruppe "Brücke"*. Diss. LMU München 2008, Online Ressource: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/10261/1/Rueth_Andrea.pdf (28.09.2010).

⁴⁵³ Vgl. zur Vorstellung von der Frau als Kind auch das Kapitel III. 3.3. zum Frauenbild Herwarth Waldens in seinen Schriften und Dramen.

anderes als große Kinder?“⁴⁵⁴ So schreibt Hildebrandt den Künstlerinnen vor allem das Kunsthandwerk und die leicht von der Hand gehende Malerei zu: „Nicht alle graphischen Techniken, die dieser [der Mann; d. Verf.] übt, macht auch das Weib sich zu eigen. Der herbe, anstrengende Holzschnitt ward verschmäht.“⁴⁵⁵ Umso verwunderlicher, dass Hildebrandt seine Publikation nicht nur mit zwei Gemälden, sondern auch einem Holzschnitt Maria Uhdens bebildert.⁴⁵⁶

Für die Künstlerinnen beim *Sturm* bleibt festzuhalten, dass auch diese sich, wie alle anderen Frauen dieser Zeit, der Spannung zwischen literarischer Glorifizierung und eingeschränkter Lebenspraxis ausgesetzt sahen.

Dass die Frauen trotz oder eben gerade wegen der theoretischen Zuordnung zur Natur, zum Primitiven und Kindlichen beim *Sturm* einen vergleichsweise guten Stand hatten, hat in erster Linie mit theoretischen Aspekten der Auffassung über Kunst im Allgemeinen beim *Sturm* zu tun.⁴⁵⁷ Auch wenn die sogenannte „*Sturm*-Theorie“ in der Forschung mit Vorsicht und teils konträr besprochen wurde,⁴⁵⁸ sehe ich eine Quintessenz der theoretischen Auffassungen des *Sturm* aus heutiger Sicht in der 1918 von Herwarth Walden herausgegebene Anthologie *Expressionismus. Die Kunstwende* begründet, die mit – teilweise aus der „*Sturm*“-Zeitschrift nachgedruckten – Beiträgen von Walden, Lothar Schreyer, Rudolf Blümner und William Wauer, aber auch Wassilij Kandinsky und Franz Marc sowie eingestreuten expressionistischen Gedichten den komplexen Anspruch der Gültigkeit

⁴⁵⁴ Hildebrandt 1928, S. 24.

⁴⁵⁵ Hildebrandt 1928, S. 33.

⁴⁵⁶ Maria Uhdens, *Bärenführer – Holzschnitt* Abbildung in: Hildebrandt 1928, S. 126.

⁴⁵⁷ Anita Beloubek-Hammer hat die Kunsttheorie des *Sturm* ausführlich auf verschiedene philosophische Einflüsse hin untersucht und fasst zusammen: „Im Kern bedeutete ‚Sturm‘-Ästhetik:

Sie war gegen jede wirklichkeitsnachahmende Kunst gerichtet und favourisierte demgegenüber eine Bildkomposition mit den ‚reinen‘ Elementen Farbe und Form entsprechend dem Beispiel der Musik.

Sie verbannte den Intellekt aus dem Kunstschaffen und Kunstempfinden zugunsten der Intuition und der Sinne, im besonderen des Auges.

Sie orientierte auf Bewegung durch rhythmische Gestaltung analog zum kosmischen Geschehen. *Statt Logik Alogik. Statt Metrik Rhythmik. Statt Disposition Komposition. Das sind die Kunstmittel*, proklamierte Walden, der Musiker, sinngemäß immer wieder.

Im Gegensatz zu der seinerzeit und auch heute allgemein verbreiteten Vorstellung von Expressionismus als einer zutiefst subjektiven Kunst waren Walden und seine Mitstreiter vom objektiven, allgemeingültigen Charakter des Expressionismus überzeugt und lehnten demzufolge auch das typisch expressionistische Gestaltungsmittel der Deformation ab.“

Beloubek-Hammer 2007, S. 515.

⁴⁵⁸ „Im Ganzen scheint es daher sinnvoll, nicht mehr von *einer* Kunsttheorie des *Sturm* zu sprechen, sondern das Wort ‚Theorie‘ – entgegen einer in der Forschung zum *Sturm* weit verbreiteten Tendenz – in den Plural zu setzen. Diese terminologische Verschiebung, von der ‚Theorie‘ zu den ‚Theorien‘, gründet auf den vorhandenen inhaltlichen Differenzen der *Sturm*-Theoretiker.“ Hodonyi 2010, S. 283.

für verschiedene Gattungen vor Augen führt. Der *Sturm* orientierte sich an der Vorstellung vom Künstler als Medium, der einer universellen, objektiven Kunst Ausdruck verleiht ohne direkte persönliche Beteiligung daran.⁴⁵⁹ Dabei opponierte Herwarth Walden immer wieder gegen den Gebrauch des Intellekts in der Kunst und versichert, dass Kunst weder zu verstehen, noch zu erklären, sondern ausschließlich zu erfühlen sei.⁴⁶⁰ In dieser Auffassung folgen Herwarth Walden, aber auch Lothar Schreyer und Rudolf Blümner dem französischen Philosophen Henri Bergson und dessen Lehre von der intuitionalen Erkenntnis, die dem Verstand die Fähigkeit absprach, das komplexe Leben in seiner ständigen Veränderung zu erkennen. Das konnte nach Bergson nur die Intuition, deren Basis das Gefühl sei.⁴⁶¹ Während Beloubek-Hammer im Festhalten des *Sturm* an der Auffassung vom Künstler als reines Medium, der durch eine Art geistige Schau das in der geistigen Welt beheimatete Kunstwerk zum Ausdruck bringt in erster Linie das Ende des *Sturm* begründet sieht,⁴⁶² liegt hier meines Erachtens jedoch auch der Grund für die auf den ersten Blick sehr selbständig und teilhabend erscheinende Stellung der Frauen beim *Sturm*. Mit der Abkehr von der Ratio als Voraussetzung für das Kunstschaffen und mit der Popularisierung einer inneren Schau zur Realisierung der Kunst, werden jene Bereiche gefördert, die im Kontext des *Sturm* und seiner Zeit vor allem den Frauen zugeschrieben wurden. Indem gerade den Künstlerinnen beim *Sturm* große Kompetenz beim „erfühlen“ der Kunst zugesprochen wurde, war es ihnen möglich beim *Sturm* Anerkennung zu erlangen. Frauen – so der Konsens des aus Nietzsche, aber auch Scheffler und Hildebrandt genährten geistesgeschichtlichen Kontextes – stünden der Kunst als ahistorischem, spirituellem Universalem näher als Männer, die sich ihr lediglich über ein intellektuelles Erfassen nähern könnten.

⁴⁵⁹ „Der Expressionist aber entäußert sich dieser sogenannten Persönlichkeit. Er fühlt sich nicht als Herrscher der Kunst [...]. Er ist ihr Werkzeug. Er gestaltet nicht die Erfahrung, er gestaltet das Nichterfahrene.“ Herwarth Walden, *Die Freiheit in der Fachkritik*. In: *Der Sturm*, 10. Jg., Heft 4, Juli 1919, S. 51-52, S. 52. Noch irrationaler argumentiert Schreyer: „Das innere Erlebnis des Künstlers ist die Auflösung der Persönlichkeit im Weltganzen. Dieser Zustand liegt jenseits des Bewußtseins. Kehrt dem Künstler das Bewußtsein zurück, so erleidet er optische, akustische, kinetische Vorstellungen: das Gesicht.“ Lothar Schreyer, „Das Gegenständliche in der Malerei“. In: Herwarth Walden, *Expressionismus. Die Kunstwende*. Berlin 1918, S. 24.

⁴⁶⁰ Walden hat diese Überzeugung immer wieder und an verschiedenen Stellen vertreten. Vgl. Herwarth Walden, *Das Wissen um Kunst*. In: *Der Sturm*, 4. Jg., Heft 182-183, Oktober 1913, S.115; Herwarth Walden, „Das Verstehen der Kunst“. In: Herwarth Walden, *Einblick in Kunst*, Berlin 1917, S. 5-6; Herwarth Walden, „Zur Geschichte der neuen Kunst“. In: Herwarth Walden, *Einblick in Kunst*, Berlin 1917, S.17.

⁴⁶¹ Vgl. Beloubek-Hammer 2007, S. 518.

⁴⁶² „Für die bedeutendsten Künstler wie Kandinsky, Marc, Klee, Archipenko, die in den frühen ‚Sturm‘-Jahren dort ausstellten, trafen solche irrationalen Prämissen nicht zu. Aufgrund dieser Fehleinschätzung sollte ‚Der Sturm‘ in den Nachkriegsjahren zunehmend die Verbindung zur aktuellen künstlerischen Entwicklung verlieren, die jetzt tatsächlich auf Objektivierung und Entpersönlichung, das heißt auf eine Ablösung der intuitiven Komposition durch die mehr rationale Konstruktion gerichtet war.“ Beloubek-Hammer 2007, S. 518.

Ein Versuch das im *Sturm* lebende Frauenbild zu rekonstruieren, kommt kaum umhin, auch einen Blick auf das Drama Oskar Kokoschkas mit dem programmatischen Titel „Mörder, Hoffnung der Frauen“ zu werfen, das im Juli 1910 erstmals im „Sturm“ publiziert wurde.⁴⁶³ Kokoschka orientiert sich in seinem Drama, das häufig als Geburtsstunde des expressionistischen Theaters rezipiert wird,⁴⁶⁴ an Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*, das 1909 in Wien publiziert wurde.⁴⁶⁵ Die von Weininger postulierten Gegensätze „des höheren (Faktor Mann) und des niederen Lebens (Faktor Weib), des Subjekts (M) und des Objekts (W), der Form (M) und der Materie (W), des Etwas (M) und des Nichts (W)“ hat Horst Denkler in Kokoschkas Dramen im einzelnen nachgewiesen.⁴⁶⁶ In Kokoschkas Drama spiegelt sich sehr stark die Auffassung von der Frau als niederes, an die Körperlichkeit gebundenes Wesen wider. Die Frau, die nach Kokoschka in Anlehnung an Weininger keine Möglichkeit einer Entwicklung hat, kann nur durch die ihren Untergang besiegelnde Tat des Mannes befreit werden. Nur so erlöst er die Frau aus ihrer körperlichen Gebundenheit und transformiert sie in ein reines Geistwesen.⁴⁶⁷ Die Werte höheren Lebens seien der Frau ebenso unzugänglich wie die Welt der Ideen. Je weiblicher das Weib, desto mehr verkörpere es eine rein geistlose Leiblichkeit. Erst durch den Mann empfangt die Frau ein Leben aus zweiter Hand. Die durch Weininger und seinen Wiener Kontext geprägte Auffassung von der Frau als *Femme fatale*, die einer Erlösung bedarf, war beim *Sturm* eher in den Anfangsjahren um 1910 stark ausgeprägt. Das Motiv der Erlösung der Frau durch den Tod findet sich zwar auch in späteren Dramen Herwarth Waldens,⁴⁶⁸ insgesamt war das Bild der Frau im Umfeld des *Sturm*-Netzwerkes jedoch vor allem geprägt von der Idee der Frau als ein Wesen, das gerade durch den fehlenden Intellekt einen besonderen Zugang zur Welt der Kunst hatte.

⁴⁶³ Oskar Kokoschka, „Mörder, Hoffnung der Frauen“. In: *Der Sturm*, Jg. 1 (1910), Heft 20, Titelseite und folgende. In den darauffolgenden Jahren wurde es mehrmals überarbeitet und in verschiedenen Fassungen publiziert. 1921 wurde es als Bühnenstück mit Musik von Paul Hindemith herausgegeben: Oskar Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen. Schauspiel in einem Akt. Musik von Paul Hindemith*. Mainz 1921.

⁴⁶⁴ Georg Jäger, „Kokoschkas Mörder Hoffnung der Frauen. Die Geburt des Theaters der Grausamkeit aus dem Geist der Wiener Jahrhundertwende“. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift GRM*, Band 32, 1982, S. 215-33.

⁴⁶⁵ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien und Leipzig 1903.

⁴⁶⁶ Horst Denkler, *Die Druckfassungen der Dramen Oskar Kokoschkas. Ein Beitrag zur philologischen Erschließung der expressionistischen Dramatik*. In: DVjs 40 (1966). S. 90 - 108. Mit Nachtrag 42 (1968), S. 303-305, S. 96.

⁴⁶⁷ Zur Geschlechterbeziehung in Kokoschkas Schlüsseldrama vgl. Gerlind Frink, „Zur Geschlechterbeziehung in Kokoschkas Einakter 'Mörder, Hoffnung der Frauen'“. In: *Schrift der Flammen* 1991, S. 95-111.

⁴⁶⁸ Vgl. dazu Kapitel III.3.3. „Das Frauenbild Herwarth Waldens in seinen Schriften und Dramen“.

In der bisherigen Forschung zum *Sturm* wurde noch keine Verbindung zwischen den *Sturm*-Theorien und dem vergleichsweise hohen Frauenanteil im *Sturm* gezogen. Mir scheint eine solche Verbindung jedoch vor allem auf der Hand zu liegen, da auch Zeitgenossen wie Hildebrandt sich schon entsprechend äußerten:

„Die neue Verheißung war so recht nach dem Herzen jener Frauen, die den Instinkt zum Genialen hatten. Endlich durfte nicht nur – so deuteten sie das neue Programm – nein, sollte gar das Gefühl sich seine eigene Welt hervorzaubern, endlich durften die Träume einziehen in das Reich des Sinnhaften, endlich ward dem Irrationalen sein Recht und die Logik der Wirklichkeit hatte keine Gültigkeit mehr.“⁴⁶⁹

Hildebrandt schließt mit diesem Zitat an ein konservatives Frauenbild des Kaiserreiches an, das auch beim *Sturm* über den Ersten Weltkrieg hinaus lebte.

Es ist auffallend, dass die politische Frauenbewegung, aber auch die Diskurse um die „neue Frau“, die maßgeblich in der Zeit der Weimarer Republik auf den Plan trat, und deren Image in Romanen und Zeitschriften, in Modefotografie und Werbung, beim *Sturm* und seinen Künstlerinnen wenig Beachtung fanden bzw. in den überlieferten Quellen keine Rolle spielen. Und das, obwohl gerade Berlin als Großstadt einen nicht unerheblichen Anteil an der Neuverhandlung bestimmter Geschlechterrollen hatte. So kam es beispielsweise zu Konstrukten wie die Auffassung von der Großstadt Berlin als sexualisiertes weibliches Wesen. Besonders die angelsächsische Forschung der Geschichts- und Bildwissenschaften der letzten Jahre ist nicht selten der Frage nachgegangen, wie dies zu Stande kam, und welche Verbindung dabei zwischen der Großstadt als urbanem Raum und der Frau als tatsächlicher Person bestand.⁴⁷⁰

Die Vergrößerung der Stadt wurde gerade in den 1920er Jahren häufig als Gefahr gesehen und die soziale Verrohung⁴⁷¹ war nicht nur in Kunst und Literatur immer wieder Thema. Dabei ging es sowohl in der Literatur, als auch in der bildenden Kunst meist weniger um konkrete Frauen oder die Frauenbewegung, sondern um die Großstadt Berlin, die feminisiert, sexualisiert und damit als bedrohlich empfunden wurde. Auch außerhalb der Forschungsergebnisse zur Großstadt Berlin als Frauengestalt gab es einige Untersuchungen

⁴⁶⁹ Hildebrandt 1928, S. 121.

⁴⁷⁰ Rowe 2003, S. 81.

⁴⁷¹ Die Einsätze der Sittenpolizei und die medizinische Versorgung der Prostituierten galten dabei jedoch weniger dem Wohlergehen der Frauen, sondern waren vor allem aus Sorge um die Gesundheit der Stadt eingeführt worden. Vgl. Rowe 2003, S. 100 ff.

zur Imagination des „weiblichen Wesens“ im frühen 20. Jahrhundert.⁴⁷² War die „Frau“ im alten Kaiserreich eine naive, aber doch berechenbare Größe, so wurde die „neue Frau“ der Weimarer Republik zu einer unberechenbaren Kraft die schöpfen, aber auch zerstören konnte. So war dann auch die Angst, entweder zu wenig oder zu viel „Frau“ zu sein, vor allem während der 1920er und 1930er Jahre charakteristisch für weibliche Identitätswürfe, die sich an Konzepten der sogenannten Neuen Frau orientierten:

„For many of the Weimar era classification systems used to describe women, femininity – or apparent lack thereof – was the crux of the matter. In their grasping for visual predictors of a woman’s marriageability, these classification systems reveal one of the common subtexts that informed typologies as they were applied to women in the twenties: the fear that along with the disappearance of long hair and restrictions to home and hearth, femininity itself was on the wane, or hat at least gone underground, becoming harder to discern under the boyish looks and freewheeling behavior of the so called New Woman.“⁴⁷³

Gerade die mediale Aufbereitung der sogenannten neuen Frau sorgte für eine Konkretisierung, die weitaus weniger diffus war als noch das beim *Sturm* verbreitete eher mystisch verklärte Frauenbild. Mit Hut und Zigarre ließ sich diesem Bild konkreter nacheifern, wengleich das eigentlich Neue auch hier eher abstrakter Natur war.⁴⁷⁴ So betont auch Shearer West, dass der Begriff der Neuen Frau, der sich im frühen 20. Jahrhundert aus verschiedenen Philosophien konterminiert, immer eine Wechselwirkung zwischen literarischen, beziehungsweise medialen, Abstrakta und konkreten Persönlichkeiten war.⁴⁷⁵

Die Gegensätze zwischen einem eher abstrakten Frauenbild und den realen Frauenindividuen finden sich auch beim *Sturm* stark ausgeprägt. So dominiert im

⁴⁷² Die für jene Zeit charakteristische Konstruktion von der Wesenhaftigkeit und dem seelischen Unterschied der Geschlechter durch ihre biologische Voraussetzung ist an verschiedenen Stellen untersucht und analysiert worden. Vgl. exemplarisch Hannelore Bubitz (Hg.), *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. Frankfurt am Main 1998 oder Barbara Nierhoff, *Das Bild der Frau. Sexualität und Körperlichkeit in der Kunst der Brücke*. Essen 2004.

⁴⁷³ Lynne Frame, „Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman“. In: Katharina von Ankum (Hg.), *Women in the metropolis. Gender and modernity in weimar culture*. Berkeley, Los Angeles, London 1997, S. 12-40, S. 16.

⁴⁷⁴ „Der Diskurs über die Entwicklung der modernen Frau kam auch in der Literatur, im Theater und in der Bildenden Kunst in Gang. Doch die Versuche der zumeist männlichen Diskursteilnehmer, den Prototyp der modernen Frau zu beschreiben, wiesen einen starken Hang zur Imagination und Normbildung auf.“ Susanne Meyer-Büser, „*Das schönste deutsche Frauenporträt*“. *Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik*. Berlin 1994, S. 63.

⁴⁷⁵ Shearer West, Einleitung. In: Marsha Meskimmon, Shearer West (Hg.), *Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany*. Aldershot (GB) 1995, S. 1-5, S. 1.

theoretisch-schriftlichen Kontext die Auffassung von der Frau als naturverbundene Primitive, während der *Sturm* auf der anderen Seite mit dem für seine Zeit hohen Frauenanteil und der regelmäßigen und langjährigen Präsenz von Künstlerinnen auf Ausstellungen und in der Zeitschrift eine Ausnahme bildet und als ungewöhnlich fortschrittlich gelten kann.

Trotzdem bleibt festzuhalten, dass weder die konkreten Künstlerinnen beim *Sturm*, noch die schriftlichen Auseinandersetzungen mit dem zeitgenössischen Frauenbild im „Sturm“ der Linie der „Neuen Frau“ folgten. Weder beanspruchten Künstlerinnen wie Nell Walden oder Gabriele Münter äußere Attribute wie Männerhosen, Hut und Zigarre für sich, noch nutzten sie die Chancen die sich nach 1918 durch die geänderte Situation der Volkswirtschaft auch für Frauen ergaben und möglicherweise zu einer selbständig geführten Produzentinnengalerie oder engagiertem Einsatz in der politischen Frauenbewegung hätte führen können. Auch dies ist meiner Interpretation der Quellen nach der Tatsache geschuldet, dass die Frauen beim *Sturm* sich selbst in das im frühen 20. Jahrhundert herrschende Frauenbild mit einschrieben und Herwarth Walden als männlichen *Sturm*-Initiator und –Wegweiser heroisierten.

Das Frauenbild, das sich beim *Sturm* durch verschiedene Autoren, aber auch mit und durch seine Künstlerinnen etablierte blieb – und das werden die hier nachfolgenden Kapitel zeigen – eines das dem vormodernen Verständnis von der Frau als spirituell-naives Naturgeschöpf verhaftet war.

2. Selbstdarstellungen

Das Kapitel „Selbstdarstellungen“ untersucht in vier Unterkapiteln, wie die Künstlerinnen beim *Sturm* sich selbst als Frau, Künstlerin und *Sturm*-Zugehörige beschreiben und welche Rückschlüsse sich daraus auf das Frauenbild des kontextuellen Umfeldes ziehen lassen, das sie selbst jedoch immer mit konstruierten. Im Unterschied zu den Darstellungen im ersten Teil der Arbeit, die einer historiographischen Beschreibung der Quellen folgte und das Wirkungsfeld sowie die Kontakte der *Sturm*-Künstlerinnen untereinander sichtbar machte, steht im folgenden die analytische Arbeit mit den Quellen und der Frage nach den Orten des „doing gender“ zentral. Das erste Unterkapitel wird die 1954 und 1963 erschienenen Erinnerungen Nell Waldens an den *Sturm* als Quelle heranziehen um Aufschlüsse über ihr Selbstbild von sich als *Sturm*-Mitarbeiterin, Sammlerin und Künstlerin zu gewinnen. Das in ihren Memoiren entwickelte Selbstbild wird um Selbstdarstellungen in den Briefen aus ihrer aktiven Zeit beim *Sturm* ergänzt, um so herauszuarbeiten, welches Bild sie von sich während der Jahre beim *Sturm* kommunizierte und auf welche Aspekte sie dreißig bis vierzig Jahre später noch einmal besonderes Gewicht legte. Das zweite Unterkapitel verfährt ähnlich mit den Briefen Jacoba van Heemskercks. Auch hier untersuche ich, wie sie sich selbst in ihren Briefen an Nell und Herwarth Walden als Frau und Künstlerin darstellt. Ein drittes Unterkapitel nimmt die *Lettres à un Inconnu* Marianne von Werefkins als Untersuchungsgegenstand. In diesen tagebuchartigen Aufzeichnungen inszeniert sich Marianne von Werefkin in wechselnden Rollen und setzt sich intensiv mit Weiblichkeitszuschreibungen auseinander die sie teilweise auf sich bezieht und zementiert, von denen sie sich teilweise jedoch auch distanziert indem sie sich in die geschlechtslose Rolle des „Künstlers“ flüchtet. Das abschließende Unterkapitel analysiert die Selbstdarstellung Maria Uhdens in ihren Briefen an Nell und Herwarth Walden und ihre Selbstinszenierung in ihren Werken in denen sie in Betitelung und Motivwahl ihrer Arbeiten immer wieder ein bestimmtes Frauenbild bediente.

Das Kapitel zu den Selbstdarstellungen der Künstlerinnen beim *Sturm* macht somit deutlich, wie die einzelnen Künstlerinnen sich selbst als Frau und Künstlerin reflektierten, wo sie an bestehende Rollenzuschreibungen anknüpften und welche Auswirkungen dies bis in ihre praktische Arbeit hatte. Gleichzeitig bildet das Kapitel den Gegenpart zum nachfolgenden Kapitel zu den Fremddarstellungen, die den in den hier sichtbar gewordenen Selbstinszenierungen oft gegenläufig sind.

2.1. Nell Waldens *Sturm*-Memoiren

Die Journalistin, Übersetzerin und Künstlerin Nell Walden, der innerhalb der *Sturm*-Gruppe nicht nur ihrer Vermählung mit Herwarth Walden wegen eine zentrale Rolle zukam, kann als Beispiel dafür gelten, wie vielschichtig miteinander verzahnt Selbst- und Fremdbild sein können, wie das eine das andere bedingt und wiederholt, und wie sich in wechselseitiger Abhängigkeit durch beide zusammen schließlich die Identität des Subjekts bildet.⁴⁷⁶

Das Selbstbild Nell Waldens lässt sich neben den Briefen, die sie an andere *Sturm*-Künstlerinnen schrieb, am besten anhand ihrer Memoiren rekonstruieren. 1954 und 1963 schrieb Nell Walden zwei memoirische Werke, die Herwarth Walden und den Künstlern des *Sturm*-Kreises gewidmet waren. Während das erste von 1954, das sie zusammen mit Lothar Schreyer herausgab, dem *Sturm* und seinen Künstlern galt und einen größeren Personenkreis beschreibt, lautet der Titel des zweiten Buches von 1963 explizit „Herwarth Walden – Ein Lebensbild“ und stellt vor allem Herwarth Walden und seine Biografie vor. Aleida Assmann weist darauf hin, dass es meist die Frauen sind, die sich mit Andenken und Erinnern beschäftigen und so den Ruhm der gefallenen Männer konservieren.⁴⁷⁷ Nell Walden bildet hier mit ihren beiden Erinnerungsbüchern also keine Ausnahme. Vieles, was im ersten Buch angelegt wurde, wiederholt sich im zweiten. Die wichtigsten Punkte, die ihre eigene Person und ihre Mitarbeit beim *Sturm* betrafen, legte sie jedoch schon 1954 fest und schien diese, wie um sie zu bestärken, zwölf Jahre später nicht nur zu wiederholen, sondern zu verstärken.⁴⁷⁸

In ihren Memoiren ist es Nell Walden wichtig, ihre Position innerhalb des *Sturm*-Kreises zu verankern. Dies macht sie auf mehreren Ebenen, wobei es ihr stets wichtig war zu betonen, dass sie Herwarth Walden unterstützend im Einsatz für die Kunst beistand:

⁴⁷⁶ Ich beziehe mich hier auf identitätstheoretische Aspekte wie sie Charles Taylor ausführt: Charles Taylor, *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. Frankfurt am Main 1996.

⁴⁷⁷ Vgl. Aleida Assmann, „Geschlecht und kulturelles Gedächtnis“. In: *Freiburger Frauenstudien*, 19 (2006): Erinnern und Geschlecht. Bd. 1, S. 29-46.

⁴⁷⁸ Im Folgenden behandle ich die memoirischen Publikationen Nell Waldens weitestgehend als Primärquellen, anhand derer ich zum einen ihre Situation beim *Sturm* rekonstruiere und zum anderen ihre Selbstdarstellung von sich als Frau und Künstlerin analysiere. Über den Konstruktionscharakter der viele Jahre nach ihrer Zeit beim *Sturm* niedergeschriebenen Erinnerungen bin ich mir bewusst und sehe jedoch gerade auch darin eine Möglichkeit, jene Aspekte fokussiert zu betrachten, die während der historischen *Sturm*-Zeit für sie von besonderer Präsenz gewesen sein müssen. Zur Behandlung von Quellen mit Konstruktionscharakter innerhalb dieser Arbeit vgl. die Ausführungen in Kapitel I.3. und I.4. zur Methode und Vorgehensweise.

„Vierzehn Jahre gingen Herwarth Walden und ich gemeinsam durch das Leben. Ich war seine Gefährtin und Kampfgenossin in den Jahren, die für sein Lebenswerk: der Neuen Kunstgestaltung zum Siege zu verhelfen, ausschlaggebend waren.“⁴⁷⁹ Dass sie dabei auch durchaus praktische Entscheidungen fällte, belegt ein weiteres Zitat, in dem sie gewissermaßen sich selbst die Gründung der *Sturm*-Galerie zuschreibt: „Zunächst galt es nun aber die Entscheidung zu treffen, ob die Zeitschrift DER STURM Kunstausstellungen veranstalten sollte oder nicht. Ich riet dazu und Herwarth Walden suchte geeignete Ausstellungsräume.“⁴⁸⁰ Gerade in dem früheren Buch schildert Nell Walden sehr ausführlich ihre Verdienste um den *Sturm*. Dabei betont sie weniger ihr gesellschaftliches Engagement, das Ausrichten von Empfängen und die häufige Bewirtung der Künstler, sondern vor allem ihre finanzielle Unterstützung des *Sturm*, die ihr durch Zusatzarbeit beim Auswärtigen Amt möglich war.⁴⁸¹ Obwohl Nell Walden dieser Punkt besonders wichtig gewesen zu sein schien und sie damit gewissermaßen selbst eine Verortung ihrer selbst innerhalb des *Sturm* versucht, indem sie zum Beispiel ganz explizit schrieb „und so war ich [!] imstande, den Sturm durch vier schwere Kriegsjahre zu halten“, hat die weitere *Sturm*-Rezeption keine Rücksicht darauf genommen. Diesem Missstand versucht Nell Walden schließlich selbst beizukommen, indem sie die historische Situation zu erklären bemüht ist und darauf hinweist, dass ihre Arbeit geheim gehalten wurde, da sie nicht gelobt werden wollte und um die verfemte *Sturm*-Kunst besser dastehen zu lassen.⁴⁸² An anderer Stelle im gleichen Buch macht sie der Umwelt regelrecht einen Vorwurf daraus, dass niemand die tatsächlichen Umstände bemerkt und öffentlich gemacht habe. Hier wird die Erinnerung zu einem performativen Akt, der zum einen zitathaft die eigene Unbedeutsamkeit wiederholt („wollte ich nicht gelobt werden“), zum anderen dadurch an einer Umdeutung der Geschichte scheitert.

In der Wiederholung ihrer *Sturm*-Memoiren zwölf Jahre später (1963) rückt das explizite „Ich“ Nell Waldens vermehrt in den Hintergrund. Bleibende Positionen sind für sie selbst der Wert ihres behaglichen Heims und ihre Kunstsammlung. Schon der Titel des Buches macht deutlich, dass sie den *Sturm* immer weniger als Netzwerk und sich selbst als Teil dessen zu sehen schien, sondern zunehmend in den kanonisierten Heroenkult einfiel und ihr viel daran lag, Herwarth Walden als Genie und Einzelperson darzustellen.

Obwohl sie weiterhin ihren finanziellen Beitrag zur *Sturm*-Erhaltung erwähnt, finden sich zunehmend Textpassagen, in denen Nell Walden nachdrücklich auf ihre hausfraulichen

⁴⁷⁹ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 9.

⁴⁸⁰ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 11.

⁴⁸¹ Vgl. Nell Walden/Schreyer 1954, S. 40.

⁴⁸² Nell Walden/Schreyer 1954, S. 40.

Tätigkeiten hinweist.⁴⁸³ Damit scheint sie vor allem die von außen an sie herangetragenen Fremdbilder zu zitieren und das Bild ihrer Person nachträglich zu korrigieren. Wie sie sich selbst während ihrer Jahre in Berlin beim *Sturm* fühlte, womit sie dort beschäftigt war und welche Gedanken sie in Bezug auf die Kunst bewegten, findet in diesem Büchlein keinen Niederschlag und lässt sich nur einzelnen Randbemerkungen entnehmen, da der Fokus nun eindeutig auf Herwarth Walden als Hauptinitiator und zentralem Held des *Sturm* liegt.

Geht man von Identität als einer sozialen Konstruktion aus, deren Medium die Sprache ist und die somit in erster Linie durch Narration geschaffen wird,⁴⁸⁴ wird deutlich, dass Nell Waldens memoirischen Aufzeichnungen im Hinblick auf ihre Selbstdarstellung als *Sturm*-Künstlerin eine besondere Rolle zukommt. Durch das Erzählen, durch die Sprache werden Biographie und Identität zur Realität. Unter diesem Aspekt muss auch die Tatsache berücksichtigt werden, dass zwischen Nell Waldens aktiver Zeit beim *Sturm* und ihren erinnernden Aufschrieben über zwanzig Jahre liegen. Die beiden memoirischen Quellen von 1954 und 1963 müssen daher aus ihrer historischen Perspektive heraus befragt werden und können nicht einzige Quelle über Nell Walden und ihre Arbeit beim *Sturm* sein. Somit liefern sie ihres narrativen Konstruktionscharakters wegen weniger Information über ihre tatsächliche Zeit beim *Sturm*, über ihre Arbeit und ihre Beziehung zu Herwarth Walden und den anderen *Sturm*-Künstlern. Vielmehr geben sie Aufschluss über die Situation Nell Waldens in den 1950er und 1960er Jahren, das bis dahin etablierte Bild von ihr über sich selbst als Künstlerin und *Sturm*-Mitbegründerin und die Akzeptanz der *Sturm*-Kunst in den fortschreitenden Debatten zur Moderne. So kann gerade das zweite Buch, das in erster Linie Herwarth Walden als *Sturm*-Initiator gewidmet ist, auch darüber Aufschluss geben, wie sich die Kunst der *Sturm*-Künstler, aber auch die Rezeption Herwarth Waldens und der *Sturm*-Gruppe generell bis 1963 entwickelt hatte. Nachdem Nell Walden in den 1950er Jahren beinahe verzweifelt versuchte, ihre Sammlung – die ihr als Erinnerung und Herzstück des *Sturm* geblieben war – in einem westdeutschen Museum unterzubringen, können beide Bücher gewissermaßen auch als eine Art Marketingstrategie zur Aufwertung der *Sturm*-Kunst in der Nachkriegszeit gesehen werden.⁴⁸⁵ Unter dem Gesichtspunkt der Bemühungen

⁴⁸³ „In seiner ersten Ehe hatten er und seine Frau, Else Lasker-Schüler, eigentlich nur im Kaffeehaus gelebt. Ein behagliches, eigenes Heim kannte er nicht. Als ich in sein Leben trat und für uns eine Wohnung einrichtete, fand er diese sehr hübsch und ging kaum noch ins Cafe.“ Nell Walden 1963, S. 20.

⁴⁸⁴ Vgl. Keupp/Ahbe/Gmür et al. 2008.

⁴⁸⁵ Trotz ihres großen Einsatzes gelang es Nell Walden nicht, ihre Sammlung, in der sich Arbeiten verschiedener *Sturm*-Künstler und einige eigene Werke befanden, zu ihren Bedingungen (regelmäßige Ausstellung, Zusammenhalt der Sammlung) an ein Museum zu übergeben. Die Kunst des *Sturm* war zum damaligen Zeitpunkt aufgrund der Favorisierung der ungegenständlichen Abstraktion Kandinskys oder der Hinwendung zur neuen Sachlichkeit und konzeptuellen Kunst wenig gefragter Sammlungsbestandteil. So kam es schließlich, dass Nell Walden, die seit 1964 in Bern lebte, schon 1966 bestimmte, dass ihre Sammlung in den Besitz des Kunstmuseums Bern übergehen sollte. Bis heute befinden sich 94 Arbeiten aus der Schenkung Nell Walden im Kunstmuseum Bern.

Nell Waldens um die Unterbringung ihrer Kunstsammlung bilden die beiden memoirischen Schriften gewissermaßen eine Basisschrift zur Aufwertung der *Sturm*-Kunst, zur Rehabilitierung Herwarth Waldens, der bei einigen Künstlern in Ungnade gefallen war⁴⁸⁶ und können als ein letztes Empfehlungsschreiben für ihre Kunstsammlung gesehen werden. Trotzdem scheinen mir beide Erinnerungsbücher in erster Linie Aufschluss über die Selbsteinschätzung Nell Waldens über ihre Person und ihre Rolle beim *Sturm* zu sein. Denn sowohl das zusammen mit Lothar Schreyer geschriebene Erinnerungsbuch von 1954, als auch das „Lebensbild“ über Herwarth Walden, das Nell Walden 1963 schrieb, scheinen in erster Linie jenen literarischen Elementen zu folgen, die für die Identitätsbildung Nell Waldens formend waren. In ihren Beschreibungen zum *Sturm* und zu Herwarth Walden, zu den Aktivitäten der Gruppe und dem gemeinsamen Kampf für die neue Kunst, lassen sich jene fünf Punkte finden, die als entscheidende Schlüsselfragen der Identitätsarbeit gelten.⁴⁸⁷ So tauchen in Bezug auf die Erwerbsarbeit als Identität und Identifikation Beschreibungen über ihre Arbeit auf, über ihre organisatorischen Tätigkeiten beim *Sturm*, aber auch über ihre journalistische Arbeit zur Verbesserung der finanziellen Lage beim *Sturm*. In Bezug auf die Intimität, die persönliche zwischenmenschliche Beziehungen beinhaltet, schrieb Nell Walden immer wieder auch sehr vertraulich über ihre Beziehung zu Herwarth Walden und gibt durch Anekdoten Einblicke in eine nicht immer leichte Ehe, die für sie jedoch untrennbar mit ihrer Identität als *Sturm*-Mitstreiterin und -Künstlerin verbunden war. Soziale Netzwerke als weiterer identitätsstiftender Punkt kommen ebenso zur Sprache wie Ausführungen über ihre kulturelle Identität als Schwedin und als letzter Punkt die Verknüpfung all dieser Lebensbereiche. Wie in den einleitenden Kapiteln zur Methode und Vorgehensweise bereits ausgeführt, können die Erinnerungen Nell Waldens somit als identitätsstiftende Selbstnarrationen gelesen werden, die immer auch ihr Umfeld abbilden. In Bezug auf Nell Walden bedeutet dies, dass bei einer Untersuchung ihrer *Sturm*-Memoiren zwei Aspekte im Blick behalten werden müssen: Zum einen spiegeln sich in ihren Erzählungen die Umwelt, Machtbeziehungen und das gesellschaftliche Formenpotential der historischen *Sturm*-Zeit, zum anderen der kontextuelle Bezug zur Entstehungszeit der Erinnerungen, also die 1950er und 1960er Jahre. Obwohl Erinnerung hier nicht als statische Abspeicherung von Vergangenheit, sondern als performativer Akt verstanden werden soll, der seinen

⁴⁸⁶ Vgl. Gerd Presler, „Ein Mann sät Sturm“. In: *Art Magazin* 02/2003, S. 66-72.

⁴⁸⁷ Zu den fünf entscheidenden Bereichen, mittels derer sich Individuen nach soziopsychologischen Ansätzen in narrativen Konstruktionen eine Identität schaffen, gehören die Erwerbsarbeit, Intimität, soziale Netzwerke, die kulturelle Identität und die Verknüpfung dieser einzelnen Lebensbereiche. Auch Nell Walden beschreibt in ihren memoirischen Erinnerungen jene Bereiche und scheint sich dadurch eine Identität geschaffen zu haben. Vgl. Keupp/Ahbe/Gmür et al. 2008, S. 109 ff.

Gegenstand konstruiert und reinszeniert,⁴⁸⁸ soll an dieser Stelle jedoch ein Rückschluss von Nell Waldens memoirischen Schriften auf ihre tatsächliche Arbeit und Lebenswelt beim *Sturm* zugelassen werden.⁴⁸⁹ Dass Nell Walden sich dem *Sturm* sehr verbunden und ihn als Teil ihrer Identität erlebt haben muss, zeigt sich auch in einem vergleichenden Unterschied zwischen den beiden *Sturm*-Memoiren von 1954 und 1963.

Das frühere „Erinnerungsbuch“ liest sich in erster Linie – auch wenn die Autorin dies an verschiedenen Stellen immer wieder vehement von sich weist – wie eine Autobiographie Nell Waldens. Es beginnt mit einer Art Einleitung Nell Waldens, in der sie deutlich macht, was die beiden Hauptaufgaben des Buches sein sollen. Zum ersten ginge es darum, den *Sturm* in Erinnerung zu rufen und dessen Geschichte „authentisch und geschichtlich zu belegen durch biographisches und chronologisches Material“.⁴⁹⁰ Zum zweiten sei es die Aufgabe des Buches „Herwarth Walden – dem Gründer der Sturmbewegung –, dem unermüdlichen Vorkämpfer der neuen Kunstgestaltung, Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Und das heißt: ihn und seinen Kampf wahrheitsgetreu zu schildern.“⁴⁹¹ Das erste umfassende Kapitel des Buches, „Aus meinen Erinnerungen an Herwarth Walden und die Sturmzeit“ beginnt mit einer vierzigseitigen Autobiographie Nell Waldens, in der sie, angefangen mit ihrem ersten Aufenthalt in Deutschland und den darauf folgenden Kontakten mit Herwarth Walden, von ihren Jahren beim *Sturm* berichtet. So beschreibt sie die Reisen durch ganz Europa zu den verschiedenen *Sturm*-Künstlern, berichtet über Ausstellungsvorbereitungen, räumt aber auch der Sorge um finanzielle Aspekte und dem nicht immer leichten Ausgeliefertsein an *Sturm*-Kritiker einen Platz ein. Nell Walden schreibt dabei stets in der Ich-Form und berichtet über alle Aktivitäten, Entscheidungen und Beschlüsse des *Sturm*, indem sie sich selbst und Herwarth Walden im „wir“ und „uns“ zusammen zu denken scheint. Auffallend ist, dass Nell Walden im ganzen „Erinnerungsbuch“ zwar keine explizite, figurale Selbstcharakterisierung abgibt, aber doch immer wieder an einzelnen Stellen eine Art Begründung für die Notwendigkeit der ihres Erachtens ausführlichen Selbstdarstellung aufführt: „Ich habe dieses erste Jahr meiner Ehe mit Herwarth Walden so ausführlich geschildert, weil es besonders stark in künstlerischer Hinsicht war, aber auch deshalb, weil ich mein Tagebuch von diesem Jahr noch habe. Es ist im besonderen auch bezeichnend für den Unternehmungsgeist und

⁴⁸⁸ Vgl. Sabine Lucia Müller und Anja Schwarz, „Einleitung“. In: dies. *Iterationen: Geschlecht im kulturellen Gedächtnis*. Querelles, Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung, Band 13. Göttingen 2008, S. 21.

⁴⁸⁹ Das „Lebensbild“ Herwarth Waldens und das „Erinnerungsbuch“ werden hier also als Primärquelle behandelt und untersucht und sollen Aufschluss geben über das Selbstverständnis Nell Waldens über sich selbst als *Sturm*-Zugehörige, Künstlerin und Frau.

⁴⁹⁰ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 5.

⁴⁹¹ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 5.

das Tempo im STURM.“⁴⁹² Nell Walden schreibt im Weiteren über „Herwarth Walden als Mensch“. Auch hier überwiegen jedoch solche Textpassagen, in denen Nell Walden an sich selbst erinnert. Eine besondere Bedeutung kommt so zum Beispiel auch dem Bericht über ihre hellsehtigen Fähigkeiten zu. Sie habe, so Nell Walden, in nächtlichen Träumen den Tod August Stramms, sowie den Brand im Gemäldelager, bei dem Franz Marcs *Tierschicksale* beschädigt wurde, vorausgesehen. „Ich kann es nur als eine Botschaft von Franz Marc bezeichnen. Ein Warntraum, ein SOS-Ruf an den STURM. Und da ich der sensibelste Empfänger im STURM war, habe ich den Ruf vernommen.“⁴⁹³ Die Selbstbeschreibung als die „sensibelste Empfängerin im Sturm“ ist wichtig festzuhalten, da es sich hier um eine Zuschreibung handelt, die im *Sturm*-Kontext durchaus von Bedeutung war. Das Übersinnliche hatte – gerade in der Verbindung zu Frauen – für den *Sturm* und seine Kunstauffassung einen besonderen Wert.⁴⁹⁴ Wenn Nell Walden in ihren Erinnerungen an den *Sturm* also von ihren hellseherischen Fähigkeiten berichtet, stellt sie sich auch nachträglich zwanzig Jahren nach ihrer aktiven Zeit beim *Sturm* in die Reihe jener Frauen beim *Sturm*, denen aufgrund ihres „sensiblen Wesens“ eine Aufwertung wiederfuhr. So ist die Geschichte von Nell Waldens visionären Träumen in ihrem Erinnerungsbuch in zweierlei Hinsicht von Bedeutung. Zum einen stellt sie hiermit ihre starke emotionale Verbundenheit zu den einzelnen *Sturm*-Künstlern noch einmal exemplarisch anhand von Franz Marc und August Stramm dar, zum anderen kann die Episode auch als eine von vielen Selbstaufwertungen Nell Waldens in ihrer Geschichte des *Sturm* gelesen werden. Und dies sind die zentralen Punkte ihrer memoirischen Erinnerungsarbeit: die Darstellung ihrer Verbundenheit mit allen anderen *Sturm*-Künstlern und der wiederholte Hinweis auf die Wichtigkeit und Bedeutung ihrer Person für die Institution *Der Sturm*.

Im zweiten Buch, dem „Lebensbild“ Herwarth Waldens, das Nell Walden 1963 ihrem Ehemann Hannes Urech⁴⁹⁵ widmete, steht neben einer neuerlichen Hinwendung zur Person Herwarth Waldens die Problematik der Sammlungsunterbringung im Vordergrund. Neben Kapiteln mit Titeln wie „Der Mensch Herwarth Walden“ und „Aus unserem Alltag“, kommt somit der „Geschichte einer Sammlung“ eine wichtige Rolle im Buch zu. Zwei Drittel des

⁴⁹² Nell Walden/Schreyer 1954, S. 31 f.

⁴⁹³ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 50.

⁴⁹⁴ Auch die Künstlerin Maria Uhden wusste sich mit der Betitelung vieler Werke – beispielsweise mit „Traum“ – in ein besonderes Licht zu stellen, das den Künstlerinnen Raum für ihre künstlerische Tätigkeit gab, ohne dabei in Konkurrenz zu den männlichen *Sturm*-Künstlern zu treten.

⁴⁹⁵ Nachdem Nell Walden 1926 in Berlin eine Ehe mit dem jüdischen Arzt Dr. Hans Hermann Heimann eingegangen war, der 1933 verhaftet, deportiert und ermordet wurde, heiratete sie 1940 den Schweizer Hannes Urech. Mit ihm lebte sie ab 1944 in Schinznach-Bad im Schweizerischen Kanton Aargau zusammen. Hannes Urech unterstützte sie in ihren künstlerischen Aktivitäten und gab 1957 zusammen mit Lothar Schreyer zum 70. Geburtstag Nell Waldens das Buch *Nell Walden. Bilder und Gedichte* heraus. Vgl. Ausst.Kat. Olten 2010, S.51.

Buches füllen Textpassagen aus Aufsätzen, Reden und Zitaten Herwarth Waldens, sowie Zeugnisse und Stimmen von Zeitgenossen.

Obwohl es Nell Waldens Intention im zweiten Buch war, den Fokus ihrer Erinnerungen noch stärker auf Herwarth Walden als Persönlichkeit zu richten, da in dem zuvor mit Lothar Schreyer herausgebrachten Erinnerungsbuch an den *Sturm* „nicht viel Raum blieb, um Walden auch als Menschen eingehender darzustellen“, stellt auch hier Nell Walden ihren Ehemann immer im Verhältnis zu sich selbst dar. Schreibt sie über sein anfängliches Leben im Caféhaus, stellt sie dem Satz eine Erwähnung ihrer hausfraulichen Tugenden nach. Berichtet sie über Waldens „pekuniäre Schwierigkeiten“,⁴⁹⁶ bleibt der Hinweis auf ihre finanzielle Unterstützung des *Sturm* nicht aus. Nell Walden, so scheint es, lag nicht nur daran, ihrem Ehemann Herwarth Walden Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und dem *Sturm* die Stellung in der europäischen Kulturgeschichte einzuräumen, die er ihres Erachtens verdiente. Vielmehr stellt sich die Frage, inwieweit sich Nell Walden als Autorin in einer Machtposition sah. Inwieweit sich in ihren Selbstnarrationen also nicht nur gesellschaftliche Veränderungsprozesse, die häufig mit einer Veränderung von Machtstrukturen einhergehen abbilden, sondern ob es Nell Walden in wechselseitiger Abhängigkeit davon im Umkehrschluss möglich erschien, durch ihr erzählendes Erinnern Einfluss zu nehmen auf die um 1954 und 1963 gegenwärtige beziehungsweise abwesende Rezeption des *Sturm*. Gerade die Wiederholung bestimmter Aspekte in ihren memoirischen Erinnerungsbüchern zeigt, dass Nell Walden nicht nur – wie identitätstheoretische Ansätze einer Selbstnarration meist zuschreiben⁴⁹⁷ – an einer Konstruktion und konstruktiven Auseinandersetzung mit der eigenen Identität gelegen war, sondern, dass die Neuverortung ihrer Person und des *Sturm* in der Kulturgeschichte der europäischen Moderne im Vordergrund stand.

Als weitere Quelle, die Aufschluss über die Selbstdarstellung Nell Waldens über sich selbst geben soll, können ihre Briefe gelten. Die Tatsache, dass die Briefe ähnliche Themen ansprechen wie die viele Jahre später niedergeschriebenen Erinnerungen, unterstützt die These, dass Nell Walden tatsächlich eine bedeutende Position beim *Sturm* innehatte und sie bereits während ihrer Jahre beim *Sturm* in den 1910er und 1920er Jahren bemüht war, diese Position geltend zu machen.

Bei den Briefen von Nell Walden, die sich heute im sogenannten „Sturm-Archiv“ in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek in Berlin und in Nachlässen einzelner Künstlerinnen und Künstler befinden, handelt es sich meist um eher kurz gehaltene Mitteilungen an Künstlerinnen und Künstler des *Sturm*, in denen Nell Walden sich für

⁴⁹⁶ Nell Walden 1963, S. 21.

⁴⁹⁷ Vgl. Keupp/Ahbe/Gmür et al. 2008, S. 216 f.

Arbeiten bedankt, die sie für ihre Sammlung geschenkt bekommen oder gekauft hat. Oder es geht um Ausstellungen, die der *Sturm* für die jeweiligen Künstlerinnen und Künstler ausgerichtet hat. Die Pflege der Kontakte zu den *Sturm*-Mitgliedern war, wie auch in vorangegangenen Kapiteln bereits beschrieben, eine Aufgabe, die in erster Linie Nell Walden zukam.

Obwohl sich der Inhalt der Briefe meist weniger um das persönliche Befinden Nell Waldens dreht, sind sie doch persönlich gehalten und entwerfen ein bestimmtes Bild des *Sturm*, das in den Beschreibungen von Nell Walden geprägt ist von Freundschaft, Tatendrang, innovativen Ideen und großem Einsatz für die Kunst. Gleichwohl finden sich in den Briefen, die Nell Walden an Künstlerinnen wie zum Beispiel Gabriele Münter schrieb, auch Selbstdarstellungen Nell Waldens, die zwar etwas versteckt in organisatorische *Sturm*-Belange gekleidet sind, die aber dennoch Aufschluss über die Position geben, in der Nell Walden sich selbst beim *Sturm* sah. Die Literatur zur Briefkultur weist immer wieder auf die Möglichkeit hin, die sich besonders für Frauen bot, innerhalb von Briefen im Habermasschen Sinne einen Raum für die Produktion des eigenen Subjekts zu schaffen.⁴⁹⁸ Dass auch Nell Walden in scheinbar objektiv-sachlichen Mitteilungen über *Sturm*-Ausstellungen ihre *Sturm*-Identität konstituierte und es ihr wichtig war, ihre eigene Person im Netzwerk und in der Bedeutung des *Sturm* zu verorten, lässt sich exemplarisch anhand einiger Briefe Nell Waldens an Gabriele Münter aufzeigen. Besonders zwei Briefe vom Oktober 1915, die Nell Walden an Gabriele Münter schrieb, die sich zu dieser Zeit länger in Stockholm aufhielt,⁴⁹⁹ sind durchdrungen von subtilen Selbstdarstellungen. In diesen Selbstdarstellungen schildert sich Nell Walden, ähnlich wie auch später in ihren memoirischen Aufzeichnungen, als zentrale Figur des *Sturm* und stellt sich selbst gleichberechtigt an die Seite Herwarth Waldens. Dies kommt vor allem dort zum Ausdruck, wo Nell Walden über sich und Herwarth Walden im Plural berichtet. Über Erfolge ihrer Ausstellungen während der Zeit des Ersten Weltkrieges schrieb sie an Gabriele Münter im Oktober 1915:

„Marc freut sich auch sehr, schreibt ‚Hut ab vor dem Sturm!‘ Und ohne zu protzen: dieses Lob verdienen wir. In Berlin sind keine andere Ausstellungen offen mehr als Sturm. Die Kunstzeitschriften haben auch alle ihr Erscheinen mehr oder weniger eingestellt. Ich bin stolz darüber denn ich, Herwi und ich nur, wissen wie schwierig es

⁴⁹⁸ Vgl. Dena Goodman, „Letter writing and the emergence of gendered subjectivity in eighteenth-century France“. In: *Journal of Women's History* 17.2 (2005), S. 9-37.

⁴⁹⁹ 1914 flohen Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky noch zusammen in die Schweiz. Dort kam es zur Trennung des Paares. Kandinsky kehrte nach Russland zurück, Gabriele Münter reiste über Berlin und Kopenhagen nach Stockholm, wo sie bis 1917 blieb. 1916 kam es zu einem letzten Treffen zwischen Münter und Kandinsky in Stockholm. Erst Jahre später erfuhr Münter, dass Kandinsky in Russland geheiratet hatte.

gewesen ist. Aber die Zähne zusammenbeißen und arbeiten, arbeiten und das Ziel wird gewonnen.“⁵⁰⁰

Gerade die Wiederholung, oder die fast schon Korrektur des „ich, Herwi und ich nur“, die mitten im Satz aus dem „Ich“ gerade noch ein „Wir“ macht, das „Wir“ des *Sturm*, zeigt deutlich, wie sehr Nell Walden zum einen tatsächlich eine wichtige – nicht nur organisatorische, sondern auch konzeptionelle – Rolle beim *Sturm* innehatte, zum anderen wie wichtig es ihr nicht nur im erinnernden nachhinein, sondern schon während der Situation selbst war, diese Wichtigkeit ihrer Person auch zu kommunizieren. Untersuchungen zur Briefkultur gehen davon aus, dass gerade jenen Briefpassagen ein besonderer Stellenwert zukommt, in denen es um den Nachdruck bestimmter Positionen innerhalb des Spannungsfeldes zwischen Selbst- und Fremdbeschreibung geht:

„Ein Leitmotiv bei allen Untersuchungen ist die Frage nach der Funktion der Adressatin bzw. des Adressaten für das Selbstverständnis des und der Schreibenden. Das Spannungsverhältnis von Selbst- und Fremdentwurf, das durch die Dialogizität der Briefe geschaffen wird, bietet eine Fülle von Ansatzpunkten zur Auslotung spezifisch weiblicher und männlicher Selbstvergewisserungen, Projektionen und Standortbestimmungen.“⁵⁰¹

Auch als Nell Walden knapp drei Wochen später Gabriele Münter von deren gelungenen Ausstellung beim *Sturm* in Berlin berichtete, wird deutlich, dass Nell Walden an der Hängung und Konzeption der Ausstellung beteiligt war und sie sich nicht scheute, ihre Arbeit als sehr gut zu bewerten und dies auch gegenüber Gabriele Münter zu erwähnen: „Liebste Frau Münter. Ihre Ausstellung ist wunderschön. Wir haben die Bilder sehr gut zusammengehängt; es sieht prachtvoll aus in den neuen Räumen.“⁵⁰²

Wiederholt auf Nell Waldens Entwurf ihrer selbst in der narrativen Identitätsbildung als aktive *Sturm*-Initiatorin einzugehen, scheint mir in der Auseinandersetzung mit der Selbstdarstellung Nell Waldens vor allem deshalb wichtig, da – und das wird die Untersuchung zur Fremdwahrnehmung zeigen – diese Position Nell Waldens in der weiteren kunsthistorischen Rezeption eindeutig außen vor bleibt. Auch die zeitgenössische Fremddarstellung Nell Waldens zollte ihr zwar Anerkennung, lobte aber stets ihr liebliches Wesen und ihre Empathie weitaus mehr, als ihren praktischen Einsatz für Galerie und Zeitschrift und ihre unermüdliche Arbeit für das Fortbestehen der *Sturm*-Gruppe. Obwohl Nell

⁵⁰⁰ Nell Walden an Gabriele Münter am 5. Oktober 1915. Münter-Archiv Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

⁵⁰¹ Anita Runge, Lieselotte Steinbrügge, *Die Frau im Dialog. Studien zur Theorie und Geschichte des Briefes*. Stuttgart 1991, S. 9 f.

⁵⁰² Nell Walden an Gabriele Münter am 25. Oktober 1915. Münter-Archiv Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

Walden ihren Kolleginnen und Kollegen beim *Sturm* gegenüber ähnlich sicher wie in den Briefen an Gabriele Münter auftrat, nahmen gerade die männlichen Dichter, Künstler und Literaten in erster Linie ihre äußerliche Erscheinung wahr oder legten zumindest nur darüber Zeugnis ab.⁵⁰³

Der Kampf zwischen selbstgerechter Eigendarstellung und rücksichtsvoller Zurückhaltung ihrer eigenen Person blieb ein Charakteristikum, das Nell Walden auch nach ihrer *Sturm*-Zeit begleitete. Was während der 1910er Jahre in Berlin die Diskrepanz zwischen der Selbstdarstellung in ihren Briefen und der Außenwahrnehmung ihrer Umwelt war, wurde in den 1950er und 1960er Jahren zum Kampf zwischen der Selbstdarstellung Nell Waldens in ihren *Sturm*-Memoiren und der Negierung ihrer Person innerhalb der sowieso schon marginalen kunsthistorischen *Sturm*-Rezeption.⁵⁰⁴

Schon 1915 in den Briefen an Gabriele Münter versuchte Nell Walden immer wieder der eigenen Person mehr Gewicht zu geben und klar zu stellen, dass sie selbst mindestens genauso sehr wie Herwarth Walden in die Arbeit für die *Sturm*-Galerie eingebunden war und dort entsprechende Entscheidungen zu treffen hatte und netzwerkorientierte Arbeit zu Gunsten einer erfolgreichen Ausstellungstätigkeit erledigte. Daher soll den erinnernden Memoiren, die 1954 und 1963 entstanden, zugestanden werden, dass sie in der Tat Aufschluss geben können über die Arbeit Nell Waldens. Die Nichtschätzung ihres Einsatzes für die Gruppe und das Bedürfnis aus dem Heroen Herwarth Walden eine „wir“-Doppelspitze des *Sturm* zu machen, war auch zu ihrer aktiven Zeit bei der Berliner Künstlergruppe für Nell Walden ein wichtiges Thema. Die literarischen Erinnerungen aus den 1950er und 1960er Jahren erhärten in ihrer Wiederholung der Selbstaufwertung Nell Waldens den Verdacht, dass zum einen die Diskrepanz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung für Nell Walden durchgängig von Bedeutung war, zum anderen tatsächlich davon ausgegangen werden muss, dass die Geschichte des *Sturm* einer Korrektur bedarf. Und zwar dahingehend, dass Herwarth Walden seiner alleinigen Führungsposition beraubt und Nell Walden in ihrer Funktion als zentrale Figur und Mitinitiatorin des *Sturm* neu verortet werden muss.

Untersuchungen zu briefschreibenden Frauen⁵⁰⁵ weisen darauf hin, dass – und das werden die Briefe von Jacoba van Heemskerck im hier anschließenden Kapitel noch deutlicher zeigen – gerade Frauen im Briefeschreiben die Möglichkeit hatten, einen Raum zu kreieren,

⁵⁰³ Vgl. dazu Kapitel III.3.1. zu Nell Walden als „süße blonde Blüte“ in den Erinnerungen männlicher *Sturm*-Mitglieder.

⁵⁰⁴ Fraglich bleibt meines Erachtens, ob Nell Walden dem *Sturm* mit ihren Erinnerungspublikationen in mancherlei Hinsicht nicht gar einen Bärendienst erwiesen hat. Auch in den 1960er Jahren wurden subjektiv-emotional gehaltene Memoiren einer Frau noch nicht unbedingt als Anreiz für eine vertiefende kunsthistorische Untersuchung zum *Sturm* gesehen. Gerade der sehr persönliche Impetus der beiden Publikationen lässt den *Sturm* in einem Licht erscheinen, das ihn als stark personengebundene Aktivität außerhalb und unabhängig von künstlerischen und kontextuellen Einflüssen darstellte. Damit wurde er aus wissenschaftlichen Interessensfeldern herausgedrängt.

⁵⁰⁵ Vgl. Goodman 2005, S. 9-37; Runge/Steinbrügge 1991.

innerhalb dessen sie über die Konstruktion ihres Subjekts reflektieren konnten. Dieses Subjekt ist dabei stets geschlechtskodiert und daher zwangsläufig verbunden mit der Auseinandersetzung umweltbedingter geschlechtsspezifischer Einschränkungen. „Struggled with the cultural contradictions they had to confront as gendered subjects.“⁵⁰⁶ Für Nell Walden lässt sich dies auch auf ihre beiden memoirischen *Sturm*-Erinnerungen übertragen. Zwar kommen dort keine Textpassagen vor, in denen sie sich explizit mit der Bedeutung weiblicher Zuschreibungen für sie selbst auseinandersetzt, was wohl auch den Umständen geschuldet ist, dass es sich bei den beiden Büchern um ein Erinnerungsbuch an den *Sturm* und ein Lebensbild Herwarth Waldens handelt und nicht um eine autobiographische Abhandlung. Dafür, dass sie eigentlich als beschreibende Autorin auftritt, sind Ausführungen über ihre eigene Stellung beim *Sturm* jedoch recht prominent. Auch in diesen Ausführungen über sich selbst lassen sich immer wieder Passagen ausmachen, in denen Nell Walden ihr „Frausein“ und die damit einhergehenden gesellschaftlich bedingten Konsequenzen zwar nicht direkt sprachlich reflektiert, aber doch implizit mitzudenken und sich damit nicht ganz freiwillig auseinander zu setzen scheint. Dies kommt vor allem dort zum Ausdruck, wo sie über ihre Sammlung schreibt. Für Nell Walden schien die Sammlung schon während ihrer Jahre beim *Sturm* ein persönlicher Bereich zu sein, den sie zwar unter dem Namen Walden führte, den sie jedoch als ihr selbst zugehörig erlebte und als solchen auch darzustellen wünschte. Dass dies von der Umwelt und vor allem von der weiteren kunsthistorischen Rezeption nicht aufgegriffen wurde, zeigt zum Beispiel auch die Tatsache, dass die Kunstgeschichte in diesem Zusammenhang sich selbst unhinterfragt weiter zitiert.⁵⁰⁷

Die wiederholte Darstellung Nell Waldens ihrer Selbst als Sammlerin, *Sturm*-Aktivistin und finanziellem Rückhalt Herwarth Waldens im Einsatz für die Kunst steht durchweg in Zusammenhang mit der implizierten Selbstwahrnehmung von Zuschreibungen, die sich auf sie als „Frau“ beziehen.

Dennoch soll die Relativierung der Position Herwarth Waldens als alleinigem *Sturm*-Initiator und Mittelpunkt des Kreises an dieser Stelle nicht einhergehen mit der Glorifizierung und dem Austausch seiner Person durch Nell Walden. Vielmehr zeigen auch die Selbstdarstellungen Nell Waldens in ihren Memoiren von 1954 und 1962 sowie in Übereinstimmung damit ihre Briefe aus den Jahren beim *Sturm*, dass der *Sturm* als Netzwerk zu verstehen ist und die Forschung gut daran täte, den vielzitierten Satz August

⁵⁰⁶ Goodman 2005, S. 12.

⁵⁰⁷ Selbst im Ausstellungskatalog zum *Sturm* in der Städtischen Galerie Delmenhorst im Sommer 2000 wird bei den biographischen Daten zu Herwarth Walden unter dem Jahr 1919 notiert: „im April übereignet er [Herwarth Walden, d. Verf.] ihr [Nell Walden, d. Verf.] die umfangreiche Kunstsammlung.“ Dies ist überraschend, da ein intensiveres Studium (unveröffentlichter) Quellen deutlich zu Tage bringt, dass Nell Walden von vielen *Sturm*-Künstlerinnen und Künstlern Arbeiten für ihre Sammlung erhielt, in Briefen die Ankäufe abwickelte und sogar Herwarth Walden sich bei den Künstlern bedankte, dass sie der Bitte seiner Frau nach einer Arbeit für ihre Sammlung so rasch nachgekommen seien. Vgl. Ausst.Kat. Delmenhorst 2000, S. 271.

Stramms „Der Sturm – das ist Herwarth Walden“⁵⁰⁸ zu historisieren und auf den Kontext hin zu überprüfen. An dieser Stelle soll der *Sturm* als kulturelles Phänomen verstanden werden, das sicherlich einzelner Individuen bedurfte – und hier ist Herwarth Walden als entscheidende Kraft zu nennen –, das aber auch aus seiner historischen Situation heraus zu einem soziokulturellen Gefüge werden konnte, das für die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung war.

In einem Kapitel zur Selbstdarstellung Nell Waldens kann neben dem Blick auf ihre Erinnerungen an den *Sturm* kaum ein Weg an einem Gemälde von ihr mit dem bezeichnenden Titel *Ich selbst*⁵⁰⁹ (Abbildung 20) vorbei gehen. Daher sollen an dieser Stelle die schriftlichen Erinnerungen Nell Waldens um einen Blick auf diese künstlerische Arbeit ergänzt werden. Dabei scheint mir das Bild selbst in seiner einfach gehaltenen Schraffur-Technik weniger bedeutsam, als der Titel der Arbeit und die Tatsache, dass es überhaupt ein Werk mit diesem Titel gibt. Der Titel verrät, dass dem „Selbst“ beim *Sturm* ein Wert zukam und, dass im Besonderen den Frauen zugestanden wurde, sich mit diesem „Selbst“ auseinanderzusetzen und ihm Ausdruck zu verleihen. Das Tempera-Gemälde, das schräg schraffierte Flächen in verschiedenen hellen Blautönen, Violett und Grün voneinander durch schwarze, ebenfalls diagonal aufgetragene Umrandungen abgrenzt, kann als eine Selbstdarstellung Nell Waldens gelesen werden, in der sich verschiedene Facetten selbstinszenatorischer Arbeit ablesen lassen. In den kühlen, harmonisch aufeinander abgestimmten Pastellfarben scheint Nell Walden dem Bild ihrer selbst als freundliche Schwedin gerecht werden zu wollen, während der Pinselduktus dem Gemälde eine gewisse Dynamik verleiht. Stilistisch zeigt sich vor allem eine Anleihe bei Jacoba van Heemskerck, die viel mit schwarzen Umrandungen arbeitete und diese in ihren späteren Glasfenstern als eigenes Gestaltungselement nutzbar machte. Gleichzeitig findet sich die lineare Begrenzung farbiger Flächen durch schwarze Linien auch bei anderen Künstlern des *Sturm*. Allen voran sei Alexej Jawlensky erwähnt, dessen Gemälde – genannt sei hier beispielsweise die *Murnauer Landschaft*⁵¹⁰ (Abbildung 21) von 1909 – die dunkle Einfassung farbiger Flächen zum charakteristischen Stilmerkmal machen.

Insgesamt wirken die Arbeiten Nell Waldens im Vergleich zu denjenigen ihrer *Sturm*-Kolleginnen kompositorisch und von der Ausführung her eher unsicher und weniger raffiniert. Für die Untersuchung nach ihrer Selbstdarstellung in schriftlichen und künstlerischen Werken bleibt hier jedoch vor allem festzuhalten, dass gerade in der Betitelung *Ich selbst*

⁵⁰⁸ August Stramm, zitiert nach: Schreyer 1956, S. 7.

⁵⁰⁹ Nell Walden, *Ich selbst*, 1920, Tempera auf Pavatex, 48 x 34 cm, Kunstmuseum Bern.

⁵¹⁰ Alexej Jawlensky, *Murnauer Landschaft*, 1909, Öl auf Pappe, 50,5 x 54,4 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

Hinweise dafür liegen, dass der Verortung ihrer Selbst im *Sturm* eine wichtige Rolle zukam und Nell Walden sich intensiv mit zwei Aspekten auseinandersetzte: der Verortung der eigenen Identität als Künstlerin und der Übernahme von Weiblichkeitszuschreibungen, die ihr eine Beschäftigung mit „seelischen“ Aspekten in ihrer Malerei erlaubten. Was Jacoba van Heemskerck in einem Brief schon 1918 aufgriff, nämlich das Malen von Menschen nach einer Art „wie ich sie sehe [...], wie mir die Person entgegentritt“⁵¹¹, machte sich Nell Walden in ihrem Gemälde in Bezug auf sich selbst zu Eigen. Ihre an anderer Stelle bereits zitierte Auffassung über sich selbst als sensible Hellsichtige, wird in dieser Arbeit greifbar und macht deutlich, wie wichtig ihr selbst der Aspekt von der eigenen Verbundenheit mit höheren, anderen Welten war.

Ihre Überzeugung von sich selbst als Künstlerin schien sie jedoch erst nach ihrer aktivsten Zeit beim *Sturm* nach außen zu tragen. Während sie in ihren Jahren beim *Sturm* in den Briefen vor allem ihre Arbeit im organisatorischen Bereich kommunizierte und kaum über ihre künstlerische Arbeit und Interessen berichtete, betitelt sie sich in ihrem Absenderstempel ab Mitte der 1920er Jahre als „Kunstmalerin“.⁵¹²

⁵¹¹ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 6. Februar 1918. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck. Bl. 332.

⁵¹² Vgl. exemplarisch das Dankeskärtchen an Herrn Schikowski und dessen Frau: „Nell Walden und Dr. Hans Heimann danken herzlich für die ihnen zur Vermählung erwiesenen Aufmerksamkeiten“. Der Text auf dem Absenderstempel auf dem Umschlag lautet: „Nell Walden, Kunstmalerin, Berlin W 50, Rankestraße 36.“ Gedrucktes Dankeskärtchen nach der Vermählung mit Hans Heimann an Herrn und Frau Schikowski im März 1926. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv II, Nr. 10, Bl. 3.

2.2. *Jacoba van Heemskerck in Briefen an Nell und Herwarth Walden*

„Ich arbeite viel und denke viel über die Portraits nach“⁵¹³ schreibt Jacoba van Heemskerck im Sommer 1917 an Herwarth Walden. Ähnliche Zitate, in denen sie ihre Arbeit als Künstlerin kommentiert und sich direkt oder indirekt als Frau, *Sturm*-Künstlerin und Kunsttheoretikerin darstellt, finden sich in vielen anderen Briefen an Nell und Herwarth Walden aus den Jahren ihrer Freundschaft zwischen dem *Ersten deutschen Herbstsalon* 1913 und ihrem Tod im Jahr 1923. Da weder von Jacoba van Heemskerck, noch von ihrer Freundin Marie Tak van Poortvliet ein persönlicher Nachlass überliefert ist, stellen die Briefe aus dem *Sturm*-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin die umfangreichste schriftliche Nachlassenschaft Jacoba van Heemskercks dar.⁵¹⁴ Von ihr ist kein Tagebuch überliefert und sie kam in ihrem kurzen Leben nicht mehr dazu, Erinnerungsschriften zu verfassen. Von umso größerer Bedeutung sind ihre Briefe, welche die persönliche Biographie ebenso wie das kontextuelle Zeitgeschehen und die Verbundenheit zu wichtigen Zeitgenossen dokumentieren.⁵¹⁵

Wie das Kapitel II.1. zur Geschichte des *Sturm* und die Ausführungen zur organisatorischen Arbeit Jacoba van Heemskercks bereits vorgestellt haben, spielte der Briefkontakt zwischen der niederländischen Künstlerin und Nell und Herwarth Walden nicht nur für Jacoba van Heemskerck selbst eine bedeutende Rolle. Vielmehr war auch ihre geheimdienstliche Tätigkeit, die sich neben und mit den persönlichen Briefen an die Waldens abspielte, für das „Nachrichtenbüro Der Sturm“ von entscheidender Bedeutung während der Kriegsjahre und sorgte – die Arbeit Nell Waldens unterstützend – für die finanzielle Sicherung des *Sturm* während der für den *Sturm* erfolgreichen, ansonsten für Kunst und Kultur aber eher schwierigen Zeit. Das Kapitel II.3. zu den Netzwerken der Künstlerinnen untereinander und besonders zwischen Nell Walden und Jacoba van Heemskerck, hat außerdem

⁵¹³ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 15. August 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 312.

⁵¹⁴ Neben den Briefen an Nell und Herwarth Walden sind einzelne Briefe Jacoba van Heemskercks an andere Adressaten überliefert. Arend Huussen hat sie ebenfalls in seinem Manuskript versammelt. Es handelt sich jedoch in erster Linie um einmalige Korrespondenzen in denen es um geschäftliche Mitteilungen geht. Zu jenen Adressaten gehören Marie Steiner, Adolf Behne, Adolf Knoblauch, Hans Hildebrandt und Jan Buijs. Vgl. Huussen 2006, S. 5.

⁵¹⁵ Die Briefe Jacoba van Heemskercks an Nell und Herwarth Walden stellen die größte Sammlung von Ego-Dokumenten Jacoba van Heemskercks dar. Darüber hinaus machen von den über 130 Autographen im *Sturm*-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin die Briefe Jacoba van Heemskercks die größte Sammlung aus. Von Jacoba van Heemskerck sind darüber hinaus nur wenige einzelne Briefe an andere Adressaten überliefert. Das schriftliche Gesamtvermächtnis Jacoba van Heemskerck wird also eindeutig von den Briefen an Nell und Herwarth Walden dominiert. Zugleich lässt sich dies auch vom Berliner *Sturm*-Archiv sagen.

herausgestellt, dass die Briefe Jacoba van Heemskercks Zeugnis ablegen von der Netzwerkstruktur des *Sturm*, die in der bisherigen Forschung zum *Sturm* zugunsten einer einseitigen Heroisierung Herwarth Waldens weitestgehend ausgelassen wurde. Die Briefe Jacoba van Heemskerck stellen also eine zentrale Quelle der Forschung zum *Sturm* dar und können auf verschiedene Aspekte hin befragt und analysiert werden.

Auf den ersten Blick mögen die Briefe Jacoba van Heemskercks zuweilen etwas unpersönlich erscheinen, da sie meist einer emotionalen Zustandsbeschreibung und individuellen Lebensreflexion entbehren. Ähnlich wie in den Memoiren und Briefen Nell Waldens finden sich jedoch auch in den zahlreichen Briefen Jacoba van Heemskercks immer wieder Textpassagen, die als mehr oder weniger versteckte Selbstdarstellungen gelesen werden können. Da Jacoba van Heemskerck bereits 1923 verstarb, war sie bis an ihr Lebensende und darüber hinaus bis zur Jacoba van Heemskerck Gedächtnisausstellung in der *Sturm*-Galerie im März 1924, beim *Sturm* präsent. Diese Präsenz spiegelt sich auch in ihren Briefen. Von keinen anderen beim *Sturm* vertretenen Künstlern ist schriftliches Quellenmaterial überliefert, das derart dicht verwoben ist mit den Geschehnissen beim *Sturm*. Jacoba van Heemskerck wurde auch von Außenstehenden zuweilen derart mit dem *Sturm* identifiziert, dass der Rezensent Herman Visser sogar behauptete, die Niederländerin lebe in Berlin.⁵¹⁶ Aus diesem Grund ist das Briefmaterial prädestiniert für eine Analyse der Selbsteinschätzung Jacoba van Heemskercks von sich als Frau, Künstlerin und *Sturm*-Zugehörige. Dadurch lässt sich im Anschluss herausarbeiten, an welcher Stelle sie sich im *Sturm* verortete und wie diese Position gegebenenfalls mit den Fremdeinschätzungen übereinstimmt oder diese dementiert. Im Folgenden sollen daher jene Selbstbilder einzeln betrachtet werden.

Als „Frau“ definierte sich Jacoba van Heemskerck in ihren Briefen an nur wenigen Stellen. Die gesellschaftliche Benachteiligung der Frau schien für Jacoba van Heemskerck zwar in Bezug auf ihre Umwelt anerkannter Konsens zu sein, sie selbst äußerte sich diesbezüglich jedoch nie explizit. In einem Brief vom 30. Juli 1914 berichtete sie Herwarth Walden vielmehr von einer Begegnung mit einem Sammler, dem gegenüber sie ihre *Sturm*-Verbundenheit mit ihrer geschlechtlichen Zuschreibung begründete. So schrieb sie an Herwarth Walden, sie habe den Interessenten, der sie in ihrem Atelier in Den Haag besuchte, mit dem Hinweis abgewiesen, dass der Verkauf ihrer Arbeiten einzig über den *Sturm* abgewickelt werde, da Herwarth Walden der einzige Mann sei, dem sie vertrauen könnte. Die meisten Künstler und

⁵¹⁶ Herman E. Visser, „Neue holländische Malerei“. In: *Das Kunstblatt* 2, 1918, S. 314-323, S. 320.

Sammler fänden es besser, „dass eine Frau nicht weiter kommt.“⁵¹⁷ Interessant wird dieser Brief aus geschlechterperspektivischen Gründen jedoch vor allem durch die anschließende Bemerkung, die Jacoba van Heemskerck in ihrem Brief in Klammern hinzufügte: „(das kann er weiter sagen, dachte ich mir).“ Warum sie als niederländische Künstlerin so sehr an den *Sturm* gebunden war, dass sie auch innerhalb des eigenen Landes ihre Geschäfte einzig und allein vom *Sturm* abwickeln ließ, hätte sie wahrscheinlich erklären und verteidigen müssen. Sie schien zudem die Befürchtung zu haben, die Tatsache, dass sie den Interessenten abgewiesen habe, könne Nachteile für sie und den *Sturm* haben. Dass jeder aber verstehen könnte, dass sie als Frau eben eingeschränkte Möglichkeiten auf dem Kunstmarkt habe und daher an den *Sturm* als ihren Vertreter gebunden sei, könne gut nachvollzogen werden. Und das dürfte nach Jacoba van Heemskercks Meinung, im Gegenteil zur in den Niederlanden argwöhnisch beobachteten *Sturm*-Okkupation, auch ruhig weiter erzählt werden. Ihre Benachteiligung als Künstlerin auf dem internationalen Kunstmarkt benutzte Jacoba van Heemskerck in dieser Situation gewissermaßen als strategisches Kalkül, das sie davor bewahren sollte im eigenen Land als unselbständig und allzu *Sturm*-hörig zu gelten. Zugleich offenbart diese Briefstelle eine Auffassung Jacoba van Heemskercks über sich selbst als Künstlerin beim *Sturm*: zwar schien sie sich über ihre von außen an sie herangetragenen Zuschreibungen als Frau bewusst zu sein und diese sogar für sich verwenden zu können, zugleich macht sie aber auch deutlich, was der *Sturm* und dessen Akzeptanz für sie als Künstlerin bedeutete: Im Netzwerk der Berliner *Sturm*-Künstler sei es, so ihre Selbstdarstellung, die sich aus ihren Briefen ableiten lässt, nicht von Belang, dass sie eine Frau sei. Hier zähle einzig ihre künstlerische Arbeit.

Jacob van Heemskerck fühlte sich sehr sicher, was die Verteidigung ihrer Kunst durch Herwarth Walden anging. Gerade auch in Bezug auf Stimmen gegen ihre Kunst als Frauen-Dilettantismus, vertraute sich Jacoba van Heemskerck dem *Sturm*-Galeristen an und forderte Herwarth Walden auf, entsprechende Gegenmaßnahmen zu ergreifen. Im Juli 1917 schrieb sie in einem Brief an Herwarth Walden, dass Bekannte von ihr in Basel die *Sturm*-Ausstellung gesehen hätten und der dortige Führer durch die Ausstellung sehr geringschätzig über ihre Arbeiten gesprochen habe:

„Ich bin wütend! [...] wenn Herr Neitzel⁵¹⁸ bei meinen Bildern stand, sagte er, nicht einmal, sondern bei jeder Führung: die Heemskerck-Bilder, das ist Dilettantismus und nur ein schwacher Anfang. Ich habe auch gehört, dass er nicht alle Bilder ausgestellt

⁵¹⁷ Jacoba van Heemskerck am 30. Juli 1914 an Herwarth Walden. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 16.

⁵¹⁸ Herr L.H. Neitzel machte Führungen auf der *Sturm*-Ausstellung in Basel im März 1917. Vgl. Anmerkung in: Huussen 2006, S. 131.

hat und dass verschiedene von meine Bilder in ein Schrank standen und erst gezeigt waren wenn der Herr sagte, dass er bestimmt alles sehen wollte.“⁵¹⁹

Wie sie weiter im Brief schrieb, war es ihr vor allem unangenehm, dass ein vermeintlicher *Sturm*-Kenner auf einer *Sturm*-Ausstellung derart über ihre Arbeiten als *Sturm*-Künstlerin sprach. Daher forderte Jacoba van Heemskerck direkt und ohne Umschweife von Herwarth Walden: „So bitte schreibe direkt Herr Neitzel: ich möchte gern hören was er sagt; wenn er sagt es nicht gesagt zu haben, ist es eine Lüge [...] Sage, dass du auch wütend bist, deine Jacoba van Heemskerck.“ Als Alternativvorschlag bot Jacoba van Heemskerck an, in Zukunft ansonsten lieber nicht mehr auf Ausstellungen auszustellen, wo besagter Herr Neitzel die Führungen übernehmen würde. Dass Herwarth Walden zumindest teilweise auf den Wunsch Jacoba van Heemskercks einging, zeigt der nächste Brief, den sie knapp zwei Wochen später nach Berlin sandte und in dem sie sich bei Herwarth Walden bedankte: „Ich war ganz überzeugt, dass du ebenso wütend warst über Neitzel; ich bin neugierig, was er antwortet.“⁵²⁰ Wie die Antwort ausfiel und was und ob Herwarth Walden überhaupt an Neitzel geschrieben hat, verraten die weiteren Briefe nicht. Trotzdem kommt diesen beiden Briefen vom Frühsommer 1917 eine besondere Bedeutung zu, da sie Aufschluss geben über Jacoba van Heemskercks Selbstbewusstsein als Künstlerin, über ihre Gewissheit, Herwarth Walden würde sich ebenso wie sie selbst über den Dilettantismus-Vorwurf aufregen und ihre direkte Art, ihren Forderungen klar Ausdruck zu verleihen. Obwohl auch von Jacoba van Heemskerck zahlreiche Briefe überliefert sind, in denen sie sich bei Herwarth und Nell Walden mit Hochachtung für ihren Einsatz für ihre Kunst bedankte, aufzählte, was sie alles dem *Sturm* zu verdanken habe und in denen sie sich, was ausstellungspolitische Aspekte betraf, auch immer wieder dem Willen Herwarth Waldens beugte,⁵²¹ schien sie sich der Qualität ihrer Arbeiten stets sicher zu sein. So zog sie nicht einen Moment in Betracht, dass Herwarth Walden den Dilettantismus-Vorwurf vielleicht gar nicht so vehement ablehnen könnte wie sie. Die Frage, ob und inwieweit ihre Kunst von ihrem Geschlecht beeinflusst sein könnte und was diese negativ behafteten Zuschreibungen für sie für Konsequenzen haben könnten, schien Jacoba van Heemskerck nur marginal zu beschäftigen. Wird dies doch einmal thematisiert, wie in den beiden hier genannten Briefen, vermitteln ihre Reaktionen den Eindruck, als hielte sie selbst diese Zuschreibungen für überholt, falsch und lächerlich.

⁵¹⁹ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 28. Juni 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 309.

⁵²⁰ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 10. Juli 1917. Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 28. Juni 1917. Sturm-Archiv, Staatsbibliothek Berlin, Jacoba van Heemskerck, Bl. 310.

⁵²¹ Exemplarisch sei hier ein Brief vom 25. Oktober 1917 genannt, in dem Jacoba van Heemskerck auf Waldens abweisende Reaktion bezüglich einer von ihr angedachten Ausstellung außerhalb des *Sturms* bemerkte: „Du hast wie immer ganz recht. [...] Natürlich stelle ich nie aus wenn du dagegen bist.“ Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 319-320.

Gleichzeitig war sie der festen Überzeugung, dass der *Sturm* und Herwarth Walden mit ihren Ansichten konform gingen. Sie ging überzeugt und sicher davon aus, dass der *Sturm* und damit Herwarth Walden und die anderen Künstlerinnen und Künstler eine moderne Ansicht von der Gleichberechtigung der Geschlechter hätten.

Am 20. Februar 1916 schrieb sie in einem Brief, in welchem sie dem *Sturm* Adressen für die Versendung von Einladungen schickte: „Anbei die Adressen. Wenn ich Herrn und Frau schreibe, dann ist das deswegen, da die Frau anders [=sonst; d. Verf.] beleidigt ist nicht eingeladen zu sein.“⁵²² Auch hier spiegelt sich eine ähnlich distanzierte Haltung, wie auch in den zuvor genannten Briefen. Das eventuelle Beleidigtsein wurde von Jacoba van Heemskerck – genauso wie zuvor der unterstellte Dilettantismus – als etwas dargestellt, das sie selbst emotional zwar weniger tangierte, das sie im Interesse des *Sturm* als eine fortschrittliche Institution aber doch klarzustellen bemüht war. So wie sie den ihr zugeschriebenen Dilettantismus auf die Unkenntnis des Ausstellungsführers zurückführte, verlagerte sie die mögliche Kränkung durch Nichtbeachtung auf andere Frauen, an die eine Einladung zur Ausstellungseröffnung gehen sollte.⁵²³ Obwohl Jacoba van Heemskerck sich in den Briefen kaum zu geschlechterpolitischen Themen äußerte, ist davon auszugehen, dass sie und Marie Tak van Poortvliet die niederländische Frauenbewegung, die sich um Aletta Jacobs⁵²⁴ gruppierte, durchaus verfolgten. Dass Jacoba van Heemskerck trotz ihrer *Sturm*-Zugehörigkeit auch und gerade im eigenen Land als Künstlerin und Frau wahrgenommen wurde, zeigt die Einladung an sie, der Auswahlkommission zur Ausstellung „De Vrouw 1813-1913“⁵²⁵ beizutreten. Jacoba van Heemskerck nahm die Einladung an und so waren auf der Ausstellung auch vier eigene Arbeiten von ihr zu sehen. Die Ausstellung war ein großer Erfolg und gerade die Tatsache, dass die Kommission Jacoba van Heemskerck wählte als eine Künstlerin, „die die allermodernste Richtung vergegenwärtigt“ macht deutlich, dass Jacoba van Heemskerck als moderne Künstlerin in den Niederlanden

⁵²² Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 20. Februar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 166-167.

⁵²³ In diesem Fall handelte es sich um die Eröffnung der zweiten *Sturm*-Ausstellung im niederländischen Den Haag im „Kunstzaal d’Audretsch“. Die Eröffnungsrede Herwarth Waldens wurde ebenfalls im „*Sturm*“ abgedruckt: *Der Sturm*, Jg. 7, Heft 1, April 1916, S. 2-4.

⁵²⁴ Aletta Jacobs (1854-1929), niederländische Ärztin und Frauenrechtlerin. Ab 1903 war sie Vorsitzende der nationalen „Vereinigung für Frauenwahlrecht“ (*Vereeniging voor Vrouwenkiesrecht*). Vgl. zu Aletta Jacobs: Mineke Bosch, *Een onwrikbaar geloof in rechtvaardigheid: Aletta Jacobs 1854-1929*, Amsterdam 2005.

⁵²⁵ Die Ausstellung fand im Rahmen der Feiern zum 100-jährigen Jubiläum des Königreichs der Niederlande statt. Dem Vorbereitungskomitee fiel auf, dass im Jahre 1813 keine bedeutende Künstlerin Erwähnung fand. Um zu verhindern, dass dies auch 1913 der Fall wäre, kam der Vorschlag „die Kommission zu erweitern um jemanden, der die modernste Richtung repräsentieren soll. Es kam der Vorschlag Fräulein Heemskerck van Beest dafür zu wählen, der von allen Stimmen angenommen wurde.“ So die Subkommission in ihren Aufzeichnungen, die sich heute im Gemeentelijk Archiefdienst in Amsterdam befinden. Vgl. auch: Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 53.

durchaus im kulturellen Bewusstsein vorhanden und geschätzt war, auch wenn sie dies in ihren Briefen an Herwarth Walden zuweilen anders darstellte.

Das Bild, das Jacoba van Heemskerck in den Briefen an Nell und Herwarth Walden von sich selbst als „Frau“ entwirft, bleibt relativ geschlechtslos und tritt vor dem Bild, das sie von sich als Künstlerin und im besonderen als *Sturm*-Künstlerin entwirft, zurück. Jacoba van Heemskerck besprach Geschlechterungleichheiten in erster Linie in Fällen die nicht unmittelbar mit ihr selbst zu tun hatten. Während andere Künstlerinnen wie Nell Walden und in hohem Maße Marianne von Werefkin sich intensiv mit Weiblichkeitszuschreibungen befassten und viel Energie auf die Gradwanderung zwischen Anpassung und Ausgrenzung verwendeten, präsentiert sich Jacoba van Heemskerck in ihren Briefen eher als geschlechtsloses Wesen.

Die Identität als *Sturm*-Künstlerin nimmt gegenüber dem Bild der „Frau“ das Jacoba van Heemskerck in ihren Briefen von sich entwirft, einen weit größeren Raum ein.

Den *Sturm* schien Jacoba van Heemskerck als einen Raum zu betrachten, der frei von gesellschaftlichen Normvorstellungen einzig die Kunst zum Maßstab hatte. Darüber, inwiefern dies auch der Tatsache geschuldet war, dass der *Sturm* gerade während der Kriegsjahre sehr daran interessiert war, Jacoba van Heemskerck als treue *Sturm*-Künstlerin an sich zu binden, gibt es konträre Positionen in der Forschung.⁵²⁶ Bei der Lektüre ihrer Briefe zeigt sich schon anhand der Anrede der Adressaten, wie sich das Verhältnis zwischen Jacoba van Heemskerck und dem *Sturm* stetig entwickelte und veränderte.⁵²⁷ Die meisten erhaltenen Briefe von Jacoba van Heemskerck an Herwarth und Nell Walden stammen aus

⁵²⁶ Während der schon mehrmals erwähnte Aufsatz von Hubert van den Berg den Sonderstatus Jacoba van Heemskercks beim *Sturm* vor allem mit deren Wichtigkeit für das *geheimdienstliche Nachrichtenbüro Der Sturm* begründet, argumentieren Huussen und van Paaschen entlang der kunsthistorischen Stil- und Entwicklungsgeschichte des europäischen Expressionismus und konstatieren eine Bedeutung der Kunst Jacoba van Heemskercks für den *Sturm* wegen der künstlerischen Qualität ihrer Werke. Vgl. van den Berg, in Josting/Fähnders 2005, S. 67-87; Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005.

⁵²⁷ Wie in Kapitel II.3.1. zu den Briefen zwischen Jacoba van Heemskerck und Nell Walden bereits dargestellt, waren die frühen Briefe noch eher förmlich gehalten und an den „sehr geehrten Herr Walden“ mit „hochachtungsvollen Grüßen“ gerichtet. Allerdings ist schon im ersten Brief, der eine Einladung an das Ehepaar Walden in die Niederlande ausspricht, Nell Walden stets mitgedacht. Dies zeigt sich im „Euch“ und „Ihr“ und „Sie beide“, aber auch in den zur Gewohnheit werdenden „Grüßen an Sie beide“. Nach einigen gegenseitigen Besuchen im niederländischen Domburg und in Berlin, wurde ab November 1914 aus dem „sehr geehrten“ ein „werter Herr Walden“. Nell Walden gegenüber ist der Ton von Beginn an vertraulicher gehalten. Das „Liebe Frau Walden“ des ersten explizit an Nell Walden gerichteten Briefes steigert sich ein Jahr später schon zum „Liebe“ und „Liebste Nell“. Dies geht gleichzeitig einher mit „einem herzlichen Kuss“ oder „tausend Grüßen und Küssen von deiner Coba“. Ab dem Frühling 1916 sind die an Herwarth Walden gerichtete Briefe wechselnd mit „W.H.“ [Werter Herwarth] und „Lieber Herwarth“ überschrieben. Die letzten Briefe von 1920 und 1921, in denen es meist eher telegrammstilartig um geschäftliche Anliegen geht, sind überwiegend an „L.H.“ [Lieber Herwarth] gerichtet. Nicht nur die Anrede wird abgekürzt, gleichzeitig spiegelt sich auch in den Briefen ein etwas abgekürztes bzw. abgekühltes Verhältnis zu Herwarth Walden wider.

dem Jahr 1916⁵²⁸ jenem Jahr, in dem sie sich dem *Sturm* am stärksten verbunden fühlte und auch die persönliche Beziehung zu Herwarth und Nell Walden in ihren Briefen besonders stark zum Ausdruck kommt. Gerade ihre Einzelausstellung im Januar 1916 in der Berliner *Sturm*-Galerie war für Jacoba van Heemskerck ein großer Erfolg und ein Zeichen künstlerischer Anerkennung. In den Briefen an Nell Walden vom Februar 1916 schrieb sie von etlichen verkauften Zeichnungen und Gemälden, und dem großen Anklang, den die Heemskerck-Mappe⁵²⁹ bei den Ausstellungsbesuchern fand. Sowohl in Deutschland als auch in den Niederlanden erschienen mehr oder weniger positive Rezensionen. Enthusiastisch schrieb Jacoba van Heemskerck am 12. Februar 1916 an die „Liebste Nell“ über ihre Freude an den Verkäufen und Rezensionen, wie die, welche in der „Vossischen Zeitung“ erschien.⁵³⁰ „Alle Leute sind ganz erstaunt über mein Erfolg.“⁵³¹ Dass sie selbst als *Sturm*-Künstlerin mit der *Sturm*-Ausstellung im März des selben Jahres in Den Haag endlich auch in den Niederlanden in diesem für sie so wichtigen Kontext ausgestellt wurde, schien für Jacoba van Heemskerck ebenfalls von großer Bedeutung zu sein. Viele der Briefe an die Waldens vom Frühling 1916 zeugen von einer aufgeregten Freude über die Aktionen zur Ausstellungsvorbereitungen und die darauf folgenden Erfolge. Jacoba van Heemskercks Sympathie für Nell und Herwarth Walden, deren Einsatz für ihre Kunst und ihre tiefe Verbundenheit mit dem *Sturm* in jener Zeit führt schließlich in ihren Briefen zu einer scherzhaften Adellung Herwarth Waldens gegenüber Nell Walden zum „König incognito“ und „seiner Majestät Walden“⁵³². „Vielleicht weiss König Walden wohl Rat“⁵³³ hoffte Jacoba van Heemskerck schließlich auch in Bezug auf lebenspraktische Vorhaben, die eher wenig mit ihrer Kunst zu tun hatten. Auch Herwarth Waldens Idee einer *Sturm*-Kunstschule und seine Anfrage an Jacoba van Heemskerck, ob sie dort unterrichten könne, fielen in jene Zeit, in der sie sich in erster Linie über ihre *Sturm*-Zugehörigkeit definierte und jede Wertschätzung des

⁵²⁸ 84 Briefe und Karten im Vergleich zu 48 in 1915 und 37 in 1917.

⁵²⁹ Herwarth Walden fertigte für einige besonders bedeutende *Sturm*-Künstler Mappen und Bilderbücher an, die graphische Blätter enthielten und die er über die *Sturm*-Buchhandlung in kleineren Auflagen vertrieb.

⁵³⁰ Franz Servaes in der „Vossischen Zeitung“ vom 3. Februar 1916: „Konventionen dürfen gebrochen werden und für die Art ihrer Übersetzung darf die Kunst sich jeweilig neue Gesetze aufstellen. Es muss nur ein Künstler da sein der sich zu solchem Amte zu legitimieren weiss. Jacoba van Heemskerck hat sich durch ernstes Streben und hohen Willen diese Legitimation erworben. Die Art wie sie ihre künstlerischen Eingebungen vermittelt, zwingt uns zum Nachdenken, mehr noch zum Schauen. [...] Am Erstaunlichsten ist ihr Farbensinn. [...] Jacoba van Heemskerck ist eine Persönlichkeit und eine künstlerische Natur.“ Zitiert nach: Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 105.

⁵³¹ Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 12. Februar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 162-163.

⁵³² Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 7. Januar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 147-148.

⁵³³ Jacoba van Heemskerck an Nell Walden am 19. Mai 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 222-223.

Sturm als Anerkennung ihrer Arbeit verstand. Sich selbst stellt sie in den Briefen jener Zeit als treue *Sturm*-Anhängerin dar, die in der Gruppenzugehörigkeit weit mehr als eine günstige Ausgangslage zum Verkauf ihrer Werke sah. Nicht nur in der Adellung Herwarth Waldens zum König, zeigt sich ein Indiz für Jacoba van Heemskercks wiederholt geäußerte *Sturm*-Verehrung, in der sie jedoch ihre eigene Person positionierte.

Obwohl Jacoba van Heemskerck auch vor ihrem Kontakt zum *Sturm* als Künstlerin tätig war, lässt sich erst ab 1917 die Selbstdarstellung Jacoba van Heemskercks als international und auch *Sturm*-unabhängig agierende Künstlerin nachweisen. Ab 1917 schien Jacoba van Heemskerck sich zunehmend Projekten und Ideen zu widmen, die bei Herwarth Walden scheinbar mäßig Anklang fanden und die dieser auch nicht so enthusiastisch unterstützte, wie Jacoba van Heemskerck es sich wünschte. Besonders nach dem Krieg, als Jacoba van Heemskerck sich ihrer Position als *Sturm*-Favoritin sicher zu sein schien, tauchen in ihren Briefen Ideen auf, die sich Glasfenstern, einem Puppenspiel und Kinderbüchern widmen. So trat sie in Kontakt mit Lothar Schreyer, um dessen Bühnenstück „Nacht“ in einer Puppenbühne umzusetzen.⁵³⁴ Im September 1917 schrieb sie über Portraits an denen sie arbeitete.⁵³⁵ Im November fragte sie Herwarth Walden, was er von „wirklich schöne Kinder Sturm-Bücher“ halte.⁵³⁶ Die Ideen zu den neuen Projekten, die ausgelöst durch die Beschäftigung mit den Schriften Waldens, Kandinskys und der Anthroposophie⁵³⁷ spirituell durchdrungen waren, durchziehen die Briefe, die Jacoba van Heemskerck 1917 und 1918 nach Berlin schrieb. Die Briefe beinhalten immer weniger Dankesreden auf den Einsatz Herwarth Waldens für ihre Kunst, sondern sind zunehmend von langen Passagen geprägt, in denen sie ihre Ideen zur weiteren Kunstentwicklung ausführte:

„Meine Idee ist die Menschen zu malen, wie ich sie sehe: ich nehme im Gesicht einige meiner Ansicht nach meist sprechende Züge und ich mache dann vom Ganzen ein Bild in die Farbe und Linien, wie die Person mir entgegentritt. [...] Ich bin ganz sicher, dass

⁵³⁴ Am 10. Juni 1917 schrieb sie über ihr diesbezügliches Vorhaben an Herwarth Walden: „Glaubst du es ist ganz unmöglich in ein Puppenspiel Linien und Farben für Personen zu nehmen? Man wird mit richtige Puppen so materiel. Schreibe bitte deine Idee; ich möchte es so kosmisch wirken lassen und mit Bäume und Häuser und Menschen hat man wieder ein richtiges altes Gemälde.“ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 10. Juni 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 306-307.

⁵³⁵ „In meine Porträts suche ich Leit motive in die Gesichter, und das Ganze macht ein sehr abstracte Eindruck, da ich auch die Farben nehme, die ich in die Charaktere fühle.“ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 3. September 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 314.

⁵³⁶ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 4. November 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 322.

⁵³⁷ Zu Jacoba van Heemskercks Verbindungen zu Rudolph Steiner und der Anthroposophischen Gesellschaft vgl. Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 125 ff.

es noch einige Jahre dauern wird, bis man meine Porträts versteht. Sage auch an Nell, dass sie schreibt wie sie da gegenüber steht.“⁵³⁸

Die weiteren Briefe legen den Verdacht nahe, dass Nell und Herwarth Walden zwar weiterhin den Kontakt zu Jacoba van Heemskerck hielten und dafür sorgten, dass ihre Werke viel und oft bei *Sturm*-Ausstellungen in ganz Europa zu sehen waren,⁵³⁹ die Anteilnahme an ihrer künstlerischen Entwicklung darüber hinaus jedoch eher zurückhaltend verlief. In den immer weniger werdenden Briefen von 1919 und 1920 klingt oft Ungeduld mit – viel zu selten kämen Briefe aus Berlin vom *Sturm*. Gleichzeitig schien sich Jacoba zunehmend vom *Sturm* zu lösen und unabhängig von Berlin im eigenen Land Fuß zu fassen. So konnte sie im September 1920 von einer Ausstellung ihrer Glasfenster im „Haagsche Kunstkring“ berichten und eine weitere große Einzelausstellung ankündigen.⁵⁴⁰ In ihrem letzten Brief vom April 1922,⁵⁴¹ in dem sie auch über eine Grippe schrieb, die sie für längere Zeit sehr geschwächt hatte, bedankte sich Jacoba van Heemskerck für einen Artikel über ihre Kunst, der in Amerika erschienen war⁵⁴² und bat Herwarth Walden, darüber nachzudenken, ob es dem *Sturm* nicht möglich sei, Ende des Jahres eine Ausstellung in Übersee zu organisieren. Vor allem in Bezug auf ihre farbigen Glasfenster, die sie in ihren letzten Lebensjahren in Eigenregie umsetze, berichten die letzten Briefe Jacoba van Heemskercks zunehmend von *Sturm*-unabhängigen Initiativen.⁵⁴³ Die letzten Briefe werden immer kürzer und sehr viel bestimmender. Der Text besteht häufig aus einer reinen Aneinanderreihung von Anweisungen.⁵⁴⁴ Während sich Jacoba van Heemskerck in den ersten Jahren als treue *Sturm*-Anhängerin darstellt, entbehren die späteren Briefe dieser ständigen Zugehörigkeitsversicherung und stellt sie sich zunehmend als unabhängig agierende

⁵³⁸ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 6. Februar 1918. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 332.

⁵³⁹ Jacoba van Heemskerck bekam 1916, 1917 und 1918 Einzelausstellungen. Darüber hinaus war sie bis 1923 auf allen Gruppenausstellungen des *Sturm* vertreten. Einen würdigen Abschluss bildete 1924, ein Jahr nach ihrem Tod, die Gedächtnisausstellung.

⁵⁴⁰ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 2. September 1920. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 385.

⁵⁴¹ Eine gut recherchierte Übersicht über die Arbeiten Jacoba van Heemskercks aus ihren letzten Lebensjahren, sowie Ausführungen zu mehreren realisierten großen Aufträgen für Glasfenster und *Sturm*-unabhängige Ausstellungen in Deutschland und den Niederlanden, und den Verkauf von Werken an die Nationalgalerie in Berlin, finden sich in der niederländischen Monographie zu Jacoba van Heemskerck von 2005. Vgl.: Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005.

⁵⁴² Vgl. *The Dial* 72 (1922) I, January/June, S. 267-272.

⁵⁴³ Vgl. exemplarisch Brief vom 21. September 1921 in dem sie schreibt, sie könne im Oktober nicht so lange in Berlin bleiben, da sie wegen der Glasfenster-Entwürfe zu Hause sein müsse. Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 21. September 1921. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 398.

⁵⁴⁴ Vgl. exemplarisch Brief vom 14. September 1921: „Bis jetzt noch keine Einfuhrbewilligung erhalten; bitte geh noch einmal hin. [...] So mache große Eile mit der Einfuhrbewilligung.“ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 14. September 1921. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 397.

Künstlerin dar. Hier zeigt sich, dass der *Sturm* für Jacoba van Heemskerck in den entscheidenden Jahren ihrer künstlerischen Arbeit wichtige Identifikationsstelle war, dass sie jedoch künstlerisch und theoretisch zunehmend eigenen Wege ging und dies in ihren Briefen entsprechend zum Ausdruck brachte.

An verschiedenen Stellen stellt sich Jacoba van Heemskerck in ihren Briefen an Nell und Herwarth Walden auch als Kunsttheoretikerin dar. Dies geschieht nicht, indem sie sich explizit als solche bezeichnet, sondern vielmehr in vielen Hinweisen und Äußerungen in einzelnen Briefabsätzen. Im Gegensatz zu anderen *Sturm*-Künstlerinnen wie Gabriele Münter, Nell Walden oder Maria Uhden äußerte sich Jacoba van Heemskerck in ihren Briefen auch zu theoretischen Aspekten der Kunst und ließ Herwarth Walden wissen, was sie über dessen Schriften, die Artikel im „Sturm“, seine Vorhaben, aber auch über die Ansichten ihrer Künstlerkollegen dachte. Im Sommer 1916 diskutierte sie in etlichen Briefen mit Herwarth Walden die didaktischen Aspekte der geplanten *Sturm*-Schule und bezog immer wieder eindeutig Stellung.⁵⁴⁵ Hier zeigt sich, dass Jacoba van Heemskerck sich zwar bei Herwarth Walden rückversicherte, aber doch auch sich selbst eine gewisse Kompetenz in Bezug auf Kunstdidaktik und Kunstverstehen zusprach und sich so in den Briefen auch darstellte. Dies geschah unter Umständen auch, indem sie sich an verschiedenen Stellen von theoretischen Schriften ihrer Kollegen wie Mondrian oder Kandinsky distanziert („Aber wir haben doch im Ganzen noch andere Einsichten; ich bin nicht immer mit Kandinsky einig, und oft mehr mit deine Einsichten.“⁵⁴⁶). Jacoba van Heemskerck hat die theoretischen Entwicklungen und teils konträren Auffassungen beim *Sturm* wach beobachtet. Die Kritik an Kandinsky und die Versicherung, dass „wir im Ganzen doch andere Einsichten [haben]“ zeigt, dass Jacoba van Heemskerck als eine der wenigen Mitglieder beim *Sturm* ein klares Bild davon hatte, was der *Sturm* als Kunsttheorie vertrete und welchen Auffassungen von der Aufgabe der Kunst und des Künstlers er folge.⁵⁴⁷ Zugleich tritt sie nicht nur an dieser Stelle

⁵⁴⁵ „Über das Unterricht bin ich ganz mit deine Auffassung einverstanden. Im Anfang wusste ich nicht ganz genau deine Auffassung und deswegen habe ich über Bücher gesprochen. Um dir die Wahrheit zu gestehen: die Bücher von Kandinsky haben nach meine Idee noch zu viel Dogma. Es ist so gefährlich als Künstler darüber zu schreiben. [...] Wenn du Zeit hast, schreibe ein mal ob das, so wie ich es geschrieben habe, auch deine Idee ist; oder bist du mehr für Kandinskys *Das Geistige in der Kunst*? Wenn man es so anfasst dann wird es sicher Dogma. Schreibe einmal ein Ansicht, deine Jacoba van Heemskerck.“ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 24. Juli 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 243-244.

⁵⁴⁶ Vgl. exemplarisch: „Heute Abend bin ich durch den Anthroposophischen Verein eingeladen am 13. März einen Vortrag über moderne Kunst zu halten. Man fängt hier an zu erwachen.“ Jacoba van Heemskerck am 28. Februar 1916 an Herwarth Walden. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 174-175.

⁵⁴⁷ Während Wassilij Kandinsky in der Kunst den persönlichen Ausdruck innerer Visionen proklamierte, orientierte sich der *Sturm* dagegen an der Vorstellung vom Künstler als Medium, der einer universellen, objektiven Kunst Ausdruck verleiht ohne direkte persönliche Beteiligung daran. Vgl. Beloubek-Hammer 2007, S. 516.

als Einflussnehmerin auf, was den „Hang zum Kosmischen“⁵⁴⁸ im *Sturm* angeht. Beloubek-Hammer sieht darin zwar eine Orientierung an Henri Bergson, kann dies jedoch nicht an konkreten Quellen festmachen. Ergänzend sei daher auf die vielen Briefstellen Jacoba van Heemskercks hingewiesen, in denen sie sich als bekennende Anthroposophin deutlich zu ihren Ansichten über „die moderne Richtung“ äußert.⁵⁴⁹ Anders als Karla Bilanz, die in den Bildmotiven Jacoba van Heemskercks „weibliche Prinzipien der Schöpfung“ sieht, interpretieren van Paaschen und Huussen⁵⁵⁰ auch die Dreiecke, Segel, Wellenlinien und Bäume als Jacoba van Heemskercks persönliche Umsetzung ihrer Auseinandersetzung mit Wassilij Kandinskys und Herwarth Waldens Schriften, den Gedanken Adolf Behnes und vor allem anthroposophischen Grundlagen des Kunstverständnisses.⁵⁵¹ Sowohl Wassilij Kandinsky als auch Rudolf Steiner, aber auch andere Zeitgenossen, die sich mit spirituellen Aspekten in der Kunst auseinandersetzten, maßen beispielsweise dem Dreieck als Form, aber auch bestimmten Farben eine bestimmte Wirkung zu, mittels derer sich Transzendentes ausdrücken ließ.⁵⁵² Dabei ist vor allem Jacoba van Heemskercks Mitgliedschaft in der anthroposophischen Gesellschaft und ihrem Kontakt zum Goetheanum in Dornach Rechnung zu tragen: „Jacobas Interesse an ‚leuchtend geistlichen‘ Farben ist zweifellos durch den Bau des ersten Goetheanums in Dornach geweckt worden. Hier nutzte man für die Ausmalungen der Kuppel Pflanzenfarben und für die Fenster farbiges Glas in grün, blau, violett und rosa, welche den Raum in eine harmonische, farbenreiche Stimmung metamorphosierten.“⁵⁵³ Ich möchte mich der gründlichen Analyse der Werke Jacoba van Heemskercks durch van Paaschen und Huussen anschließen, die in überzeugender Weise darlegen, dass die niederländische *Sturm*-Künstlerin äußerst reflektiert viele theoretische Inspirationen ihrer Zeit in eine kompositorisch sehr durchdachte Bildsprache umsetzte.⁵⁵⁴

⁵⁴⁸ „Dieser besonders seit den Kriegsjahren typische Hang zum ‚Kosmischen‘, der sich in rhythmisch-schwingenden Kurven, in kosmischen Wirbeln aus sich durchdringenden Kreisen beziehungsweise Kugeln in der Plastik und Zacken manifestierte, ist vor allem auf den Einfluß der vitalistischen Philosophie Henri Bergsons zurückzuführen. Obwohl sich der ‚Sturm‘ erst relativ spät explizit mit dieser neuen Philosophie auseinandersetze und der mehr amateurphilosophisch interessierte Walden Bergsons Namen nie erwähnte, kann der ‚Sturm‘ in den Jahren um den Ersten Weltkrieg herum für das künstlerische Leben in Deutschland geradezu als Umschlagplatz für die Ideen Bergsons gelten.“ Beloubek-Hammer 2007, S. 518.

⁵⁴⁹ Vgl. Brief Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden vom 28. Februar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 174-175;

⁵⁵⁰ Vgl. Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 68 ff.

⁵⁵¹ Vgl. Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 74.

⁵⁵² Vgl. Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 74.

⁵⁵³ Vgl. Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 74. Übersetzung aus dem Niederländischen: d. Verf.

⁵⁵⁴ Vgl. Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 75 ff.

Arbeiten wie das *Bild no. 15*⁵⁵⁵ (Abbildung 22) von 1914, in dem sich das Motiv des Mont-Saint-Michel mit den heimischen Segelbooten, geometrischen Formen und einer bestimmten Farbverwendung vermischt, sind daher als Umsetzung verschiedener ästhetiktheoretischer Ansätze zu lesen, welche das Lebensumfeld der Künstlerin erheblich beeinflussten. So sehr Jacoba van Heemskerck gerade in ihren frühen Briefen bemüht war, sich selbst als *Sturm*-Künstlerin darzustellen und daran zeitweise ihre gesamte künstlerische Identität festmachte, so selbstsicher tritt sie in den Briefen jenen Abschnitten auf, in denen es darum geht die *Sturm*-Idee mit Inhalt zu füllen. Sie stellt sich in ihren Briefen nicht nur als Künstlerin, sondern immer wieder auch als Theoretikerin dar, die für sich selbst genau zu wissen schien, worauf sie hinaus wollte.⁵⁵⁶

Eine Untersuchung zur Selbstdarstellung Jacoba van Heemskercks kommt nicht um die Frage herum, wie sich Jacoba van Heemskerck zu ihrer Beziehung zu Marie Tak van Poortvliet äußerte, mit der sie – zunächst nur während der Sommermonate in Domburg, später auch in Den Haag – viele Jahre zusammenlebte. Obwohl die aktuellste Monographie zu Jacoba van Heemskerck die Kunstkritikerin und Philosophin Marie Tak van Poortvliet gleich im ersten Satz des ersten Kapitels als „Lebenspartnerin“ Jacoba van Heemskercks vorstellt und sie als solche auch auf den folgenden dreihundert Seiten dementsprechend selbstverständlich behandelt, stellt sich die Frage, wie sich die *Sturm*-Künstlerin selbst zu dieser Beziehung äußerte. Möglicherweise hatte das Zusammenleben mit einer Frau auch Auswirkungen auf ihre künstlerische Laufbahn und ihr Selbstverständnis von sich als begabter Künstlerin. Diese Auffassung vertritt zumindest Karla Bilang, die in einem Aufsatz zum zweiten Symposium deutschsprachiger Lesbenforschung 1993 die Beziehung zwischen Jacoba van Heemskerck und Marie Tak van Poortvliet rekonstruierte.⁵⁵⁷ Nicht nur die Tatsache, dass Jacoba van Heemskerck nicht wie ihre Kolleginnen Nell Walden, Maria Uhden, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin ihre eigene Kunst zu Gunsten des

⁵⁵⁵ Jacoba van Heemskerck, *Bild no. 15*, 1914, Öl auf Leinwand, 97,5 x 113,5 cm, Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam.

⁵⁵⁶ In den meisten Fällen scheint Herwarth Walden mit ihren Ansichten konform gegangen zu sein. Allerdings finden sich auch immer wieder Briefstellen, die von einer Diskrepanz zwischen dem Ansinnen Jacoba van Heemskercks und der Meinung Waldens sprechen. Jacoba van Heemskerck passt sich – zumindest in den Jahren bis 1917 – zwar meist der offiziellen *Sturm*-Meinung an, bringt jedoch auch offen zum Ausdruck, was ihr persönlich wichtig gewesen wäre: „Ich finde es immer so schön, wenn man nach der Seele sucht und die finden kann. Schade, dass wir keine einfachen Stimmungs-Bilder malen.“ Brief Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden vom 28. Februar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Jacoba van Heemskerck, Bl. 174-175.

⁵⁵⁷ Karla Bilang, „Jacoba van Heemskerck und Marie Tak van Poortvliet. Ein Modell weiblicher Autonomie in der Kunst des Expressionismus“. In: Madeleine Marti (Hg.), *Querfeldein. Beiträge zur Lesbenforschung*. Dortmund 1994, S. 149-156.

männlichen Partners zurückstellte, sondern auch ihre stilistische Entwicklung sei der Beziehung zur unterstützenden Freundin geschuldet.⁵⁵⁸

Jacoba van Heemskerck schrieb in ihren Briefen an Nell und Herwarth Walden immer wieder von Marie Tak van Poortvliet als „meine Freundin“⁵⁵⁹ und ergänzte die Einladung an Nell und Herwarth Walden, zu ihnen ins niederländische Domburg zu kommen, gleich mit dem Hinweis: „Sie wissen, dass wir im Sommer immer zusammen wohnen.“⁵⁶⁰ In mindestens jedem zweiten der Briefe aus den folgenden Jahren lässt sie Grüße von Marie Tak van Poortvliet ausrichten und auch die Kritikerin selbst hat Briefe nach Berlin geschrieben. Zwanzig davon befinden sich ebenfalls in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin. In diesen Briefen geht es neben Informationen zu geplanten Berlin-Besuchen und der wechselseitigen Zusendung von diversen Artikeln zur Kunst vor allem um die Kunstsammlung, die Marie Tak van Poortvliet im Laufe der Jahre aufbaute und in der sich nicht nur Arbeiten von Jacoba van Heemskerck, sondern auch vieler anderer *Sturm*-Künstler befanden.⁵⁶¹ Auch Nell Walden schien Jacoba van Heemskerck und Marie Tak van Poortvliet selbstverständlich als Paar zu behandeln, wenn sie in ihren Erinnerungen die Künstlerpaare aufzählt, die zum *Ersten deutschen Herbstsalon* anreisten, und dort nach Franz und Maria Marc, Kandinsky und Gabriele Münter auch hinzufügt: „Aus Holland kam Jacoba van Heemskerck mit ihrer Freundin Maria Tak van Poortvliet.“⁵⁶² Das Frauenpaar schien damit im *Sturm*-Kreis durchaus anerkannt gewesen zu sein, auch wenn es keine erhaltenen Quellen gibt, anhand derer sich konkret eine tatsächlich homosexuelle Beziehung festmachen lässt.⁵⁶³ Nach der Lektüre der Briefe von Jacoba van Heemskerck und Marie Tak van Poortvliet und der gegenseitigen Darstellung der Frauen darin ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, dass Jacoba van Heemskerck sich anders entfalten konnte als ihre Künstlerkolleginnen, die ihre eigene Arbeit hinter der des ebenfalls kunstschaftenden

⁵⁵⁸ So versucht Karla Bilang anhand einer Darstellung der Zusammenarbeit zwischen Jacoba van Heemskerck (auf bildkünstlerischem Gebiet) und Marie Tak van Poortvliet (auf literarischem Gebiet) und einer kurzen Charakterisierung der Werke Jaoba van Heemskerck „klar [zu] machen, dass hier eine Künstlerin tätig war, die bereits in der klassischen Moderne ein künstlerisch starkes weibliches Ausdrucksvokabular entwickelt hat [...]“. Karla Bilang, in: Marti 1994, S. 155.

⁵⁵⁹ So auch gleich im ersten erhaltenen Brief vom 22. März 1914. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck. Bl. 1-3.

⁵⁶⁰ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 22. März 1914. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck. Bl. 1-3.

⁵⁶¹ Marie Tak van Poortvliet bat 1917 Herwarth Walden einen Katalog ihrer Sammlung zu drucken. Im Frühling 1918 kamen die Kataloge mit einer Auflage von 200 Exemplaren in Den Haag bei Marie Tak van Poortvliet an. Vgl. Brief Marie Tak van Poortvliet an Herwarth Walden am 11. März 1918. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Marie Tak van Poortvliet, Bl. 18.

⁵⁶² Nell Walden/Schreyer 1954, S. 30.

⁵⁶³ In einem Gespräch mit Jaqueline van Paaschen 1996 deuteten nahe Verwandte von Marie Tak van Poortvliet an, dass in der Familie nie offen über eine mögliche lesbische Beziehung zwischen Jacoba van Heemskerck und Marie Tak van Poortvliet gesprochen wurde und man damals sehr zurückhaltend mit solchen Themen umging. Vgl. Huussen/van Paaschen-Louwerse 2005, S. 200.

Mannes zurückstellten. Auch Karla Bilang konstatiert die Beziehung der beiden dem *Sturm* eng verbundenen Niederländerinnen „als Beispiel einer fruchtbaren, Person und Werk fördernden Gemeinschaft zweier Frauen, die einzigartig war in der Geschichte der expressionistischen Aufbruchsgeneration.“⁵⁶⁴ Dadurch, dass Jacoba van Heemskerck in ihrer Freundin sowohl finanziellen als auch ideellen Rückhalt fand, war es ihr möglich, selbständig und sicher als Künstlerin aufzutreten, ohne Gefahr zu laufen, in erster Linie als „Schülerin“ und „Muse“ ein Künstlerinnendasein in zweiter Reihe neben einem Mann fristen zu müssen. „Die unabhängige und starke Position, die Jacoba innerhalb der männlich ausgerichteten internationalen Kunstszene einnimmt, hat einen wesentlichen Rückhalt in der Beziehung zu Marie Tak van Poortvliet, die als geistig ausgerichtete Frauenbeziehung frei von der kulturell tradierten männlichen Dominanz ist.“⁵⁶⁵ So überzeugend dieser Gedanke vom künstlerischen Erfolg Jacoba van Heemskercks durch die Unterstützung Marie Tak van Poortvliets ist, so problematisch erscheint mir die von Karla Bilang daraus abgeleitete Überzeugung, die Beziehung habe zudem direkten Einfluss auf Jacoba van Heemskercks Malstil und Bildgegenstände gehabt:

„Wasserstrudel und Wellenformen, wogende Baumkronen und Landschaftsschluchten schaffen ein gestalterisches Pantheon, in welchem Kreis und Spirale ihr eigenständiges Leben entfalten, sich aus dem Urgrund des Chaos herauslösen als Formwerdung der Materie. Es sind die weiblichen Prinzipien der Schöpfung, die in ihren Bildern Gestalt annehmen und ihren Expressionismus jene starke feminine Prägung und Individualität verleihen.“⁵⁶⁶

Mit Weiblichkeitszuschreibungen, die in den Werken Jacoba van Heemskercks eine „feminine Prägung“ und „weibliche Prinzipien“ konstatieren, findet eine leichtfertige Werkinterpretation statt, die psychologisierend biographische Aspekte für eine sogenannte „feministische Kunstgeschichte“ nutzbar macht, die auch heute noch immer wieder Gefahr läuft, erneut ausgrenzende Kategorien und Differenzen zu schaffen. Die prominente Stellung Jacoba van Heemskercks beim *Sturm*, die große Akzeptanz ihrer Werke in der Gruppe und ihre bemerkenswerte Präsenz auf *Sturm*-Ausstellungen und in der Zeitschrift „Der Sturm“ mit der „femininen Prägung“ ihrer Werke zu erklären, scheint unzureichend und fraglich. Gerade Jacoba van Heemskerck war innerhalb der *Sturm*-Künstlerinnen sicher diejenige, die ihre Arbeiten am differenziertesten durchkomponierte und am meisten Bezug nahm auf die Schriften Herwarth Waldens zur Kunst. Sicherlich war es auch den historischen Umständen geschuldet, dass Jacoba van Heemskerck sich nicht konkreter äußerte zu ihrer Beziehung zu Marie Tak van Poortvliet. Die selbstverständliche Erwähnung ihrer „Freundin“ in den

⁵⁶⁴ Bilang, in: Marti 1994, S. 150.

⁵⁶⁵ Bilang, in: Marti 1994, S. 154.

⁵⁶⁶ Bilang, in: Marti 1994, S. 155.

Briefen an den *Sturm* macht jedoch auch deutlich, dass Jacoba van Heemskerck dem *Sturm* einen souveränen Umgang mit Geschlechterfragen zusprach.

Die verschiedenen Entwürfe Jacoba van Heemskercks von sich selbst als Frau, Künstlerin, *Sturm*-Zugehörige und Kunsttheoretikerin, die sich in ihren Briefen an Nell und Herwarth Walden widerspiegeln, machen deutlich, dass sie sich selbst als professionelle Künstlerin sah und als solche auch beim *Sturm* präsentierte. Dies zeigt sich bereits ganz am Anfang der Korrespondenz, als sie Walden ersucht den adligen Titel Jonkvrouwe zu vermeiden: „Als Malerin finde ich es viel besser, einfach und kurz Jacoba van Heemskerck zu sein. [...] Es gibt in Holland sehr viele Jonkvrouwen die malen und Musiker sind und nie vergessen das sehr schön zu erwähnen.“⁵⁶⁷ Hier distanziert sich Jacoba van Heemskerck als Berufskünstlerin von der Schar dilettierender Frauen und tritt selbstsicher als „Malerin“ auf.

⁵⁶⁷ Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden am 23. März 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Jacoba van Heemskerck. Bl. 78-79.

2.3. Marianne von Werefkin in den *Lettres à un Inconnu*

Die prominentesten Selbstäußerungen Marianne von Werefkins in Bezug auf sich selbst als Frau und Künstlerin, stellen ihre *Lettres à un Inconnu (Briefe an einen Unbekannten)* dar. Es handelt sich dabei um einen 1901 begonnenen Abschnitt ihrer Tagebücher, in dem sie in Briefform Zwiesprache mit sich selbst, mit einem fiktiven Alter Ego hält. Der „Unbekannte“ war nach eigener Aussage ihr höheres Ich, das sie antrieb, ihr Genius. In einer Kombination aus Tagebuch, privater Kunstphilosophie und visionären dichterischen Passagen dokumentiert sich ihr Prozess der Selbstentwicklung. Bis heute sind die *Briefe an den Unbekannten* die Grundlage der Werefkin-Forschung, die lange Zeit sozusagen als Nebenprodukt der Aufarbeitung der Geschichte des *Blauen Reiter* und Alexej Jawlenskys behandelt wurde. Die *Briefe an den Unbekannten* wurden 1960 in Auszügen von Clemens Weiler herausgegeben.⁵⁶⁸ Seit dem wurden sie nicht mehr in ergänzter, vollständiger oder kommentierter Form der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.⁵⁶⁹ Die Briefe haben sowohl kunstphilosophische Überlegungen, als auch selbstreflektierende Lebensbeschreibungen der Künstlerin zum Inhalt. Auch geht es immer wieder um das nicht immer leichte Verhältnis zu ihrem Schüler Alexej Jawlensky.

In den *Briefen an den Unbekannten*, welche die umfangreichste schriftliche Quelle der Künstlerin aus eigener Hand darstellen, sind keine Hinweise auf die Verbindung Marianne von Werefkins zum *Sturm* zu finden, da die Briefe zwischen 1901 und 1906 entstanden sind und somit vor der Präsenz Marianne Werefkins beim *Sturm* geschrieben wurden. Dennoch sollen an dieser Stelle die tagebuchartigen Aufzeichnungen als Quelle zur Analyse der Selbstdarstellung Marianne von Werefkins dienen. Zitate wie „Ich bin mehr Mann als Frau. Allein das Bedürfnis zu gefallen und das Mitleid machen mich zur Frau. Ich bin nicht Mann, ich bin nicht Frau, ich bin ich“⁵⁷⁰ prädestinieren die Aufzeichnungen Marianne von Werefkins geradezu für eine Untersuchung zur Selbstdarstellung von Künstlerinnen im frühen 20. Jahrhundert. Zwischen Selbstaufgabe und Selbststilisierung legen die *Briefe an den Unbekannten* Zeugnis ab von Marianne von Werefkins Versuch, das eigene Verhalten mit ihren Lebensumständen und ihrer biologischen Gebundenheit an ihr weibliches Geschlecht zu begründen. Wie sich Marianne von Werefkin innerhalb des *Sturm* positionierte und ob und

⁵⁶⁸ Werefkin 1960.

⁵⁶⁹ Die Originalbriefe, bei denen es sich sowohl um beschriebene Notizbücher, als auch um einzelne Blätter in französischer, russischer und deutscher Sprache handelt, befinden sich heute in der Fondazione Marianne Werefkin in Ascona (CH) und sind vor Ort teilweise einsehbar. Zur Untersuchung der Selbstdarstellung Marianne Werefkins habe ich mich an dieser Stelle auf die von Clemens Weiler 1960 publizierten Briefe konzentriert.

⁵⁷⁰ Werefkin 1960, S. 50.

wie sie sich als Zugehörige darstellte, arbeite ich anhand einiger Briefen an Nell und Herwarth Waldens aus dem Berliner *Sturm*-Archiv heraus.

Die *Briefe an den Unbekannten* als Ausgangsmaterial der Werefkin-Forschung bergen immer wieder die Gefahr einer einseitigen Bewertung der Künstlerin. So lag denn auch der Fokus der Forschungs- und Trivialliteratur zu Marianne von Werefkin lange Zeit auf der Beschreibung der bewegten Beziehung zwischen Marianne von Werefkin und Alexej Jawlensky.⁵⁷¹ Der Verzicht auf die eigene künstlerische Tätigkeit über zehn Jahre hinweg, die schriftlich gemachten Äußerungen Marianne von Werefkins über sich selbst als Frau, ihre Überzeugung die Kunst zwar fördern, aber nicht selbst realisieren zu können und ihre aufopfernde Haltung in dieser ungewöhnlichen Familienkonstellation wurden immer wieder zum zentralen Thema der Forschung zur Künstlerin des *Blauen Reiter*. Annekathrin Merges-Knoth bemerkte schon 1996 zu Recht, dass die *Briefe an den Unbekannten* als die umfangreichste Quelle zu Marianne von Werefkin von der Literatur in erster Linie auf biographische Aspekte und ihre Beziehung zu Jawlensky – sei sie nun platonischer oder amouröser Natur gewesen – hin ausgelegt wurden. „Am Ende wirkten die *Lettres à un Inconnu* nur noch wie Zeugnisse einer verzweifelten Liebesehnsucht nach Jawlensky, der sich einer anderen Frau zugewandt hatte. Und die Kunst wurde zum Kompensationsmittel eines unterdrückten Sexualtriebes.“⁵⁷² Auch sie resümiert, dass die Schriften Marianne von Werefkins jedoch eher Belege gegen diese Argumentation sind, verdeutlichen sie doch den Kampf einer talentierten und intelligenten Frau gegen eine Reduktion auf den Objektcharakter der Frau in den Augen von Männern.⁵⁷³ Erst in den letzten Jahren leistete vor allem Bernd Fäthke einen großen Beitrag zur Werefkin-Forschung.⁵⁷⁴ Es ist zwei Ausstellungen im Schlossmuseum Murnau (2002 und 2008) zu verdanken, dass in der Forschung zum *Blauen Reiter* inzwischen herausgearbeitet wurde, dass Marianne von Werefkin einen bedeutenden Platz in der Münchner Künstlergruppe inne hatte. Besonders Bernd Fäthke hat sich seit über dreißig Jahren um die Werefkin-Forschung verdient gemacht. Ging es dabei zunächst in erster Linie um die Sicherung biographischer Daten⁵⁷⁵ und die Vorstellung eines groben Werküberblicks, gelang es Fäthke im Murnauer

⁵⁷¹ Marianne Werefkin lebte viele Jahre lang zusammen mit Alexej Jawlensky, dem Dienstmädchen Helene Nesnakomoff und deren gemeinsamen, 1902 geborenen Sohn Andreas unter einem Dach. Vgl. dazu: Bernd Fäthke, Werefkin und Jawlensky mit Sohn Andreas in der „Murnauer Zeit“. In Ausst. Kat. 1908–2008, Vor 100 Jahren, Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin in Murnau, Schloßmuseum Murnau, 11.7.-9.11.2008, hrsg. von Brigitte Salmen, Murnau 2008, S. 31 ff.

⁵⁷² Annekathrin Merges-Knoth, *Marianne Werefkins russische Wurzeln - Neuansätze zur Interpretation ihres künstlerischen Werkes*. Diss. Universität Trier 1996, S. 43.

⁵⁷³ Vgl. Merges-Knoth 1996, S. 43.

⁵⁷⁴ Genannt sei hier: Fäthke 2001 und Fäthke, in: Ausst. Kat. Murnau 2008, S. 31 ff.

⁵⁷⁵ Bernd Fäthke (Hg.), *Marianne Werefkin, Leben und Werk, 1860-1938*. München 1988.

Ausstellungskatalog von 2002 zu belegen, dass Marianne von Werefkin innerhalb der Künstlergruppe *Der blaue Reiter* eine entscheidende Vorreiterstellung einnahm.⁵⁷⁶ Fäthke rekonstruierte nicht nur die Zusammenkünfte in Marianne von Werefkins „Rosa Salon“⁵⁷⁷ in der Münchner Giselastraße und das sommerliche Zusammenleben von Münter, Kandinsky, Jawlensky und Werefkin in Murnau, sondern konnte durch Vergleiche zwischen den Schriften Kandinskys und den Aufzeichnungen Werefkins nachweisen, dass Marianne von Werefkin vor allem auf den theoretischen Hintergrund der Gruppe einen erheblichen Einfluss hatte.⁵⁷⁸ 2008 verfasste Fäthke einen Aufsatz, der Marianne von Werefkin die künstlerische Überlegenheit im Vorfeld vom Blauen Reiter gegenüber Jawlensky, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter sicherte.⁵⁷⁹ Zieht man zusätzlich zu den schriftlichen Aussagen von Zeitzeugen und den Künstlern selbst noch die Murnauer Skizzenbücher Marianne von Werefkins als Zeugnisse der praktisch umgesetzten kunsttheoretischen Betrachtungen hinzu, wird deutlich, dass der russischstämmigen Künstlerin innerhalb der Kunst des europäischen Expressionismus eine weitaus bedeutendere Rolle zukommt, als lange Jahre angenommen und unhinterfragt rezipiert wurde:

„Sollte eine Gesamtanalyse dieser selten autograph datierten Werke Werefkins unsere Annahme bestätigen, würde damit ein ganz neues Licht auf ihre Kunst geworfen, da man darin Beispiele einer hochinnovativen Malerei entdecken könnte, die viel fortschrittlicher ist, als die zeitgleichen Produktionen ihrer Freunde Jawlensky, Kandinsky und Münter.“⁵⁸⁰

Wichtig festzuhalten bleibt im Hinblick auf die bemerkenswert engagierte Werefkin-Forschung der letzten Jahre, dass ausführliche Untersuchungen zu schriftlichen und bildkünstlerischen Quellen und das Heranziehen von kontextuellen Bezügen zu Tage brachten, was zunächst nur vermutet werden konnte: dass nämlich die „historischen Fakten auf den Kopf gestellt“⁵⁸¹ wurden und Hans Hildebrandts Behauptung von 1928, Marianne von Werefkins Bilder seien „nicht halb so radikal wie die Werke, die sie zur nämlichen Zeit im Nachbaratelier Jawlenskys entstehen sah“⁵⁸² eindeutig als obsolet erklärt werden kann.

⁵⁷⁶ „Diese Frau entwickelte fast übermenschliche Energien, um eine vorwiegende männliche Künstlergemeinschaft vor sich her – in den Expressionismus und in die abstrakte Kunst – zu treiben. Jawlensky, Kandinsky, Münter, Erma Bossi, Franz Marc, Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt und andere gehörten ihr an.“ Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2002, S. 9.

⁵⁷⁷ Marianne Werefkin unterhielt in ihrer geräumigen Wohnung in der Münchner Giselastraße den sogenannten „rosa Salon“, in dem sich Literaten, Künstler und Intellektuelle vieler Länder trafen und debattierten. 1897 gründete sie dort eine Künstlergemeinschaft „Sankt Lukas“, über deren Mitglieder über die Murnauer Kerngruppe hinaus jedoch wenig bekannt ist.

⁵⁷⁸ Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2002, S. 22.

⁵⁷⁹ Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2008, S. 37-71.

⁵⁸⁰ Folini, in: Ausst.Kat. Murnau 2002, S. 49.

⁵⁸¹ Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2002, S. 9.

⁵⁸² Hildebrandt 1928, S. 123.

Unterstützt wird die These von der stilistischen und theoretischen Vorreiterstellung Marianne von Werefkins durch erste Forschungsergebnisse aus dem Bereich Konservierung und Restaurierung in Bern an der Hochschule der Künste, wo Werefkins Studien zu Farbpigmenten und Bindemitteln der Tempera- und Ölmalerei, die sie 1897 zusammen mit Jawlensky im nördlichen Italien machte, übersetzt und bearbeitet werden.⁵⁸³ Fäthke untermauert mit den Ergebnissen der chemischen Analysen der Farben und Malgründe aus den Ateliers in München und Murnau die These, dass Marianne von Werefkin auch auf die künstlerische Praxis der Künstler beim *Blauen Reiter* erheblichen Einfluss und eine Vorreiterstellung innehatte, was Gebrauch und Technik der Malmaterialien anging.⁵⁸⁴ Obwohl bei Fäthkes Aufwertung Marianne von Werefkins die Gefahr einer neuerliche Personenheroisierung anstelle einer kontextbezogenen Verortung einer historischen Situation besteht, scheint mir an dieser Stelle ein solcher Ausgleich doch gerechtfertigt. Anders lässt sich der jahrelangen Nichtbeachtung⁵⁸⁵ Marianne von Werefkins in der Ausstellungspolitik und Literatur zum *Blauen Reiter* und zum deutschen Expressionismus wohl kaum entgegenwirken.

An dieser Stelle verwende ich Marianne von Werefkins *Lettres à un Inconnu* als Ausgangsmaterial, das ich auf die Darstellung ihrer selbst als Frau und Künstlerin untersuche. Es sind Aussagen wie „Ich bin Frau, bin bar jeder Schöpfung. Ich kann alles verstehen und kann nichts schaffen... Mir fehlen die Worte, um mein Ideal auszudrücken. Ich suche den Menschen, den Mann, der diesem Ideal Gestalt geben würde“,⁵⁸⁶ welche sich zum einen wie eine direkte Adaption der zeitgenössischen Schriften zur Kunst der Frau lesen,⁵⁸⁷ die zum anderen das eigene Verhalten immer wieder stark reflektieren und zuweilen gar ironisieren. „Ich bin zur Hure geworden und zur Küchenmagd, zur Krankenpflegerin und zur Gouvernante, nur um der großen Kunst zu dienen, einem Talent, das ich für würdig hielt, das neue Werk zu verwirklichen“⁵⁸⁸, schrieb Werefkin so 1902 an den Unbekannten in Bezug auf ihre eigene eingestellte künstlerische Arbeit zu Gunsten der

⁵⁸³ Marianne Werefkin unterhielt neben dem „Rosa Salon“ in ihrer Münchner Wohnung auch ein „chemisches Labor“, in dem sie und andere Künstler mit Bindemitteln, Lacken und Farbzusammensetzungen experimentierten und vor allem die Temperamalerei untersuchten. Vgl. dazu: Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2008, S. 37 ff.

⁵⁸⁴ „Weit früher als ihre männlichen Kollegen hatte sie sich beispielsweise dem Cloisonnismus verschrieben. Während ihre Künstlerfreunde noch den Ausgleich der Grund- und Komplementärfarben pflegten, malte sie schon in Dissonanzen und hatte bereits 1907 in Murnau den ‚Schmutz‘ in der Praxis der Malerei umgesetzt, den Kandinsky zusammen mit Franz Marc erst 1911 entdeckte.“ Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2008, S. 49.

⁵⁸⁵ Vgl. Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2002, S. 9.

⁵⁸⁶ Marianne Werefkin, *Lettres à un Inconnu*. Zitiert nach: Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2002, S. 12.

⁵⁸⁷ Die Auffassung von der Frau als Dilettantin, die im besten Fall in der Lage ist in den „angewandten Künsten“ ein behagliches Heim für ihren künstlerisch tätigen Gatten zu schaffen, findet sich exemplarisch bei Hildebrandt und Scheffler. Vgl. Scheffler 1908; Hildebrandt 1928.

⁵⁸⁸ Werefkin 1960, S. 24.

Förderung Alexej Jawlenskys. Dass Marianne von Werefkin sich in solchen Metaphern eher ein abstraktes Bild ihrer selbst, als ihr tatsächliches Leben und ihre Arbeit beschrieb, zeigen andere Passagen, in denen es nicht nur um ausführliche Beschreibungen zur Kunst und Malerei geht, sondern in denen sie auch das eigene Leiden aus einer erhöhten Perspektive für kleinlich und nichtig erklärt.⁵⁸⁹ Obwohl Marianne von Werefkin ihren nicht immer einfachen Lebensumständen gerade in den Briefen an den Unbekannten immer wieder Ausdruck zu verleihen wusste, wird der Text wiederholt von einem Tenor ironisierender Distanz durchdrungen, der darauf hinweist, wie sehr Marianne von Werefkin aus einer Übersichtsperspektive heraus das eigene Leben als Konstruktion verstand. Zwar sind auch jene Passagen, in welchen sie direkt von sich selbst als Frau schreibt, meist von großer Tragik durchdrungen, zugleich fand sie jedoch eine persönliche Lösung für die den Frauen zugeschriebene Opferhaltung. Dergestalt nämlich, dass sie sich immer wieder vom Frausein lossagte, indem sie zum Beispiel schrieb: „Ich bin mehr Mann als Frau.“⁵⁹⁰ Dies ermöglichte es ihr, eine Art Übersichtsperspektive einzunehmen und ihren Platz in der Kunst wieder zu festigen. Zwar nicht als Frau – denn die Überzeugung von der Unmöglichkeit weiblicher Schöpferkraft liegt wie ein Grundtenor auch den schriftlichen Äußerungen Marianne von Werefkins zu Grunde – aber doch als „Mann“, dessen Wesen sie schließlich auch in der eigenen Person zu finden hoffte. Die Briefe an den Unbekannten zeigen, dass Marianne von Werefkin stark reflektierend mit der eigenen Lebensgestaltung umging und äußere Umstände zuweilen zwar als Einschränkung und Hindernis, nie aber als von außen gegebene unumstößliche Grenze beschrieb. Auch mit ihrer künstlerischen Schaffenspause, die sie, wie sie in ihren Aufzeichnungen darstellt, zu Gunsten der Förderung Alexej Jawlenskys einlegte, („Damit er nicht auf mich als Künstler eifersüchtig sein sollte, verbarg ich vor ihm meine Kunst“⁵⁹¹), geht sie in ihren Aufzeichnungen in einer sehr reflektierten und zugleich ironisierenden Weise um. In ihren *Briefen an den Unbekannten* beschreibt sich Marianne von Werefkin zum einen als unabhängig, reflektiert und selbstsicher, zum anderen als abhängig, emotional und unsicher. Auf den letzten Seiten ihrer Briefaufzeichnungen schrieb sie 1905 zusammenfassend dazu: „Ich bin mir selber treu, grimmig gegen mich selbst, nachsichtig gegen andere. [...] Nichts kann mich in Aufregung versetzen, weil mir alles so klar ist. Ich bin stark, weil ich mich besitze. Ich bin schwach, weil ich, um ich selbst sein zu können, der Wärme der Liebe bedarf.“ „Frau“ sein ist für Marianne von Werefkin in

⁵⁸⁹ „Mein lieber Unbekannter, wenn ich dir je begegne, dann lache ich dir ins Gesicht. Du bist so abstrakt und willst für wirklich gelten. Pfui doch! Oh, ich bin ein Stück weiter gekommen seit unserer letzten Begegnung. Ich bin nicht mehr so naiv wie ich war. Du hast keine Gewalt mehr über mich, weil ich lache über dich, über mich. [...] Im Kampf mit meinem Ich habe ich alle meine Kräfte wiedergewonnen. Und mein heller Blick schaut ohne Furcht in deine Augen.“ Werefkin 1960, S. 25.

⁵⁹⁰ Werefkin 1960, S. 50.

⁵⁹¹ Marianne von Werefkin, zitiert nach: Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2002, S. 13.

den Beschreibungen ihrer schriftlichen Nachlassenschaften verbunden mit der Schwäche, die aus dem Bedürfnis nach Liebe und Anerkennung entsteht. Sie selbst als selbstbewusst und sicher beschreibt sie nur in jenen Passagen, in welchen es um Kunst und ihre Leidenschaft dafür geht.

Trotz der zehnjährigen künstlerischen Schaffenspause zwischen 1896 und 1906 scheint Marianne von Werefkin sich stets als Künstlerin verstanden zu haben. Dies ist nicht zuletzt ihrer guten Ausbildung und ihren Erfolgen als „russischer Rembrandt“⁵⁹² in ihren frühen Schaffensjahren geschuldet, spiegelt sich jedoch auch in den *Briefen an den Unbekannten* wider. Neben der Verzweiflung über die Schwierigkeit in der Kunst, das innere Ideal zu verwirklichen oder von anderen (männlichen) Künstlern verwirklichen zu lassen, hielt sie in ihren Briefen jedoch auch stets an der Überzeugung ihrer eigenen Größe fest:

„Ich bin ein energisches Wesen, intelligent und Künstlerin, ich habe eine schöpferische Seele, und ich bin der Trägheit verfallen, dem Nichtstun. Ich habe mir selbst nicht vertraut und deshalb ist mein Leben zum Teufel gegangen. Ich habe die Hölle in meiner Seele. Auf der einen Seite alle die Visionen der Vergangenheit, mein tiefstes Sehnen, meine Erfolge, meine Leidenschaft, meinen Kult der Kunst, all mein Ich. Auf der anderen Seite alle meine Einbußen, aller Schmutz, aber auch die logische Überlegung, die mir sagt, dass nichts, was nicht vollkommen ist, zählt in der Kunst.“⁵⁹³

Auch und vielleicht gerade jene Stellen in den selbstreflektierenden Briefen Marianne von Werefkins, in denen es um Kunst und Authentizität, um Farb- und Formgesetze geht, müssen meines Erachtens als Auseinandersetzung Marianne von Werefkins mit geschlechtsspezifischen Zuweisungen gelesen werden.⁵⁹⁴ Obwohl Marianne von Werefkin durch ihre finanzielle Unabhängigkeit, ihren selbstbeschlossenen Umzug nach München und ihren angesehenen Stand in ihrem Salon im Vergleich zu anderen Frauen ihrer Zeit ein Höchstmaß an innerer und äußerer Freiheit genoss, zeigen sich auch in ihren tagebuchartigen Aufzeichnungen immer wieder die Spuren einer Identitätskrise, welche die verzweifelnde Suche nach einem Ausweg aus dem vorgefertigten Bild weiblicher Kunst dokumentieren. In früheren Untersuchungen zu Marianne von Werefkin wurde ihr dies als Flucht in die akzeptierte Rolle der Dienerin und Verkünderin der Kunst ausgelegt, in der sie

⁵⁹² Vgl. zu den biographischen Daten und dem künstlerischen Werdegang Marianne von Werefkins: Fäthke 2001.

⁵⁹³ Werefkin 1960, S. 23.

⁵⁹⁴ Dies konstatierte auch bereits Germaine Greer in ihren feministisch motivierten Forschungen zur Kunst von Frauen im 19. Jahrhundert: „Die eigene Authentizität zu finden und in einer ganz eigenständigen Sprache oder Bildsprache zu sprechen ist das Problem jedes Künstlers. Wenn aber das Bild, das einer von sich selber hat, fremdbestimmt ist und eigene Aktivitäten fremdgeleitet sind, dann ist es schlechterdings unmöglich, eine eigene Stimme zu entdecken.“ Germaine Greer, *Das unterdrückte Talent: die Rolle der Frau in der bildenden Kunst*. Berlin 1980, S. 325.

sich einem konservativen Rollenverständnis beugte.⁵⁹⁵ Annekathrin Merges-Knoth gelang es dagegen durch literarisch-philosophische Textvergleiche zu belegen, dass die Flucht vor künstlerischen Unzulänglichkeiten in Traumwelten, wie sie Berger hier kritisiert, weniger als weibliche Bequemlichkeitsstrategie auszulegen ist, sondern dass Fluchtbewegungen aus der Realität in die Phantasie gängige Praxis in der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts waren: „Die Sehnsucht gilt hier als der Antrieb zu allem Schöpferischen, ohne sie wäre Kunst überhaupt nicht möglich. Marianne Werefkins Traumwelten müssen folglich nicht zwangsläufig Zufluchtsort vor eigener Unzulänglichkeit sein.“⁵⁹⁶ Hinzuzufügen bleibt, dass aus den *Briefen an den Unbekannten*, aber auch aus den überlieferten Briefen an den *Sturm* hervorgeht, dass Marianne von Werefkin mit Sicherheit nicht wirklich an die eigene künstlerische Unzulänglichkeit glaubte. Vielmehr ist davon auszugehen, dass sie nicht an ihrem Können zweifelte – das wird in jenen Passagen deutlich, in denen sie von sich als Künstler schreibt und Überlegungen zur Entwicklung der Kunst anstellt –, sondern an ihrem Umfeld. Daran, ob ihre Kunst adäquat diskutiert werden könnte, ohne dass ihr die weibliche Autorschaft zum Verhängnis würde. Charakteristisch für ihre Beschreibungen von sich selbst als Künstlerin, Liebende und Leidender sind Sätze wie:

„Ja, Freund, ich lebe noch, und ich bin, was ich immer war, Künstler. Ich kenne die Täuschung, und ich benutze sie, um schöne Blumen über all die Hässlichkeit des Lebens zu streuen. Und alle Leiden verwandeln sich in mir in Töne und Farben und ich spiele mit ihnen wie der wandernde Mond mit den schwarzen Blumen der Wolken. Oh wie viele neue Bilder haben mein Herz reicher gemacht. Da siehst du das Wunder der Kunst. Da stehen ganze Welten in mir auf, immer neu und immer anders. Welche Galerie von Bildern, welches Museum voller Reichtümer! Und ich bin ihr Schöpfer. Ich kann sie alle vernichten und zugleich wieder erstehen lassen. Ich habe meine Augen in Tränen gebadet, und jetzt lache ich dich aus im Angesicht des Mondes, der so traurig scheint.“⁵⁹⁷

Über ihr Können und sich selbst als Künstlerin ist sich Marianne von Werefkin in ihren Texten im Klaren und versteht es, dem auch immer wieder Ausdruck zu verleihen. Dennoch bleibt der Rückzug aus der Praxis in die Theorie immer wieder ein Thema, über das sie sich zwar bewusst gewesen zu sein scheint und das sie mit ihrer weiblichen Natur begründete,

⁵⁹⁵ Renate Berger sah die Briefe an den Unbekannten als Beleg dafür und hielt fest: „Werefkin treibt bewusst einen Keil zwischen ihr ‚kleines‘ (sichtbares) und ihr ‚geniales‘ (unsichtbares) Ich, zwei Pole, die mit Wirklichkeit und Traum parallel gesetzt werden. Anders als man erwarten könnte, werden diese Gegensätze nicht als Ansporn zur Annäherung über die Kunst genommen, sondern bis zum Exzess auseinandergetrieben. Die Malerin dehnt ihre Phantasien energisch aus; sie gestatten Herrschaft in einer imaginären Welt und Willkür; nichts muss erkämpft, gegen andere oder das eigene Phlegma durchgesetzt werden, alles hängt ja von dem Träumenden ab.“ Berger 1982, S. 248.

⁵⁹⁶ Merges-Knoth 1996, S. 53.

⁵⁹⁷ Werefkin 1960, S. 27.

für das sie letztendlich jedoch keinen Ausweg fand und möglicherweise auch gar nicht suchte. „Ich lebe nur mit dem Auge. Alle meine Gedanken stehen in seinem Dienst. Alles, was das Auge sieht, sage ich dem, der hören will, ich stelle es in den Dienst des Künstlers, der unter meiner Hand heranwächst“⁵⁹⁸, so Marianne von Werefkin in einer von vielen Stellen in den *Briefen an den Unbekannten*, in welchen sie ihr Verhältnis zu Alexej Jawlensky anspricht. Fragt man nach der Funktion der tagebuchartigen Briefe, nach der Intention der Schreiberin, nach Adressaten, dem Kontext oder dem Milieu des Entstehens, so muss berücksichtigt werden, dass Marianne von Werefkin einen fiktiven Leser und den (wenn auch explizit ausgesprochen unbekannt) Adressaten stets mitgedacht zu haben schien. Verena von der Heyden-Rynsch geht in ihrer Untersuchung zu Frauentagebüchern⁵⁹⁹ von der Prämisse aus, dass das Tagebuch stets der Erfindung des Ichs dient. Das Tagebuch wird zu einem Raum, in dem die Schreiberin zwischen dem handelnden Ich und dem beobachtenden, schreibenden Ich nicht nur sich selbst entwirft, sondern stets auch ein Abbild ihrer Zeit abgibt: „Dabei bezieht sich die Authentizität der Eintragungen nicht immer unmittelbar auf ihren Wahrheitsgehalt. Das Tagebuch kann ein Freiraum der Selbstverfälschung par excellence werden, denn vermengt und damit verfärbt wird darin alles Mögliche: das faktisch Gegebene, das heimlich Erwünschte, das bewusst-unbewusst Verdrängte.“⁶⁰⁰ Auch die *Briefe an den Unbekannten* stellen ein besonders charakteristisches Konglomerat aus Selbststilisierung, Wünschen, Anklagen und philosophischen Gedanken dar. Es geht weniger darum über sich selbst zu schreiben, sondern sich selbst zu schreiben. Denn „das Tagebuch kreativer Menschen bildet oft auch ein alternatives Ausdrucksmittel zu ihrem künstlerischen Werk und eine andere Art, subjektive Wirklichkeit einzufangen. Unter Umständen aber auch einen Ersatz: Gelebt und geschrieben wird nur noch im Tagebuch, scharfe Übergänge zwischen dem Persönlichen und dem Schöpferischen gibt es grundsätzlich dabei nicht.“⁶⁰¹ Die Differenzierung zwischen dem wirklichen Leben und dem „Ersatz“ im Tagebuch, die von der Heyden-Rynsch hier vornimmt, möchte ich an dieser Stelle kritisch zurückstellen. Wichtig ist vielmehr festzuhalten, dass Marianne von Werefkins *Briefe an den Unbekannten* kulturhistorische Quellen sind, die es, genauso wie ihr bildkünstlerisches Werk, auf Einflüsse und Intentionen, Kontext und Funktion zu untersuchen gilt.

⁵⁹⁸ Werefkin 1960, S. 28.

⁵⁹⁹ Verena von der Heyden-Rynsch, *Belaushtes Leben. Frauentagebücher aus drei Jahrhunderten*. Düsseldorf, Zürich 1997.

⁶⁰⁰ Heyden-Rynsch 1997, S. 11.

⁶⁰¹ Heyden-Rynsch 1997, S. 12.

Obwohl Marianne von Werefkin weniger aktiv beim *Sturm* zugegen war als andere ihrer Kolleginnen, soll ein Blick auf ihre Darstellung von sich als *Sturm*-Künstlerin geworfen werden. Mit ihrer besonderen Rolle beim *Blauen Reiter*, mit ihrer intensiven theoretischen Beschäftigung mit Formen und Farben in der Malerei und der Suche nach einer neuen Sprache für die Malerei des 20. Jahrhunderts und der konsequenten Umsetzung dieser Gedanken in ihren Skizzen und Gemälden, kann sie als eine für die europäische Kunst des frühen 20. Jahrhunderts besonders charakteristische Vertreterin gelten. Diese Tatsache soll an dieser Stelle die Behandlung Marianne von Werefkins als *Sturm*-Künstlerin rechtfertigen, obwohl ihre künstlerischen Identifikationsorte eindeutig München, Murnau und der *Blaue Reiter* und weniger der Berliner *Sturm* waren. Dass sie für Nell und Herwarth Walden und damit für den *Sturm* jedoch von großer Bedeutung und von ihnen sehr geschätzt war, zeigt sich nicht nur daran, dass der *Sturm* seine ersten Ausstellungen mit der Kunst des *Blauen Reiter* bespielte.⁶⁰² Auch die Texte Herwarth Waldens zur Kunst⁶⁰³ lesen sich stellenweise wie ein Konglomerat aus Werefkins *Lettres à un Inconnu*, Kandinskys *Das Geistige in der Kunst* und dessen, was Fäthke und Folini in ihren Aufsätzen im Murnauer Katalog von 2002 als Kunstphilosophie Marianne von Werefkins herausarbeiten.⁶⁰⁴

Die Forschungen zu Marianne von Werefkin und ihrem Werk sind zwar nach wie vor meist in die kontextuellen Bezüge zu ihren Jahren beim *Blauen Reiter* eingebunden – das zeigt sich schon daran, dass es das Schlossmuseum Murnau war, das sich um Ausstellung und Forschung der letzten Jahre kümmerte –, dennoch war ihr Wirken auch über den kleinen Murnauer Kreis hinaus für die Kunstentwicklung des frühen 20. Jahrhunderts von Bedeutung. Auch wenn Marianne von Werefkin ihre Zeit und den *Sturm* nicht unwesentlich beeinflusst haben dürfte, sind Quellen, die den direkten und persönlichen Kontakt zum *Sturm* belegen im Vergleich zu zum Beispiel Jacoba van Heemskerck eher spärlich vorhanden.⁶⁰⁵

Im ersten Brief an Herwarth Walden gratuliert Marianne von Werefkin zur Vermählung mit Nell und füllt den Rest der Seite mit organisatorischen Hinweisen zum Transfer von eigenen

⁶⁰² Im März 1912 nahm der *Sturm* seine Ausstellungstätigkeiten in der Berliner Galerie mit einer Ausstellung des *Blauen Reiters* auf. Es folgten eine Einzelausstellung Gabriele Münters im Frühling 1913, die Teilnahme etlicher Künstler aus dem Murnauer Kreis am *Ersten Deutschen Herbstsalon* 1913. Bis 1918 waren jährlich mindestens auf einer Ausstellung Werefkin, Münter, Kandinsky oder Jawlensky vertreten. Meist alle zusammen. Aber auch noch 1921 wird auf der *Sturm*-Gesamtschau Werefkins Gemälde *Die letzte Stunde* ausgestellt.

⁶⁰³ Genannt seien hier: Herwarth Walden, *Expressionismus – die Kunstwende*, Berlin 1918 und Herwarth Walden, *Einblick in Kunst*. Berlin 1924.

⁶⁰⁴ Vgl. zu den inhaltlichen Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen der Schriften Herwarth Waldens und Marianne von Werefkins auch die Hinweise in Kapitel II.1. zur Geschichte des *Sturm* und Kapitel III.1. zum expressionistischen Bild der Frau.

⁶⁰⁵ Schriftliche Quellen über ihren Kontakt zum *Sturm* finden sich in Form von einigen wenigen erhaltenen Briefen, die Marianne von Werefkin an Herwarth und Nell Walden schrieb und die sich heute im *Sturm*-Archiv der Handschriftenabteilung in der Staatsbibliothek Berlin befinden.

Arbeiten und Bilder ihres „Vetters“.⁶⁰⁶ Nach Manier des *Blauen Reiter* schrieb Marianne von Werefkin die darauf folgenden Briefe – auch und gerade wenn es darin um organisatorische Fragen die Ausstellungen oder den Gemälde transfer ging – direkt an Nell Walden.⁶⁰⁷ Diese Briefe schrieb Marianne von Werefkin 1914 vom russischen Wilna aus nach Berlin. Hierhin hatte sie sich in der Absicht, sich endgültig von Alexej Jawlensky zu trennen, schon 1913 zurückgezogen, bevor sie auf Drängen Jawlenskys im Juli 1914, eine Woche vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, doch wieder nach München zurückkam.⁶⁰⁸ Das Geständnis an Nell Walden, „Ich habe die Seele nicht ganz frei sonst hätte ich hier sicher viel machen können. Aber manche Sorge nagt an mir und Sorge ist dem Schaffen feindlich“,⁶⁰⁹ zeugt von einem tiefen Vertrauen in die *Sturm*-Freundin, der sie nur ein paar wenige Male im Leben persönlich gegenüber gestanden haben dürfte.⁶¹⁰ Kennzeichnend für die schriftlichen Quellen Marianne von Werefkins, ist die Durchdringung von Beschreibungen persönlicher Zustände mit kunsttheoretischen Überlegungen. So machte sie in den genannten Briefen an Nell Walden nicht nur Anspielungen auf ihr wieder einmal schwieriges Verhältnis zu Alexej Jawlensky und die widrigen Umständen in ihrer „kleinen Familie“ in München, sondern beschreibt den künstlerischen Wert der russischen Landschaft und lässt sich über das mangelnde Kunstverständnis ihrer dortigen Schüler aus. Dass auch Nell und Herwarth Walden um die gewichtige Rolle Marianne von Werefkins beim *Blauen Reiter* wussten, zeigt ein Brief von Paul Klee vom Februar 1913, in dem er sich im Auftrag Herwarth Waldens an Marianne von Werefkin als Vertreterin des Münchner Kreises um den *Blauen Reiter* wandte. Er bittet im Namen der Waldens die „verehrte Frau Baronin“ darum, ein Protestschreiben⁶¹¹ gegen eine beleidigende Kritik „zu unterschreiben, auch Herrn v. Jawlensky u. sämtliche

⁶⁰⁶ Gegenüber Fremden sprach Marianne Werefkin lange von Alexej Jawlensky als ihrem Vetter. Der Brief nimmt Bezug auf die vom *Sturm* geplante Ausstellung im März 1912, in der in der Berliner Galerie Arbeiten der Künstler des *Blauen Reiter* ausgestellt wurden.

⁶⁰⁷ Viele Künstlerinnen die mit Künstlern zusammen lebten übernahmen deren organisatorische Korrespondenzen oder schrieben sogar in deren Namen. Es gibt beispielsweise einige Briefe in der Handschrift Gabriele Münters, in der sie jedoch mit „Kandinsky“ unterschreibt und diese direkt an Nell Walden adressiert. Siehe Briefe von und an Gabriele Münter und den *Sturm* im Münter-Archiv der Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München.

⁶⁰⁸ Vgl. Fäthke, in: Ausst.Kat. Murnau 2002, S. 34.

⁶⁰⁹ Marianne Werefkin an Nell Walden im Frühsommer 1914 aus Wilna. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, *Sturm*-Archiv, Marianne Werefkin, Bl 10.

⁶¹⁰ Gesichert ist ein Besuch von Nell und Herwarth Walden im März 1913 in München und Murnau, wo die Waldens die Künstler des *Blauen Reiters* zur Vorbereitung auf den Ersten Deutschen Herbstsalon besuchten. In ihren Erinnerungen schrieb Nell Walden darüber: „Am 5. März kamen wir in München an. An der Bahn hatten sich die „Blauen Reiter“-Künstler fast vollzählig eingefunden.“ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 18.

⁶¹¹ Am 15. Februar 1913 veröffentlichte der Schriftsteller Kurt Kuchler im „Hamburger Fremdenblatt“ eine scharfe Kritik zu einer Kandinsky-Ausstellung in Hamburg. Herwarth Walden ließ seine Stellungnahme dazu von namhaften Künstlern, Museumsleuten und Kunstschriftstellern unterschreiben und veröffentlichte diese im „*Sturm*“ im März 1913.

Freunde Kandinsky's und Ihren großen Kreis.⁶¹² Auch während ihres Schweizer Exils war Marianne von Werefkin im Bewusstsein des *Sturm* vorhanden und von diesem vertreten.⁶¹³ Für den *Sturm* spielte Marianne von Werefkin, ähnlich wie für die Künstler des *Blauen Reiter*, in jedem Fall eine wichtige Rolle als eine Art Katalysator im Hinblick auf geistesgeschichtliche Einflüsse aus Russland. Als äußerst belesene Frau mit sehr guter Ausbildung im künstlerischen und humanistischen Bereich, verfolgte sie eine ganz eigene Umsetzung der Kunst, die Anklang in ihrem Umfeld fand, nahm dabei jedoch Bezug auf russische Mystiker, Philosophen und Theoretiker.⁶¹⁴

Marianne von Werefkin stellte sich nicht explizit als *Sturm*-Künstlerin dar, nimmt aber in den Briefen an Nell Walden die Rolle der Künstlerin für sich in Anspruch. So gibt sie Anweisungen, wohin der *Sturm* ihre Bilder schicken solle,⁶¹⁵ freut sich, dass Nell Walden Gefallen an einem ihrer Werke für ihre Sammlung findet⁶¹⁶ und berichtet nach Berlin:

„Ich habe hier [in Wilna, Russland; d. Verf.] in der Kunstschule einen kleinen Vortrag gehalten über den Zweck und Sinn der Kunst. Die Leute waren außer sich als ich ihnen sagte dass die Fähigkeit des Schaffens viel mehr sei als das Geschaffene, dass die Kunst mehr in dem läge was noch nicht ist als in den Schätzen der Museen. Man will hier malen dort wie ein Raphael dort wie die Natur. Dass beides nur Wege sind und keine Zwecke an sich – dass will man hier nicht begreifen.“⁶¹⁷

⁶¹² Brief Paul Klee an Marianne Werefkin am 20. Februar 1913. Vilnius, Lietuvos nacionaline, Nachlass P. W. Werefkin. Zitiert nach: Merges-Knoth 1996, S. 259.

⁶¹³ Dies zeigt die Tatsache, dass zum Beispiel auch 1917 auf der *Sturm*-Gesamtschau Arbeiten von Marianne von Werefkin gezeigt wurden. Diese befand sich damals zusammen mit Alexej Jawlensky, dessen Sohn Andreas und den Dienstmädchen Helene und Maria Nesnakomoff im Schweizer Exil. Zunächst am Genfer See, 1917 übersiedelten sie im September/Oktober nach Zürich. Durch die russische Oktoberrevolution verlor Werefkin ihre zaristische Pension. 1918 erfolgte im März/April der Umzug nach Ascona am Lago Maggiore. Für detaillierte biographische Angaben vgl. Fäthke 1988.

⁶¹⁴ „Bestand die Gefühlsvermittlung bei den Realisten in einem Hineindenken und Auseinandersetzen mit dem Schicksal des Dargestellten durch den Rezipienten, sollten die Gefühle der Nachfolgegeneration als Medium für geistige Kräfte zur Verfeinerung dienen. Werefkin wollte die einfachen menschlichen Empfindungen den kosmischen Rhythmen eingliedern und so auf die Seele wirken.“ Merges-Knoth 1996, S. 185.

⁶¹⁵ „Es ist möglich, dass ich hier noch eine weitere Ausstellung bekomme, darum könnte die Sachen direkt aus Berlin nach Schluss der Ausstellung hierher geschickt werden. Natürlich diejenigen die der Sturm nicht mehr braucht.“ Marianne von Werefkin an Nell Walden am 3. Februar 1914. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Marianne Werefkin, Bl. 4-6.

⁶¹⁶ „Meine liebe Frau Walden, Es freut mich sehr, dass Ihnen das Bild gefällt. Ich habe es auch gern.“ Marianne von Werefkin an Nell Walden am 3. Februar 1914. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Marianne Werefkin, Bl. 4-6.

⁶¹⁷ Marianne von Werefkin an Nell Walden aus Wilna. Ohne Datum [1914]. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Marianne Werefkin, Bl. 7-10.

Zugleich inszeniert sie sich als eine Künstlerin die in der Lage sei die großen Geheimnisse der Natur zu entziffern und in Kunst umzusetzen.⁶¹⁸ Hier schafft Marianne von Werefkin über die räumliche Distanz hinweg Gemeinsamkeiten zwischen sich selbst und Nell Walden als Vertreterin des *Sturm*. Gerade solche Briefstellen scheinen mir Hinweise darauf zu sein, dass Marianne von Werefkin gut einzuschätzen wusste, mit welchen Kunstanschauungen und Äußerungen sie sich als Künstlerin in den *Sturm* einschreiben konnte.

Zusammenfassend festgehalten werden kann nach der Auseinandersetzung mit Werefkins *Briefen an den Unbekannten* und ihren Verbindungen zum *Sturm* abschließend Folgendes: Die Selbstdarstellungen Marianne von Werefkins lassen sich in Bezug auf ihre Beschreibungen von sich selbst als Frau so lesen, dass sie sich zwar immer wieder der gängigen Vorstellung von der unbegabten Frau und dem genialen Mann bediente, dass sie selbst sich jedoch in ihrer wieder aufgenommenen Malerei und Theorieentwicklung nicht daran hielt. An vielen Stellen in ihren tagebuchartigen Aufzeichnungen schrieb sie von sich als (geschlechtsneutralem) Künstler und entwickelte Theoriekonzepte, die ihren Niederschlag in ihren eigenen Werken, aber auch in den schriftlichen Arbeiten Wassilij Kandinskys und Herwarth Waldens finden. Wenn Margarete Jochimsen also über Marianne von Werefkin im Bonner Katalog von 1999 schreibt: „Selbst die intellektuell so aufgeschlossene Werefkin war Opfer dieses ungeheuerlichen Vorurteils. Sie glaubte in ihrer Schaffenskrise, bei ihrer intensiven Suche nach neuen künstlerischen Ansätzen, dass es möglicherweise nur einem Mann gelänge schöpferisch zu sein, d.h. Neues zu schaffen“⁶¹⁹, so liefert der Blick auf die Selbstdarstellung Werefkins in ihren Briefen an den Unbekannten und an Nell Walden anderes zu Tage: Eine Einbindung derjenigen Stellen, in welchen sie ihre geschlechtliche Zugehörigkeit thematisiert, in den Kontext der Gesamtbriefe, macht schnell deutlich, dass Marianne von Werefkin zwar um die Problematik der zeitgenössischen Auffassungen über kunstschaffende Frauen wusste, diese aber nicht tatsächlich auf sich selbst bezog. Vielmehr suchte sie Auswege, indem sie sich selbst als „Mann“ bezeichnete oder eine allgütige, über alle Grenzen erhabene Kunst proklamierte. Annekathrin Merges-Knoth hat die Briefe an den Unbekannten mit Schriften der Zeitgenossen und Vorbilder Marianne von Werefkins verglichen und kam, anders als der Großteil der tradierten Rezeption zu dem Schluss: „Liebe und Sehnsucht als zentrale Elemente ihrer Weltanschauung müssen als kreatives Stimulans und nicht als weibliche Schwäche

⁶¹⁸ „Es [Russland; d. Verf.] ist aber das Land der Mysterien. Jeder Baum, jedes Haus hat eine eigene Seele und auf allem liegt ein grosser Gefühlsgedanke den vielleicht nur eine russische Seele entziffern kann.“ Marianne von Werefkin an Nell Walden aus Wilna. Ohne Datum [1914]. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Marianne Werefkin, Bl. 7-10.

⁶¹⁹ Margarete Jochimsen, „Ich habe aus meinem eigenen Ich den schönsten und einzigen Gott gemacht“. In: Ausst.Kat. *Marianne Werefkin. Die Farbe beisst mich ans Herz*. August Macke Haus Bonn 1999, S. 6-12.

interpretiert werden. Sie finden ihre Parallelen in der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts.⁶²⁰ Dem kann hinzugefügt werden, dass auch Marianne von Werefkins Gedanken zum männlichen Genie nicht ihrer eigenen Erfahrung oder Überzeugung entsprangen, sondern ebenfalls Parallelen in der zeitgenössischen Literatur zur Kunst und Kultur finden.

Diese Haltung und die Art des transportierten Inhaltes der Selbstdarstellungen scheinen charakteristisch für die Künstlerinnen beim *Sturm* zu sein. Aufgespannt zwischen künstlerischem Selbstbewusstsein auf der einen Seite und der ständigen Angst vor der eigenen „weiblichen“ Schwäche auf der anderen, werden die schriftlichen Quellen zur eigenen Person zum Spiegel des äußeren Umfeldes und der Zeit, in der sie entstanden sind.

⁶²⁰ Merges-Knoth 1996, S. 186.

2.4. Maria Uhdens Traum-Bilder

Die schriftlichen Quellen Maria Uhdens beschränken sich auf Briefe, die sie zwischen 1915 und 1917 an Nell und Herwarth Walden schrieb und die sich heute im *Sturm*-Archiv in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin befinden.⁶²¹

Maria Uhden war zum Zeitpunkt ihres ersten Besuchs⁶²² bei Nell und Herwarth Walden im Mai 1915 in Berlin 23 Jahre alt. Karl-Ludwig Hofmann und Christmut Präger gehen davon aus, dass der Kontakt zwischen Maria Uhden und dem *Sturm* über die Künstlerfreundin Hanna Höch zustande kam, mit der sie seit ihrer Jugend befreundet war.⁶²³ Noch im selben Jahr waren Arbeiten von Maria Uhden auf einer *Sturm*-Ausstellung vertreten, und wie in den Kapiteln zur Ausstellungspräsenz und den Netzwerken der Künstlerinnen untereinander bereits gezeigt wurde, bestand in den folgenden drei Jahren ein intensiver Kontakt zwischen Maria Uhden und den Waldens. Über den *Sturm* lernte sie auch ihren Ehemann Georg Schrimpf kennen, den sie im Mai 1917 in Gotha heiratete. Ab September 1917 lebte das Paar in München. Im Juni 1918 wurde der gemeinsame Sohn Marc geboren, zwei Monate später starb Maria Uhden an den Folgen der Geburt.

Da sie auf Ausstellungen des *Sturm* während mehrerer Jahre prominent vertreten war und gerade ihre Holzschnitte immer wieder und in regelmäßigen Abständen in der Zeitschrift „Der Sturm“ abgedruckt wurden, nahm der *Sturm* für sie als Künstlerin eine entscheidende Rolle ein. Ihre gesamte künstlerische Anerkennung war für sie mit dem *Sturm* verbunden und obwohl sie in München, Charlottenburg und Berlin eine fundierte künstlerische Ausbildung genoss,⁶²⁴ war der *Sturm* für sie auch in ihrer künstlerischen Ausbildung ein Anhaltspunkt, an

⁶²¹ Darüber hinaus existieren von Maria Uhden nur wenige weitere schriftliche Nachlassenschaften. 1994 versammelten Christmut Präger und Karl Ludwig Hofmann in einer Publikation einige dieser Schriftzeugnisse von und zu Maria Uhden. Insgesamt stellt die Künstlerin ein Forschungsdesiderat dar. So gibt es bisher kein Werkverzeichnis und keine umfassende Monographie zu ihr. Neben den Briefen an Nell und Herwarth Walden im Berliner *Sturm*-Archiv beziehe ich mich an wenigen Stellen dieses Kapitels auf Briefe aus Privatbesitzen, die in der genannten Publikation veröffentlicht wurden. Eine umfassende Quellenstudie zu Maria Uhden, die weitere Privatnachlässe ausfindig macht und erschließt, war mir im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich.

⁶²² Das Gästebuch der Waldens verzeichnet am 10. Mai 1915 als Besucherinnen Maria Uhden und Hanna Höch.

⁶²³ Vgl. Hofmann/Präger 1994, S. 7. Eine solche Vermittlung über Hannah Höch scheint auch mir möglich, auch wenn sie selbst nie beim *Sturm* ausgestellt hat. Allerdings hatte Hannah Höch auch Kontakte zu anderen *Sturm*-Künstlern wie Kurt Schwitters oder Hans Arp. Hanna Höch positionierte sich mit ihrer Kunst schon früh ganz deutlich im Feld dadaistischer Kunst. 1920 beteiligte sie sich als einzige Frau an der *Ersten internationalen DADA-Messe* im Kunstsalon Dr. Otto Burchard in Berlin. Ich gehe davon aus, dass die Zugehörigkeit zur DADA-Bewegung die Teilnahme Hanna Höchs an *Sturm*-Ausstellungen ausschloss.

⁶²⁴ Vgl. Hofmann/Präger 1994, S. 7.

dem sie sich immer wieder gerne orientierte: Auf den Ausstellungen in der *Sturm*-Galerie, in der Zeitschrift und vor allem im direkten Kontakt mit Nell und Herwarth Walden und anderen Künstlerinnen und Künstlern vor Ort fand Maria Uhden Anregung, Unterstützung und konstruktive Kritik. Maria Uhden pflegte Briefkontakt zu Nell und Herwarth Walden, aber auch von Sophie van Leer (1892-1953), die zeitweilig Bürogehilfin und Organisatorin beim *Sturm* war, sind Briefe an Maria Uhden überliefert. Es ist davon auszugehen, dass Maria Uhden während ihrer Zeiten in Berlin, also mit Unterbrechungen zwischen Sommer 1914 und der Hochzeit mit Georg Schrimpf im Frühjahr 1917, auch immer wieder persönlich in der *Sturm*-Galerie präsent oder auf Veranstaltungen des *Sturm* zugegen war.⁶²⁵

In den Briefen an Nell und Herwarth Walden, die hier Quellen der Selbstdarstellung Maria Uhdens von sich selbst als *Sturm*-Künstlerin sein sollen, tritt die noch junge Frau vor allem in der Rolle der Schülerin auf. So bedankte sie sich nach einem Besuch beim *Sturm* im Dezember 1915 bei Nell und Herwarth Walden „für die unvergesslich schönen, reichen Stunden, die ich bei Ihnen erleben durfte“⁶²⁶ und im Januar 1916 für das Weihnachtspäckchen, in welches Nell Walden nicht nur ein Geschenk, sondern auch die Künstlerpostkarte von August Stramm und das vom *Sturm* neu herausgegebene Kandinsky-Album gepackt hatte.⁶²⁷ Inhaltlich folgen die weiteren Briefe Maria Uhdens an Nell und Herwarth Walden ähnlichen Themen: Maria Uhden bedankte sich für Einladungen, Informationen zu *Sturm*-Aktivitäten und für lobende und kritische Anmerkungen zu ihren Arbeiten. Auch aus ihrem eigenen Leben und Arbeiten berichtete sie immer wieder und beschrieb Nell und Herwarth Walden nicht nur den gescheiterten Fluchtversuch in die Niederlande,⁶²⁸ sondern auch die Ausstattung ihrer kleinen Wohnung in München,⁶²⁹ wo sie

⁶²⁵ Darauf lassen Briefstellen schließen, in denen Maria Uhden vertrauliche und ortskundige Töne anschlug und andersherum auch vom *Sturm* immer wieder über laufende Aktivitäten in Berlin informiert wurde: „... wir sind nämlich mitten im Umzug. Die ganze Ausstellung ist eine Etage tiefer gekommen, die Privatsammlung kommt dorthin, wo früher die Ausstellung war. Auch die ganzen Bureauräume sind einen Stock tiefer gerückt.“ Sophie van Leer an Maria Uhden am 15. August 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Nachlass, Muche, Sophie van Leer, Bl. 996-1000, Bl. 996.

⁶²⁶ Maria Uhden an Nell und Herwarth Walden am 30. Dezember 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 1.

⁶²⁷ Maria Uhden an Nell und Herwarth Walden am 5. Januar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 2.

⁶²⁸ Maria Uhden und Georg Schrimpf versuchten im Sommer 1917 der drohenden Einziehung Georg Schrimpf zum Kriegsdienst durch eine Flucht in die Niederlande zuvorzukommen. Die mehrtägige Odyssee, die sie schließlich nach München zurück zu den Eltern Georg Schrimpfs führte, stellte Uhden ausführlich in einem Brief an Nell und Herwarth Walden dar, in welchem sie gleichzeitig fragte, ob der *Sturm* nicht eine Möglichkeit sähe, ihrem Mann durch einen Posten (die Rede ist von einem „Zeichnerposten“) für unabkömmlich zu erklären. Es ist davon auszugehen, dass Maria Uhden um Nell Waldens Strategien Herwarth Walden vom Kriegsdienst fernzuhalten wusste. Maria Uhden an Nell und Herwarth Walden am 18. September 1917, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 12-13.

sich danach, ab September 1917, mit Georg Schimpf zurückzog, um vor der Geburt des Sohnes noch einmal produktiv zu arbeiten.

Um anhand der überlieferten Briefe genauer herausarbeiten zu können, wie Maria Uhden sich selbst beschreibt, soll ihre Darstellung von sich als *Sturm*-Schülerin, Künstlerin und als Frau etwas genauer beleuchtet werden:

Ihre Rolle als Schülerin kommt in ihren Briefen an Nell und Herwarth Walden immer dann zum Ausdruck, wenn sie sich, wie in einem Brief vom 7. Februar 1916, für die Rückmeldung zu ihren Arbeiten bedankt und zugibt: „Ich habe durch Ihre Kritik sehr viel gelernt.“⁶³⁰ Sie schickte daraufhin abermals Arbeiten nach Berlin und auch im nächsten Brief vom März 1916 schreibt sie, dass die „liebenswürdigen Zeilen bezüglich meiner Arbeit [...] mich sehr erfreut und mir Mut zu geplanten größeren Bildern gemacht [haben].“⁶³¹ Maria Uhden war eine der wenigen, möglicherweise die einzige von allen Künstlerinnen und Künstlern beim *Sturm*, die auch in Bezug auf ihre künstlerische Arbeit immer Rücksprache mit Herwarth Walden hielt. Immer wieder legte sie ihm Entwürfe vor, fragte ihn um Rat, erzählte von noch nicht ausgeführten Arbeiten, um seine Meinung einzuholen und legte manche Vorstudien regelrecht zur Korrektur vor. Sätze wie, „Wenn der Holzschnitt-Entwurf gut ist, bitte ich um Zurücksendung, damit ich ihn ausführe“,⁶³² sind in ihren Briefen an den *Sturm* keine Seltenheit und machen deutlich, wie sehr Maria Uhden in ihren Briefen an Nell und Herwarth Walden bemüht war, den Eindruck einer wissbegierigen und lernfähigen Künstlerin zu vermitteln.

Was das Selbstbild von sich als Künstlerin angeht, so divergieren die Darstellungen in den Briefen an den *Sturm* und denen an Freunde und ihre Familie. Dem *Sturm* gegenüber betonte sie immer wieder ihren Fleiß und ihre unermüdliche Arbeit: „Ich bin nun wieder tüchtig beim Arbeiten und werde bald etwas einsenden“⁶³³ berichtete sie am 5. Januar 1916 nach Berlin und schrieb auch immer wieder von ihrer Sorge, nicht genügend Zeit für ihre künstlerische Arbeit aufbringen zu können. „Leider komme ich, wie vorauszusehen war, jetzt gar nicht zum Arbeiten und freue mich rasend darauf das nachholen zu können, wenn ich im

⁶²⁹ Maria Uhden an Nell und Herwarth Walden am 18. September 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 12-13.

⁶³⁰ Maria Uhden an Herwarth Walden am 7. Februar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 4.

⁶³¹ Maria Uhden an Herwarth Walden am 13. März 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 5.

⁶³² Maria Uhden an Herwarth Walden am 5. Februar 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 8.

⁶³³ Maria Uhden an Herwarth Walden am 5. Januar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 2.

Mai entgültig nach Berlin komme. Es wird auch höchste Zeit für mich und mein Schaffen, dass ich hier rauskomme“,⁶³⁴ schreibt Maria Uden im April 1917 aus Gotha nach Berlin. Schon zwei Monate zuvor hatte sie die Hoffnung geäußert, sich noch intensiver der Kunst widmen zu können: „Ich überlege jetzt ernstlich eine Möglichkeit mich selbständig machen zu können und nach Berlin zu kommen.“⁶³⁵

Immer wieder stellte Maria Uden gegenüber Nell und Herwarth Walden ihre künstlerische Arbeit in den Vordergrund und machte dabei deutlich, dass sie die Anregungen ernst nahm und alles daran setzte, den Erwartungen des *Sturm* gerecht zu werden. An Herwarth Walden schrieb sie so beispielsweise im Februar 1916:

„Beim Erkennen der verschiedenen Fehler sehe ich, dass ich noch strenger und konzentrierter arbeiten muß. Übrigens finde ich Bedenken, die mir selbst schon kamen, bestätigt. Zum Beispiel dass das Ausarten der Zäckchen bei Holzschnitten leicht Manier werden kann. Auch war ich bei den grellen Farben der Zeichnung ‚Sonnige Landschaft‘ im Zweifel, ob das schön sei, oder vielleicht übertrieben und geschmacklos. Ich hatte mich von den leuchtenden Farben hinreißen lassen.“⁶³⁶

In diesem Brief klingt bereits ihr Selbstverständnis von sich selbst als Künstlerin an. Dem *Sturm* gegenüber entschuldigte sie ihre künstlerische Unzulänglichkeit mit Schwäche. Sie habe sich von den Farben hinreißen lassen. Zwar stellt Maria Uden diesem konstruierten Geständnis keinen Satz nach, in dem sie die Schwäche des Hinreißenlassens auf ihr weibliches Geschlecht zurückführt, aber sie bediente sich hier einer Strategie, von der sie zu wissen schien, dass sie beim *Sturm* auf Verständnis stoßen würde. Eine Verführung durch bunte Farben war im Kontext des beim *Sturm* lebendigen Frauenbildes durchaus verzeihlich. Es war die gleichaltrige Sophie van Leer, die als Dichterin, Mitarbeiterin und Vertraute des *Sturm*⁶³⁷ für Maria Uden so etwas wie eine Brücke und Vermittlerin zwischen der Arbeit Maria Udens und den theoretischen Aspekten, an denen sich der *Sturm* orientierte, wurde. Gleichzeitig warnte sie vor allzu viel Emotionalität in der Kunst:

„Es ist nicht die Kunst, bis ‚zum Exzess zu empfinden‘, wie Sie schreiben. Temperamentvolle Menschen (sie brauchen nicht einmal Künstler oder künstlerisch veranlagt zu sein) empfinden immer bis zum Exzess, sie möchten zergehen,

⁶³⁴ Maria Uden an Herwarth Walden am 21. April 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uden, Bl. 11.

⁶³⁵ Maria Uden an Herwarth Walden am 24. Februar 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uden, Bl. 9.

⁶³⁶ Maria Uden an Herwarth Walden am 7. Februar 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uden, Bl. 4.

⁶³⁷ Zur Rolle und Bedeutung Sophie van Leers für den *Sturm* vgl. Petra Jenny Vock, „Ich bleibe mir selbst keine fünf Minuten treu“. Zwischen Literatur, Politik und Religion: Sophie van Leer im *Sturm*-Kreis“. In: *Else Lasker-Schüler Jahrbuch zur Klassischen Moderne*. Band 3, hrsg. von Lothar Blum und Andreas Meier. Trier 2006, S. 49-74.

zerfließen, zerplatzen vor Empfindung, vor Erlebnis, vor Stimmung, aber das hat mit der Kunst nichts zu tun. [...] Nur Ihr Werk muss mich packen, mich erleben lassen und nicht Sie. Sie dürfen mir nicht sagen, was Sie empfanden, als Sie schufen, sie sollen mir das Erlebnis schaffen.“⁶³⁸

Mit klaren Worten warnte Sophie van Leer die junge Künstlerin vor emotionalen Äußerungen und der Gefahr subjektiver Inszenierungen: „Kunst ist eben nicht Zufall, ausschweifende Phantasie, Schwelgen, sondern wie ich Ihnen einmal sagte: Konzentration. Eben alles Zufällige muss heraus, so dass nicht an dem Kunstwerk gerüttelt werden kann, dass man nicht sagen kann: ‚wenn dieses Stück oder jene Linie weg wäre, wäre es eben so schön.“⁶³⁹ Einige Jahre später lobte Oskar Maria Graf die Arbeiten Maria Uhdens, in denen sie sich eben nicht einfach von Farbwirkungen „hinreißen“ ließe:

„Und darin liegt die Stärke ihrer Könnerschaft und ihr bewusstes Ringen mit höchstem: Sie verzichtet auf das ins Auge springende, Wirkungsvolle dekorativer Tendenz und dringt vor bis ins Wesentliche. Ihr unendlich feinfühlig, malerische Takt, die strenge Selbstschulung und Beherrschtheit ihrer Schauart verstehen es immer wieder, das Überfließende des Hervorquellens der Farbe einzudämmen und die Fülle zu Gunsten der Gesamtformung der Idee unterzuordnen.“⁶⁴⁰

Dies kann als Zeugnis dafür gelesen werden, dass Maria Uhden die Anregungen umzusetzen wusste und auch die Rezeption dies entsprechend würdigte.

Zwar sprach Sophie van Leer in ihrem Brief an Maria Uhden nicht explizit davon, dass solche Äußerungen über Empfindungen und emotionale Erlebnisse in der rezipierenden Praxis vor allem für Frauen problematisch sein könnte, dennoch setzte Sophie van Leer viel daran, die junge Maria Uhden im Sinne des *Sturm* zu beeinflussen und ihre künstlerische Arbeit dahingehend zu fördern, dass der Entwicklung ihrer Kunst nichts im Weg stehen würde. „Ich freue mich für Sie, wenn Sie wieder nach Berlin kommen können. Sie werden sicher viel Anregung finden. Es hat sich hier so ein kleiner Kreis junger Sturm-Künstler gebildet und Sie sollen auch dabei sein, wenn Sie wiederkommen, ja?“⁶⁴¹ Auch in einer solchen Äußerung zeigt sich, dass der *Sturm* als Netzwerk funktionierte und sich die an der Bewegung beteiligten Künstlerinnen und Künstler gegenseitig beeinflussten und formten. Sophie van Leer legte Maria Uhdens auch die Lektüre der „Sturm“-Zeitschrift ans Herz, da sie dadurch noch einiges lernen könne: „Ich kann Ihnen die August-Nummer des Sturm sehr empfehlen;

⁶³⁸ Sophie van Leer an Maria Uhden am 15. August 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Nachlass Georg Mücke, Sophie van Leer, Bl. 996-1000.

⁶³⁹ Sophie van Leer an Maria Uhden am 15. August 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Nachlass Georg Mücke, Sophie van Leer, Bl. 996-1000.

⁶⁴⁰ Oskar Maria Graf, *Maria Uhden*. Junge Kunst Bd. 20, Leipzig 1921, S. 6.

⁶⁴¹ Sophie van Leer an Maria Uhden am 15. August 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Nachlass Georg Mücke, Sophie van Leer, Bl. 996-1000.

sie enthält eine Reihe hervorragender Artikel Waldens. Und zwar sind diese nicht, wie die früheren, nur polemisch, sondern eben auch didaktisch das heißt, wenn man sie genau liest, weiß man, worauf es in der Kunst ankommt.⁶⁴² Der Hinweis zeigt, wie reflektiert Sophie van Leer mit den Ansätzen Herwarth Waldens und den Ideen des *Sturm* umzugehen vermochte.⁶⁴³

Maria Uhden scheint die Ratschläge Sophie van Leers beherzigt zu haben: Ihre Arbeiten waren dauerhaft auf *Sturm*-Ausstellungen vertreten und die Konzentration auf Holzschnitte ist möglicherweise als persönliche Lösung zu verstehen, Rhythmus, Form und Komposition, wie sie beim *Sturm* immer wieder betont wurden, dauerhaft in ihr Werk zu integrieren. Oskar Maria Graf, der 1921 in der Kunstzeitschrift *Der Cicerone* und in einem Band der *Jungen Kunst* ausführlich über Werk und Leben Maria Uhdens schrieb, betonte an verschiedenen Stellen das bemerkenswert Kompositorische in den Arbeiten Maria Uhdens, auf was sie viel Wert zu legen schien und auch in der Lage war, es entsprechend ihren eigenen Ansprüchen und den Anregungen von außen umzusetzen:

„Farbe kam zu flächig zur Geltung, tastend und unsicher gewählt, ohne rechtes Zusammenklingen. Nur das Kompositorische überraschte. Das Kreisen dieser primitiven Seiltänzerinnen mit den klobigen Füßen, der schwerlastende Rhythmus geschwungener Akrobatenkörper, die drastisch hölzerne Bewegung eines Pferdes, die Gespreiztheit eines dicken Clown wuchsen bedacht in die Tiefe des Raums. Bewusster geformte Stücke ließen innehalten.“⁶⁴⁴

Während der Farbeinsatz als „unsicher“ beschrieben wurde, legte „die fast männlich bewusste Zusammenformung, die bis aufs letzte durchgeführte und vollendete Handhabung der Komposition, die Liebe der Ausarbeitung und die ungeheuer benervte Ausnutzung des Licht- und Schattenelements im ganzen“⁶⁴⁵ Zeugnis ab von ihrer kompositorischen Könnerschaft. Auch die positive Bewertung Oskar Maria Graf von Maria Uhdens Holzschnitten als „männlich“ ist charakteristisch für die Rezeption von Kunst weiblicher Autorschaft und soll im späteren Kapitel zur Inszenierung und Konstruktion von Weiblichkeit in der kunsthistorischen Rezeption eingehender betrachtet werden.

⁶⁴² Sophie van Leer an Maria Uhden am 15. August 1915. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Nachlass Georg Mucho, Sophie van Leer, Bl. 996-1000.

⁶⁴³ An dieser Stelle sei auf einen Aufsatz von Petra Jenny Vock hingewiesen, der die Rolle Sophie van Leers beim *Sturm* untersucht. Vock kommt dabei zu dem Schluss, dass Sophie van Leer durch ihre sowohl politische als auch künstlerische Kompetenz zwischen 1915 und 1925 zusammen mit Nell und Herwarth Walden den zentralen Mittelpunkt des *Sturm* im Berliner Büro darstellte und auch mit entsprechenden Entscheidungskompetenzen ausgestattet war. Vgl. Petra Jenny Vock, „Ich bleibe mir selbst keine fünf Minuten treu...‘ Zwischen Literatur, Politik und Religion: Sophie van Leer im *Sturm*-Kreis“. In: *Else Lasker-Schüler Jahrbuch zur Klassischen Moderne*. Band 3, hrsg. von Lothar Blum und Andreas Meier, Trier 2006, S. 49-74.

⁶⁴⁴ Oskar Maria Graf, *Maria Uhden*. Junge Kunst Bd. 20, Leipzig 1921, S. 6.

⁶⁴⁵ Oskar Maria Graf, *Maria Uhden*. Junge Kunst Bd. 20, Leipzig 1921, S. 10.

Maria Uhden selbst thematisierte in ihren Briefen an das Ehepaar Walden ihr Frausein nie explizit. Dennoch berichtete sie auch immer wieder von ihrem Haushalt und den damit verbundenen Arbeiten, die sie wie selbstverständlich als in ihren Zuständigkeitsbereich gehörig beschrieb. Dabei schienen die Pflichten im Haushalt für sie meist störende Ablenkung von ihrer künstlerischen Arbeit gewesen zu sein. An Nell und Herwarth Walden schrieb sie aus München im September 1917: „Jetzt wohnen wir möbliert, Atelier u. Zimmer, sodaß man sich um nichts kümmern braucht u. alles ist viel viel billiger. [...] Ich werde mich sehr zurückziehen u. ernstlich wieder mein Schaffen leben können.“⁶⁴⁶ Das „Schaffen“ war für Maria Uhden als Künstlerin sehr wichtig und ist sowohl in Zusammenhang mit ihrer Selbstdarstellung von sich als Frau, als auch im Hinblick auf ihre Zugehörigkeit zum *Sturm* von entscheidender Bedeutung. Auch an ihre Eltern schrieb sie von der neuen Wohnung in München, dass „die niedliche kleine Küchenecke [...] nur fix zum Bereiten des Kaffees oder Abendbrot benutzt“⁶⁴⁷ würde. „Dann der Seitenvorhang wieder zugezogen und die Sache geht einen nichts mehr an. Nur am Morgen nach dem Kaffee habe ich 10 Minuten mit sämtlichem Abwasch zu tun, sonst den ganzen Tag nicht und bis zum Abend ist der kleine Raum tadellos ordentlich.“⁶⁴⁸ Die dadurch gewonnene Zeit könne sie wieder zum „Schaffen“ nutzen.

Maria Uhden sah sich als Künstlerin in der Rolle derjenigen, die aktiv an der vom *Sturm* und durch Menschen wie Sophie van Leer an sie herangetragene Vision von einer neuen Kunst mitarbeiteten. Daher differenzierte sie in ihren Briefen auch stets zwischen ihrem „Schaffen“, womit sie ihre künstlerische Arbeit meinte, die sie hauptsächlich an den *Sturm* weiter gab, und „Spielereien“ bzw. „kleinen Säckelchen“, die kunsthandwerklicher Art und für den Lebensunterhalt gedacht waren. Gegenüber dem *Sturm* erwähnte sie in ihren Briefen nichts davon, aber ihren Eltern berichtete sie von einem Besuch von Hans Goltz,⁶⁴⁹ der ihr den Vorschlag machte, „doch auch kleine Säckelchen zu arbeiten, Buchzeichen,

⁶⁴⁶ Maria Uhden an Herwarth Walden am 18. September 1917. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Maria Uhden, Bl. 12-13.

⁶⁴⁷ Maria Uhden an ihre Eltern am 19. März 1918. Brief in Privatsammlung, hier zitiert nach: Hofmann/Präger 1994, S. 21.

⁶⁴⁸ Maria Uhden an ihre Eltern am 19. März 1918. Brief in Privatsammlung, hier zitiert nach: Hofmann/Präger 1994, S. 21.

⁶⁴⁹ Hans Goltz (1873-1927) war ein berühmter Kunsthändler in München. Ab 1911 führte er selbständig eine Buch- und Kunsthandlung, die sich im Laufe der Jahre zu einem Aufsehen erregenden Kunstzentrum entwickeln sollte. 1912 fand so zum Beispiel die zweite Ausstellung des *Blauen Reiter* in seinen Räumen statt. Mit dem im eigenen Verlag heraus gegebenen „Goltz-Bänden“, Büchern mit künstlerisch gestalteten Einbänden, sicherte er sich einen guten Ruf im Münchner Kulturleben.

Lautenbänder.⁶⁵⁰ Sie selbst kommentierte dies pragmatisch und distanziert: „Na, ich will mal zusehn und vielleicht nebenbei solche möglichst geschmackvollen Spielereien machen. Die bringen was ein, und er meint, dass eine kolossale Nachfrage sei. [...] Da Goltz von selbst damit zu mir kommt, kann man´s schon mal probieren, ich hätte mich nie damit angeboten.“⁶⁵¹ Obwohl Maria Uhden damit rechnen konnte, bei ihren Eltern auf Verständnis zu stoßen, schlug sie auch gegenüber ihren Eltern einen entschuldigenden Ton an, sobald es um kunsthandwerkliches Gewerbe ging. Gegenüber dem *Sturm* erwähnte sie diese Tätigkeiten mit keinem Wort. Buchzeichen und Lautenbänder schienen für sie nicht die Art Betätigungen zu sein, derer sie sich als Künstlerin für würdig erachtete. Maria Uhden mokierte sich in dem Brief an die Familie zwar etwas über den Vorschlag, kunsthandwerkliche Gegenstände herzustellen, trotzdem äußerte sie sich nicht explizit zu einem möglichen Zusammenhang zwischen dem Vorschlag von Goltz und ihrem weiblichen Geschlecht.⁶⁵²

Dies zeichnet die Selbstdarstellungen Maria Uhdens in ihren Briefen aus: dass sie zwar immer wieder ihr reflektiertes und ironisches Verhältnis zu „weiblichen“ Tätigkeiten und Zuschreibungen thematisierte, die soziale Ungleichheit jedoch nie explizit benannte.

Ähnlich verhält es sich in ihrem künstlerischen Werk. Auch hier stellte sich die junge Maria Uhden in einem Spannungsfeld zwischen Anpassung und gleichzeitiger Umschiffung „weiblicher“ Erwartungen und Inhalte dar.

Davon ausgehend, dass Gemälde und Holzschnitte ebenso als lesbare Texte verstanden werden können, wie Briefe und Tagebücher, kann die Selbstdarstellung Maria Uhdens auch anhand ihrer bildkünstlerischen Werke geschehen.

Auch hier gab sie sich alle Mühe, in erster Linie den künstlerischen Ansprüchen des *Sturm* gerecht zu werden und die Anregungen die sie erhielt, direkt umzusetzen. Karla Bilang konstatiert in ihrem Aufsatz zur Sammlerin Nell Walden, dass die Arbeiten Maria Uhdens formal genau in die vom *Sturm* vertretene Kunstauffassung passten und daher auch besonders prominent in der Sammlung Walden vertreten waren:

„Ihre [Maria Uhdens; d. Verf.] Holzschnitte und Aquarelle, die eine idealisierende, gefühlsbetonte Auffassung mit einer starken Begabung für rhythmische Komposition verbinden, passen gut in das Konzept eines gegenstandbezogenen Expressionismus, der sich von der Abstraktion fern hält und im Grund Elemente der Neuen Sachlichkeit

⁶⁵⁰ Maria Uhden an ihre Eltern am 19. März 1918. Zitiert nach: Hofmann/Präger 1994, S. 21.

⁶⁵¹ Maria Uhden an ihre Eltern am 19. März 1918. Zitiert nach: Hofmann/Präger 1994, S. 22.

⁶⁵² Zur weiblichen Konnotation von kunsthandwerklichen und textilen Kunstwerken in der Moderne vgl. Tammen, in: Zimmermann 2006, S. 215-239.

vorwegnimmt. Vor allem Nell hatte eine stärkere Affinität zur gegenständlichen Malerei des Expressionismus, was sich aus der Zusammensetzung ihrer Sammlung mit den Schwerpunkten Chagall, Campendonk, Kádár, Kokoschka, Marc, Heemskerck, Schrimpf und Uhden leicht erkennen lässt.⁶⁵³

Betrachtet man sowohl die Briefe als auch die Arbeiten Maria Uhdens, wird deutlich, dass eine enge Wechselwirkung zwischen Maria Uhdens Arbeiten, die sich nach den Auffassungen des *Sturm* richteten, und den Auffassungen des *Sturm* bestand, die sich in Arbeiten wie denen Maria Uhdens materialisierten. So stark in der Rolle der Schülerin verankert wie sonst wohl kaum ein Künstler oder eine Künstlerin beim *Sturm*, und mit einer inneren Verbundenheit zu Nell und Herwarth Walden, wie sie sich in vergleichbarer Weise nur bei Jacoba van Heemskerck findet, war Maria Uhden in einer Position, in der sie sich ganz nach den beim *Sturm* geltenden Auffassungen über neue und gute Kunst richten konnte.

An dieser Stelle fällt auf, dass sich Maria Uhden in zweifacher Hinsicht am *Sturm* orientierte. Zum einen formal, zum anderen inhaltlich. Durch die Korrekturen ihrer Arbeiten durch Herwarth Walden, aber auch durch die ausführlichen Kommentare von zum Beispiel Sophie van Leer oder ihr intensives Studium der Werke Jacoba van Heemskercks, war es Maria Uhden möglich, ihre Arbeiten in dichter Absprache mit dem *Sturm* zu entwickeln, ohne dabei einen schon etablierten Stil oder eine bisherige Arbeitsweise aufgeben zu müssen.

Mit ihrer kompositorischen Sicherheit und den klaren Formen, die sich an der Betonung des *Sturm* von Rhythmus und Bildorganisation orientierten, legte sie Zeugnis ab von sich als *Sturm*-Künstlerin. Mit ihren Bildinhalten und Bildtiteln von sich als Frau.⁶⁵⁴ Damit wurde sie in gewisser Weise zwei Erwartungen ihrer Zeit gerecht. Dass sie in ihrer Zeit Erfolg hatte, besonders prominent in der Sammlung Walden vertreten war und nicht nur in der vorliegenden Arbeit zum engeren *Sturm*-Kreis gezählt wird, verdankt sie ersterem Aspekt. Die Tatsache, dass ihr umfangreiches Werk trotzdem bisher nicht in den gängigen kunsthistorischen Kanon einging und lange gar nicht, oder wenn dann nur als Beispiel des gegenseitigen Ausschlusses von Mutterschaft und Künstlertum (wie zum Beispiel auch Paula Modersohn-Becker) rezipiert wurde, hängt mit Zweiterem zusammen.

Auch in der zeitgenössischen Rezeption der Arbeiten Maria Uhdens finden sich diese beiden Strömungen wieder: die Begeisterung für ihre formal-kompositorische Leistung vor allem in den Holzschnitten und der ständige Bezug auf ihr weibliches Geschlecht. Der von Oskar

⁶⁵³ Bilanz, in: Jürgs 2000, S. 246.

⁶⁵⁴ Sowohl in den Holzschnitten als auch in den Gouachen und Gemälden Maria Uhdens tauchen neben Tieren, Zirkusszenen, Zigeunern und Tanzenden immer wieder Frauen mit Kindern auf. Beliebte Motive sind ebenfalls Figurengruppen in Familienkonstellationen und Säuglinge. Die Bildtitel orientieren meist an den dargestellten Motiven, lauten jedoch auch *Traum* oder *Nachtstück* und gliedern sich damit ein in den Bereich des Mystischen, den die theoretischen Ansätze des *Sturm* vor allem im Zuständigkeitsbereich der Frauen verorteten.

Maria Graf gelobte Holzschnitt *Die Insel*⁶⁵⁵ (Abbildung 23), der 1918 im „Sturm“ abgedruckt war und auf verschiedenen *Sturm*-Ausstellungen hing, kann dabei genauso wie zum Beispiel der ein Jahr zuvor entstandene Holzschnitt *Reiter*⁶⁵⁶ (Abbildung 24) als charakteristische Arbeit Maria Uhdens gelten, die ihr der kompositorischen Dichte und der Bilddynamik wegen das Lob der „männlich bewussten Zusammenformung“ einbrachte.

Daneben finden sich etliche Gemälde, Zeichnungen und wiederum vor allem Holzschnitte, auf denen Frauen mit Kindern, Tiere und dunkle Nacht- und Traumlandschaften dargestellt sind. Die Darstellung von Frauen mit Kindern oder Familienidylle ließen die Werke Maria Uhdens sowohl für die zeitgenössische, als auch für die spätere Rezeption immer in dichtem Zusammenhang mit ihrer Biographie erscheinen. „Maria Uhden starb sechsundzwanzigjährig. Als Mutter. Am Ziel ihrer Sehnsucht,“⁶⁵⁷ schreibt Oskar Maria Graf, der ihren frühen Tod als letzte Konsequenz ihrer künstlerischen Könnerschaft sah.

Ganze Reihen von Gemälden und farbigen Zeichnungen mit Titeln wie *Mondschein*⁶⁵⁸, *Nachtstück*⁶⁵⁹, *Traum*⁶⁶⁰ (Abbildung 25) oder *Himmel*⁶⁶¹ (Abbildung 26), die im „Sturm“ abgedruckt oder auf Ausstellungen vertreten waren, griffen zeitgenössische Weiblichkeitszuschreibungen auf und verorteten sowohl die Künstlerin Maria Uhden als auch ihre Werke im Bereich des Unbewusst-Primitiven und zugleich Heilig-Übersinnlichen. Karl Lorenz, der 1919 in der Hamburger Zeitschrift „Rote Erde“ Maria Uhdens *Rastende Zigeuner*⁶⁶² (Abbildung 27) bespricht, fasst das Bild der Künstlerin als unbewusst Träumende passend zusammen:

„Träumendes Mutterzukunftsglück, träumende Vaterzukunftszufriedenheit. Die Sterne geben ihr Licht aus vollen Händen nieder. Maria Uhden, diese tapfer und immer hoch und Lichthinausbewegte. Sie steht träumend über ihrem Werk. Sie lehnt in den Sternen. Der Tod schickte sie von dieser Erde dahin. Träume, in Deinem Werk bist Du bei uns. Ein Werk nach oben in den Himmel strebend.“⁶⁶³

⁶⁵⁵ Maria Uhden, *Die Insel*, 1918, Holzschnitt, 26 x 20,3 cm. Abgedruckt im Sturm 9. Jg. 1918/19, Heft 8 (November 1918), S. 109.

⁶⁵⁶ Maria Uhden, *Reiter*, 1917, Holzschnitt, 18 x 14 cm. Abgedruckt im Sturm, 8. Jg. 1917/18, Heft 9 (Dezember 1917), S. 139.

⁶⁵⁷ Oskar Maria Graf, „Maria Uhden“. In: *Der Weg* (München), Mai-Juni 1919, S. 2.

⁶⁵⁸ Maria Uhden, *Mondschein*, 1916, Gouache, ohne weitere Angaben.

⁶⁵⁹ Maria Uhden, *Nachtstück*, 1917-1918, Öl auf Leinwand, ohne weitere Angaben.

⁶⁶⁰ Maria Uhden, *Traum*, 1917, Gouache, 24,5 x 20 cm, Privatsammlung München.

⁶⁶¹ Maria Uhden, *Himmel*, 1917, Holzschnitt, 18 x 14 cm, Abgedruckt im Sturm, 9. Jg. 1918/19, Heft 10 (Januar 1919), Titelblatt.

⁶⁶² Maria Uhden, *Rastende Zigeuner*, 1918, Holzschnitt, 26 x 20 cm und als gleichnamiges Gemälde, ebenfalls 1918, ohne weitere Angaben. Abbildung in: Graf 1921.

⁶⁶³ Karl Lorenz, „Die Schaffenden“. In: *Die Rote Erde* (Hamburg), 1. Jg., Heft 1, Juni 1919, S. 32.

Maria Uhden wird in diesem Kommentar Teil ihres Werkes und damit Teil eines Kunstkonzeptes, das in einem übersinnlichen Traumland eine wichtige Quelle des Kunstschaffens sah. Aber auch die Künstlerin selbst inszenierte sich immer wieder in ihren Arbeiten als Prototyp der Träumenden, die, in Übereinstimmung mit den in der Zeitschrift „Der Sturm“ abgedruckten Ausführungen über Frauen, Kunst und Genialität einer bestimmten Weiblichkeitszuschreibung folgte. Die Vermengung von Kunst und Mutterschaft und die Betonung des „Seelischen“ in den Werken Maria Uhdens, findet sich auch in der Publikation von Hans Hildebrandt zur Frau als Künstlerin:

„Manche nicht alltägliche Begabung ließ sich mitreißen vom Strome des Gefühls und verlor sich in hemmungsloser Übersteigerung der Ausdruckswerte. Wie viel Schönheit aber unter der Herrschaft des Seelischen entfalten kann, lehrt Maria Uhden, die das Schicksal Paula Modersohns teilte und, jünger noch als diese die Glückserfüllung der Muttersehnsucht mit dem Tode bezahlen musste. Ihre Kunst, hinter der das Vorbild Marc Chagalls aufragt, ist unwirklich und wahr wie ein Traum, bringt eine Umkehrung alles Gesetzmäßigen, an die wir glauben, weil sie so fraglos selbstverständlich und mit so viel Poesie vollzogen wird.“⁶⁶⁴

Michelle Vangen verweist in ihrem Aufsatz zu Bildern der Mutterschaft während der Weimarer Republik auf Arbeiten von Georg Schrimpf, dem Ehemann Maria Uhdens. Auch von ihm gibt es – gerade nach dem Tod seiner Frau – viele Darstellungen von Müttern mit Kindern. Vangen ordnet die während der Weimarer Republik in höchstem Maße politisierten Bilder der Mutterschaft als exemplarisch für die Instrumentalisierung des politisch linken Flügels ein:

“Analyzed in the context of Germany’s increasing urbanization, works such as *Midday Rest* can be seen as illustrating the possibility of an alternative Germany, one favoring agriculture and rural living over industry and urban life. Using the trope of the mother to symbolize the bliss of an agrarian utopia, Schrimpf did not draw upon actual experienced of maternity as Dix did in his paintings.”⁶⁶⁵

Während die Arbeiten Georg Schrimpfs, die inhaltlich große Übereinstimmungen mit den Werken seiner Ehefrau zeigen, schon zu dessen Lebzeiten eher als politisches Statement gelesen wurden, blieb die Rezeption Maria Uhdens – sofern überhaupt vorhanden – stets biographisch.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Hildebrandt 1928, S. 124.

⁶⁶⁵ Michelle Vangen, “Left and right: politics and images of motherhood in Weimar Germany”. In: *Woman’s art journal*, 30.2009, 2, S. 25-30, S. 27.

⁶⁶⁶ Als Beispiel für eine Rezeption, die überwiegend auf die Glorifizierung weiblicher Authentizität bei Bildern von Mutterschaft ausgelegt ist, führt auch Michelle Vangen die Künstlerin Paula Modersohn-Becker an. Vgl. Vangen 2009, S. 28.

Zusammenfassend lässt sich bei einer Betrachtung der Selbstdarstellung Maria Uhdens festhalten, dass sie in ihren Briefen und auch in ihren Arbeiten zum einen bewusst, zum anderen auch versteckt und unbeabsichtigt, immer wieder mit der Kategorie Geschlecht operierte. In den meisten Fällen – und das lässt sich vor allem erkennen, wenn man zeitgenössische Texte aus ihrem nächsten Umfeld hinzuzieht – ist bei Maria Uhden von einer bewusst-gewollten Erfüllung der Erwartung ihres Umfeldes auszugehen. Zum einen beziehen diese sich auf eine bestimmte Auffassung von Kunst, die viel Wert auf Rhythmus und eine genau durchdachte Formkomposition legte. Zum anderen war es für Maria Uhden als Künstlerin am leichtesten, innerhalb des klar umrissenen Feldes, das ihr als Künstlerin zugestanden wurde, zu agieren. Wie gut sie diese Erwartungen zu erfüllen wusste, zeigt sich sowohl in den Briefen, als auch in der zeitgenössischen Rezeption ihrer Arbeiten und nicht zuletzt in ihrem Werk selbst. Mit ihrem schnellen Auffassungsvermögen, was Empfehlungen zur Formverwendung anging, und ihrer Sicherheit im Medium Holzschnitt gelang es ihr innerhalb kürzester Zeit, einen wichtigen Platz unter den *Sturm*-Künstlern einzunehmen. Mit ihren Bildern von Frauen und Kindern, Träumen und Übersinnlichem entsprach sie dem beim *Sturm* präferierten Frauenbild und schuf sich so einen zwar beengten und begrenzten, für sie aber existenziellen Handlungsraum als *Sturm*-Künstlerin.

3. Fremddarstellungen

Das Kapitel zu den „Fremddarstellungen“ arbeitet anhand von vier Unterkapiteln mit verschiedenen Beispielen heraus, wie die Künstlerinnen beim *Sturm* unabhängig von dem, wie sie sich selbst darstellen, von ihrem Umfeld wahrgenommen und beschrieben wurden. Das erste Unterkapitel widmet sich der Analyse der Fremdwahrnehmung Nell Waldens durch ihre Kollegen beim *Sturm*. Ähnlich wie das erste Unterkapitel untersucht auch das zweite durch die Analyse historischer Dokumente, aber auch in Anlehnung an bisherige Forschungsergebnisse, die Fremddarstellung Gabriele Münters als „wirkliche Primitive“. Ein weiteres Kapitel widmet sich dem Frauenbild Herwarth Waldens, wie er es in seinen Schriften, vor allem jedoch in seinen im „Sturm“ erschienen Dramen vermittelt. Gerade hier fanden entscheidende Zuschreibungen statt, die charakteristisch für das beim *Sturm* und seinem Umfeld herrschende Frauenbild waren. Im abschließenden Kapitel zur Inszenierung und Konstruktion von Weiblichkeit in der weiteren kunsthistorischen Rezeption werden Beispiele diskutiert die deutlich machen, dass die Rezeption entscheidend von diesen Fremddarstellungen geprägt ist, ein bestimmtes Weiblichkeitsbild tradiert und die Selbstdarstellungen der Künstlerinnen nur dort für sich nutzbar macht, wo sie die Fremdbilder bestätigen und untermauern.

Schon innerhalb der einzelnen Unterkapitel wird deutlich, wie diese in Wechselbeziehung zu den Selbstdarstellungen der Künstlerinnen stehen und entscheidende Auswirkungen hatten auf das Selbstverständnis der Künstlerinnen von sich selbst. Das breit angelegte Kapitel zu den Fremddarstellungen, zeigt exemplarisch in den Unterkapiteln – mit großer Divergenz im Quellenmaterial –, dass das Bild von außen auf die Künstlerinnen nicht nur Auswirkungen hatte auf deren historische Situation beim *Sturm*, sondern auch auf die weitere kunsthistorische Rezeption der Künstlerinnen.

3.1. Nell Walden als „süße blonde Blüte“ in Erinnerungen männlicher Sturm-Mitglieder

So sehr Nell Walden in ihren Erinnerungen an ihre Jahre beim *Sturm* bemüht war, sich selbst als „Gefährtin und Kampfgenossin“⁶⁶⁷ Herwarth Waldens darzustellen, so sehr überwiegt in den Darstellungen Dritter das Bild Nell Waldens als blonde Kindfrau und liebeliche Augenweide. Diejenigen Positionen, die Nell Walden in ihren Selbstbildern wichtig waren – allem voran ihre Sammlung, aber auch ihr unermüdlicher Einsatz nicht nur finanzieller Art für den *Sturm* – wurden in der Außenwahrnehmung kaum thematisiert.

Das Fremdbild, das ich anhand von zeitgenössischen Ausstellungsbesprechungen, Kritiken, Gedichten und Texten in der Zeitschrift „Der Sturm“ und in Erinnerungen anderer *Sturm*-Künstlerinnen und Künstler rekonstruiere, wird vor allem von den Zuschreibungen „blond“, „Kind“, „seelisch“ oder „emotional“ bestimmt. Sie wird als blonde, wohltuende und gastfreundliche Gesellschafterin und emotionaler *Sturm*-Mittelpunkt beschrieben.⁶⁶⁸

Die Fremddarstellung von Nell Walden ist in erster Linie von Äußerungen der *Sturm*-Künstler geprägt, die die Ehefrau Herwarth Waldens nicht nur auf Ausstellungen, *Sturm*-Abenden, im Schriftverkehr und im *Sturm*-Büro oder privat in der Wohnung der Waldens in Berlin kennenlernten, sondern ihr auch Bilder und Gedichte widmeten und in Briefen und Erinnerungen Bemerkungen über sie machten. Viele *Sturm*-Künstler sahen in der Ehefrau Herwarth Waldens die tüchtige Hausfrau, die zwar intelligent und belesen, dabei aber niemals unangenehm und stets auf Gastfreundschaft und eine wohlige Atmosphäre bedacht war: Lothar Schreyer, dessen literarisches Werk immer wieder in der Zeitschrift „Der Sturm“ abgedruckt wurde, der ein guter Freund des Hauses war und in den 1950er Jahren zusammen mit Nell Walden am *Sturm*-Erinnerungsbuch arbeitete, bringt dies in einer Erinnerung wie folgt auf den Punkt: „Nell Walden war eine junge schöne Schwedin, unwahrscheinlich blond, unwahrscheinlich klug, aber so lieblich-fraulich, dass die Scheu, die mich sonst vor klugen Frauen befällt, sogleich schwand. Es wurde eine Freundschaft fürs Leben.“⁶⁶⁹ Ihre „lieblich-frauliche“ Art machte sie somit für Lothar Schreyer zugänglich und wertete sie zugleich auf. Schreyer schrieb 1966 in einer Erinnerung an den *Sturm* und das Bauhaus ferner: „Mir waren schon manche ungewöhnliche Frauen begegnet. Jede dieser

⁶⁶⁷ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 9.

⁶⁶⁸ Da, wie schon an verschiedenen Stellen zur Sprache gebracht, die Quellenlage zum *Sturm* überschaubar ist und es keine zentrale Nachlassverwaltung gibt, muss auch die Untersuchung zur Fremddarstellung Nell Waldens von einem relativ übersichtlichen und begrenzten Materialfundus ausgehen. Nichtsdestotrotz können Äußerungen von Zeitgenossen über Nell Walden ein sehr klares Bild von der Wahrnehmung als Künstlerin, Sammlerin und *Sturm*-Initiatorin entwerfen.

⁶⁶⁹ Schreyer 1956, S. 11.

großen Persönlichkeiten, allen voran die Herrin und Kameradin des STURM, Nell Walden, lebte in einer geschlossenen seelischen Welt.⁶⁷⁰ Wie schon im Kapitel zum expressionistischen Bild der Frau herausgearbeitet, kommt dem sogenannten „Seelischen“ im Kontext des *Sturm* eine bedeutende Rolle zu.⁶⁷¹ Auch Sophie van Leer übernahm das beim *Sturm* vorherrschende Bild von Nell Walden als eine Art Erlöserfrau, als sie im Mai 1915 in einem Brief an Nell Walden einen poetischen Text verfasste, der die Bedeutung Nell Waldens für ihren Ehemann darstellt und in den ersten Zeilen Andeutungen auf die Ablösung Else Lasker-Schülers durch Nell Walden macht:

„Und als er aus dem Torweg trat, war sein Rücken gebeugt, als trüge er alle.

Er trat in das Licht, und es blendete ihn.

Ein blondes Licht, eine kühle Sonne (Nell Walden). Als er es sah, da fühlte er, dass sein Leben begonnen hatte. Er nahm das Licht, wie er die Dunkelheit genommen hatte. Und die andern, die bisher gedankenlos über ihn geschritten waren, sahen plötzlich die *Brücke*. Und sie begannen ihn zu lieben, weil die Sonne ihn hell machte.

Niemand hatte ihn bis dahin gekannt. Nun verdoppelten sich seine Kräfte, und sein Wille wuchs ins Ungekannte. Er sah sich selbst, wie er sich in dem Licht spiegelte.

Nun zeigte ihm seine *Sonne*, wo Helligkeit und Wahrheit, wo Lüge und Gemeinheit, Niedertracht und Untreue war.

Und zur Nacht steht das Licht. Ein weißgrauer Mond, an seinem Himmel.

Und bei Tag ist es der Führer seiner Entschlüsse.“⁶⁷²

Sophie van Leer formulierte als Sprachrohr des *Sturm*, als welches sie immer wieder in Erscheinung trat, das, was in Bezug auf Nell Walden beim *Sturm* Konsens gewesen zu sein schien: Nell Walden als blond-leuchtendes Licht, das Herwarth Walden in seinem Kampf für den *Sturm* entsprechend unterstützte und trotzdem zurückhaltend und den weiblichen Tugenden entsprechend auftrat. Dennoch verzichtete Sophie van Leer im Gegensatz zu Darstellungen mancher männlicher Kollegen wie Lothar Schreyer auf die Betonung einer Naivität und „Seelengröße“, die immer schnell zur Hand war, wenn es im expressionistischen Theoriekontext darum ging, Frauen zwar gewissermaßen zu erhöhen, ihnen jedoch

⁶⁷⁰ Schreyer 1956, S.120.

⁶⁷¹ Wenn Lothar Schreyer Nell Walden als in einer „geschlossenen seelischen Welt“ lebend beschreibt, so kann dies gewissermaßen als Zitat markiert werden und macht deutlich, dass Lothar Schreyer in der *Sturm*-Kameradin den Prototyp des expressionistischen Frauenbildes sah. Nicht das der *femme fatale*, die ihre Personifizierung zum Beispiel in den Großstadtbildern Ernst Ludwig Kirchners fand und deren Rolle innerhalb des *Sturm*-Kreises bereits von der früheren Ehefrau Herwarth Waldens, Else Lasker-Schüler besetzt war, sondern das der reinen Kindfrau. Diese wurde gerade aufgrund ihres reinen und naiven Wesens als den primitiven Ursprüngen der Kunst besonders nahe stehend verehrt und war unerlässlich für diejenigen Bereiche, in denen es um Inspiration und eine Art emotionale Intelligenz ging.

⁶⁷² Sophie van Leer, „Brief für Frau Nell Walden am 29.5.1915“. Abgedruckt in: Nell Walden 1963, S.116-117.

gleichzeitig praktisch-intellektuelle Fähigkeiten abzusprechen. Das Licht, als welches Nell Walden in der poetischen Beschreibung Sophie van Leers dargestellt wird, ist neutral und wird hier in erster Linie als Inspiration und Unterstützung dargestellt. Die Lichtquelle selbst wird nicht näher verifiziert. Der erste Satz mit dem Hinweis auf Herwarth Waldens gebeugten Rücken und sein Hinaustreten aus dem dunklen Torweg hinein in die Helligkeit ans Licht, kann als Hinweis auf Geldsorgen und ein sich lange hinziehendes Gerichtsverfahren,⁶⁷³ das Herwarth Walden schwer belastete, gelesen werden, aber vor allem auch als Hinweis auf seine Vergangenheit mit Else Lasker-Schüler. Eine solche gegenüberstellende Einführung der Person Nell Waldens ist im zeitgenössischen Kontext des *Sturm*-Kreises nicht untypisch. Die Beschreibung Nell Waldens fand bei verschiedenen Autoren in Abgrenzung gegenüber Else Lasker-Schüler statt. Auch die spätere Rezeption las die Erinnerungen Nell Waldens und die wiederholte Erwähnung ihres gemütlichen Heims und ihrer hausfraulichen Fähigkeiten als Beweis für die gegensätzliche Verkörperung zweier Frauenbilder in Nell Walden und Else Lasker-Schüler:

„Else Lasker-Schüler war eine heimat- und ruhelose Dichterin, die dem Manne das nicht geben konnte oder wollte, was er sich wünschte und brauchte: das verlässliche Heim und die tägliche Unterstützung, um seine hochfliegenden Pläne in die Tat umsetzen zu können. [...] Nell Roslund spürte den grundlegenden Kontrast zwischen der Künstlerin Else Lasker-Schüler und der gutbürgerlichen Kunstliebhaberin, die sie selber war, wohl sehr deutlich.“⁶⁷⁴

Zwar wird die Beziehung zwischen den beiden Ehefrauen Herwarth Waldens, die sich jedoch nur ein bis zwei Mal in ihrem Leben gegenüber standen, verständlicher Weise nicht ganz leicht gewesen sein, dennoch müssen die Äußerungen Nell Waldens in ihren Erinnerungen und auch die Charakterisierungen der beiden Frauen von Dritten stets kritisch gelesen werden. Die sich hartnäckig haltende Anekdote von der Titulierung Nell Waldens als „komplette Gans“ durch Maria Marc wird nur in seltenen Fällen, wie zum Beispiel in dem Beitrag Karla Bilanz zu Nell Walden als Sammlerin,⁶⁷⁵ im Kontext verortet.⁶⁷⁶ Nach wie vor

⁶⁷³ 1909 wurde Herwarth Walden fristlos vom Präsidium der „Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger“ entlassen, wo er als Redakteur deren Zeitschrift „Der neue Weg“ tätig gewesen war. Der Entlassung folgte ein aufwändiges Gerichtsverfahren, das sich gut anhand der Briefe zwischen Karl Kraus und Herwarth Walden nachvollziehen lässt. Vgl. Avery 2002.

⁶⁷⁴ Bilanz, in: Jürgs 2000, S. 233.

⁶⁷⁵ Bilanz, in: Jürgs 2000, S. 239.

⁶⁷⁶ Franz und Maria Marc unterstützten die in Not lebende Else Lasker-Schüler und ihren Sohn nach deren Trennung von Herwarth Walden. Dadurch herrschte ein etwas angespanntes Verhältnis zwischen Nell Walden und Franz und Maria Marc. Für Nell Walden war dies ein Grund für ihre Sammlung keine Arbeiten direkt bei Franz Marc zu kaufen. Erst nach dessen Tod erwarb sie einige Arbeiten Marcs über einen anderen Sammler.

werden Nell Walden als einfältige Naive und Else Lasker-Schüler als Bohemienne und geniale Wahnsinnige gegenübergestellt.⁶⁷⁷

Während Nell Walden in ihren Erinnerungen von sich selbst das Bild einer berechnenden und rechnenden Wirtschaftlerin entwirft, die Geld eintrieb und für die strategische Weiterentwicklung des *Sturm* zuständig war, scheint das Fremdbild in erster Linie von ihrer äußeren Erscheinung als Frau geprägt zu sein. Kurt Schwitters, der über Jahre hinweg sowohl mit bildkünstlerischen Arbeiten, als auch mit Dichtung in der Zeitschrift und Galerie des *Sturm* vertreten war, fasste seinen Eindruck von Nell Walden in einem Gedicht mit dem Titel *Porträt Nell Walden*⁶⁷⁸ zusammen:

Wehfalter fliegen Silberketten,
Blümund blüht blonde Augen blau.
Lächeln Geschmeide Fingerspitzen.
Und Silberfäden spinnen Pfeile.
Die Lippen senden Pfeile frage Augen.
Und Pfeile netzten weiche runde Kanten.
Schwem rundet fallen Schleier,
und das fernt die wunde Frage.

Das Gedicht in sieben Versen folgt vom Aufbau, aber auch von der Wortverwendung her mit Adjektiven, die in Verbformen umgewandelt werden, ungewöhnlichen Substantiven und Verben in fragmentarischen Adjektivstellungen dem charakteristischen Aufbau expressionistischer Lyrik nach Art der Wort-Kunst, wie sie in der Zeitschrift „Der Sturm“ in jeder Ausgabe anzutreffen ist. In Schwitters *Porträt Nell Walden* überwiegen die Begriffe „Auge“, „Silber“, „Pfeile“ und „Frage“. Trotz der eigentlichen Neutralität der Begriffe wird mit Hilfe von Wortassoziationen, die sich durch „Schleier“ und „weiche runde Kanten“ einstellen und den roten Mund unterstützt werden, ein Bild der Leichtigkeit vermittelt, das Nell Walden als helles, blondes, erfrischend kühles und freundliches Mädchen darstellt. Zwar kommt durch die wiederholt genannten „Pfeile“ eine gewisse Zielgerichtetheit mit ins Spiel, dieser wird jedoch durch die mit den Pfeilen ausgesendete „Frage“ die Schärfe genommen, sodass einzig das Bild einer gewissen Neugier und Wissbegierde übrig bleibt. Auch das Nell Walden immer wieder zugeordnete Attribut „blond“ kommt in Schwitters Gedicht zum Einsatz. Dabei scheint sich in der lyrischen Sprachverwendung der *Sturm*-Dichtung „blond“ weniger auf die

⁶⁷⁷ So auch in der neuesten Biographie zu Else Lasker-Schüler: Kerstin Decker, *Mein Herz – Niemandem. Das Leben der Else Lasker-Schüler*. Berlin 2009, S. 28 ff.

⁶⁷⁸ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 183.

tatsächliche Haarfarbe Nell Waldens zu beziehen, als vielmehr auf die Reinheit und den Frauen zugeordneten Hang zum Übersinnlichen Ausdruck zu verleihen. Zwar wird Nell Walden als Schwedin tatsächlich sehr helles Haar gehabt haben – was sich jedoch heute anhand weniger Schwarz-Weiß-Fotografien schwer überprüfen lässt –, aber es ist davon auszugehen, dass Schwitters, wie viele seiner Kollegen das „blonde Wesen“ Nell Waldens zu beschreiben bemüht war.⁶⁷⁹ Auch wenn Max Ernst 1917 in der Augustausgabe des „Sturm“ in einem Artikel über Farben und Farbwirkungen schreibt „Rosa Zärtlichkeiten lässt sich gern gefallen. Denn von Natur sind Frauen blond“,⁶⁸⁰ ist hier wohl weniger die tatsächliche Haarfarbe und mangelnde intellektuelle Fähigkeit gemeint. Vielmehr schafft das Bild der „blonden Frau“ diejenigen Assoziationen, die sich beim *Sturm* zu einem eigenen Frauenbild entwickelten, das geprägt war durch den historischen Kontext und den entsprechenden Umgang der einzelnen Künstlerinnen mit diesen Zuschreibungen. Das Sujet der „blonden Frau“ war beim *Sturm* stark mit der Person Nell Waldens verbunden,⁶⁸¹ darüber hinaus jedoch vor allem ein Sinnbild für Qualitäten, die man im *Sturm* generell den Frauen zuschrieb: Reinheit, Unschuld, der Hang zum Transzendentalen und Spirituellen und die Fähigkeit auf die Umfeld harmonisierend zu wirken.

Die Darstellungen Nell Waldens von befreundeten *Sturm*-Kollegen unterscheiden sich von der allgemeinen Darstellung des Bildes der Frau in Gedichten und Kunstwerken des *Sturm* oft dadurch, dass sie zwar Bezug nehmen auf gängige Weiblichkeitszuschreibungen, aber doch auch Wertschätzung ausdrücken und die Bedeutung Nell Waldens für den *Sturm* in einigen Bereichen honorieren.

Sophie van Leer drückte in einem poetisch gehaltenen Brief an Nell und Herwarth Walden aus, dass Nell Walden für die Unterstützung ihres Ehemannes unerlässlich war: „Ich bin Nell sehr dankbar, dass sie zu ihm ging. Baby (Nell), die selbst ein so feiner Mensch ist, kann nichts tun, weil sie *seine Frau* ist. Und ich bin riesig froh, dass ich selbst als *unparteiisch* gelte und mich mit meiner ganzen Kraft für Walden einsetzen kann.“⁶⁸²

Lothar Schreyer beschrieb Nell Walden in seinen späteren Erinnerungen als entscheidende Kraft beim *Sturm*:

⁶⁷⁹ Berücksichtigt werden muss dabei, dass „blond“ als Attribut einer Frau zu Anfang des 20. Jahrhunderts mit anderen Zuschreibungen belegt war als heute, wo der Begriff eher negativ konnotiert ist und sich ganz auf eine gewissen Naivität und Unwissenheit konzentriert.

⁶⁸⁰ Max Ernst, *Vom Werden der Farbe*. In: *Der Sturm*, 8. Jg., Heft 5, August 1917, S. 66.

⁶⁸¹ Auch Else Lasker-Schüler schrieb in ihren 1911 im „Sturm“ veröffentlichten *Briefen nach Norwegen* in Bezug auf ihre Rivalität mit Nell Walden bereits: „O Herwarth, o Kurtchen! Wie sich die Welt verändert hat; früher war die Nacht schwarz, nun ist sie goldblond.“ Else Lasker-Schüler, zitiert nach: Decker 2009, S.26.

⁶⁸² Sophie van Leer in einem Brief für Herwarth und Nell Walden am 29.5.1915. Abgedruckt in: Nell Walden 1963, S.111-116, S. 112.

„Den tiefsten Schmerz im STURM erlebte ich, als Herwarth Walden und Nell Walden, deren gemeinsames Werk der STURM war, sich so weit auseinander gelebt hatten, dass eine Trennung der beiden Menschen notwendig wurde. Mit der Scheidung von Herwarth und Nell Walden sahen Rudolf Blümner und ich das Ende des STURM gekommen. Und so war es auch.“⁶⁸³

In Bezug auf die Darstellungen Nell Waldens innerhalb des *Sturm*-Kreises lässt sich also festhalten, dass Nell Walden in den meisten Fällen als eine Art Heilige dargestellt wird, die aus einer etwas naiven, dafür aber umso „innerlicheren“ Haltung heraus Herwarth Walden den Weg leuchtete. Je mehr sie als Gegenspielerin und in Abgrenzung zu Else Lasker-Schüler dargestellt wurde, umso mehr kommen in den Äußerungen über sie diejenigen Elemente zum Tragen, die sie in ihrer Reinheit, Fürsorglichkeit und inneren Stärke darstellen.

Neben den schriftlichen Äußerungen über Nell Walden können auch bildkünstlerische Werke hinzugezogen werden. Hier zeigt sich eine gewisse Konformität mit den schriftlichen Quellen: Das Helle und idealisierend Mädchenhafte kommt auch in den Gemälden und Zeichnungen zum Ausdruck, die *Sturm*-Künstler von Nell Walden angefertigt haben und die heute noch erhalten oder zumindest als publizierte Abbildung vorhanden sind. Oskar Kokoschkas handkolorierte Lithographie *Nell Walden* (Abbildung 28) von 1916 zeigt das Portrait Nell Waldens in hellen Farben und verspielten Formen. Nell Walden hat den Blick nach oben gehoben und das Gesicht wird von rosa und roten Farbflächen und Kringeln umrahmt. Die verspielte Farbigkeit macht das Blatt zu einer regelrechten Illustration von Kurt Schwitters Gedicht, das ebenfalls durch den einfachen Titel *Porträt Nell Walden* einen Eindruck von einer authentischen und unmittelbaren Darstellung Nell Waldens zu vermitteln versucht. Die Haltung, die Nell Walden auf Kokoschkas farbiger Lithographie einnimmt – den Kopf schräg und den Blick unter dem blonden Haarhelm von unten nach oben gerichtet – findet sich auch auf der Photographie (Abbildung 29), die für die Künstlerpostkarte Nell Waldens verwendet wurde.⁶⁸⁴ Möglicherweise orientierte sich Kokoschka an der Postkarte, die, wie alle der Künstlerpostkarten unter den *Sturm*-Künstlern auch zur gegenseitigen Wahrnehmung im Umlauf war und entscheidend zur Gruppenidentität beitrug. Wahrscheinlich ebenso nach diesem fotografischen Vorbild schuf William Wauer 1918 eine Porträtbüste Nell Waldens (Abbildung 30), die das Pendant zu der häufig abgebildeten und bekannteren Büste Herwarth Waldens (Abbildung 31) darstellt. Auch William Wauer greift die Formelemente des Fotoporträts von Nell Walden auf: die in kubistischen Formen verschlungene Frisur legt die

⁶⁸³ Schreyer 1956, S. 12.

⁶⁸⁴ *Sturm*-Künstler 14, Nell Walden. Landskrona Museum Schweden.

Augenpartie in den Schatten und lässt dadurch den von unten nach oben heraufschauenden Blick noch intensiver und zugleich auch verträumter wirken.

Anders als zum Beispiel bei der *Brücke*, die als heterogene Männergruppe Frauen als Modelle benutzte und die daraus entstandenen Arbeiten entsprechend erotisch auflud, finden sich von Nell Walden und anderen beim *Sturm* tätigen Künstlerinnen keine Aktdarstellungen oder überhaupt Darstellungen, die sich formal auf den ersten Blick von den Darstellungen männlicher *Sturm*-Künstler unterscheiden würden. Obwohl Nell Walden einigen Künstlern des *Sturm* Modell saß und ihr Arbeiten und Gedichte gewidmet wurden, war sie nie Modell im traditionellen Sinne sondern wurde, wenn überhaupt, dann als individuelle Person und *Sturm*-Zugehörige porträtiert. Auch dies stärkt die These von Nell Walden als einerseits verehrte und andererseits für kindlich-naiv gehaltene Frau beim *Sturm*. Während es zu erotisierten Frauendarstellungen im frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Untersuchungen gibt,⁶⁸⁵ bleiben diejenigen Frauendarstellungen, die die abstrakte und idealisierte Seite der „neuen Frau“ oder diejenige der „Erlöserin“ abbilden, weitestgehend im Dunkeln. „Mit dieser Figur wurde an ein seit der Romantik präsentenes Sehnsuchtsmotiv angeknüpft, das insbesondere im Jugendstil in Verbindung mit der Femme fragile weit verbreitet war. Das Bild einer ‚neuen Frau‘, unbefleckt und gleichsam eine säkularisierte Madonna, sollte zu einer starken Hoffnungsträgerin werden und Sinnbild der neuen Zeit sein.“⁶⁸⁶

Auch von Herwarth Walden selbst gibt es einige wenige überlieferte Quellen, anhand derer sich sein Bild von Nell Walden skizzieren lässt. Auch er stellte seine Frau in zwei Rollen dar: als Erlöserinstanz und unterstützende Kameradin auf der einen Seite, als liebliches Kind und „süße blonde Blüte“⁶⁸⁷ auf der anderen.

In vielen Büchern Herwarth Waldens finden sich Widmungen an Nell Walden. Teilweise in alle Exemplare eingedruckt, teilweise im Nachhinein handschriftlich in das Exemplar für Nell Walden eingetragen. Nell Walden hat diese Widmungen in dem mit Lothar Schreyer herausgebrachten *Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis* zusammengetragen und ohne weiteren Kommentar als Zitate Herwarth Waldens publiziert. Für sie selbst mag dies aus einem Akt der Sehnsucht nach öffentlicher

⁶⁸⁵ Vgl. Kim 2002.

⁶⁸⁶ Annette Dorgerloh, „‘Sie wollen wohl Ideale klauen...?’ Präfigurationen zu den Bildprägungen der ‚Neuen Frau‘“. In: Katharina Sykora, Annette Dorgerloh, Doris Noell-Rumpeltes, Ada Raev, *Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*. Marburg 1993, S. 25-50, S. 26.

⁶⁸⁷ Herwarth Walden, handschriftliche Widmung an Nell Walden in seinem Band „Kunstkritiker und Kunstmaler“. Herwarth Walden, *Kunstkritiker und Kunstmaler*, Berlin 1916. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Signatur 73035.

Anerkennung der Liebe Herwarth Waldens zu ihr geschehen sein. Für die Untersuchung nach der Fremddarstellung Nell Waldens lesen sich die kleinen Widmungen wie kleine Zeugnisse des nach außen getragenen Bildes von der Beziehung zwischen Herwarth und Nell Walden. Im *Buch der Menschenliebe* ließ Herwarth Walden folgende Widmung drucken:

„Du süße Frau im Blondschein
Du Kind mir meiner Liebe
Gestalt mir, Kunst:
In Deine zarten Hände lege ich dieses Buch
Vor Deinen zarten Füßen liege ich
Geliebte“⁶⁸⁸

Ganz ähnlich lautet die handschriftliche Widmung in einer Sonderausgabe des Dramas *Weib*, den Herwarth Walden seiner Frau in einem von Georg Schrimpf gestalteten Einband vorlegte:

„Nell Walden
O Du mein Kind
Du Sonne meines STURMS
Du scheinst und hilfst
Und hilfst mit Deinen süßen kleinen Händen
Und baust die Welt
Die Welt zu der ich Grund bin
O scheine mir
Wenn Du scheinst leuchte ich
Du meine Liebe.“⁶⁸⁹

Die Widmungen Herwarth Waldens, die immer auch einen seine Frau beschreibenden Duktus in sich tragen, weisen eine erstaunliche Übereinstimmung mit den Zeugnissen anderer *Sturm*-Freunde auf und unterstützen das Bild Nell Waldens als „blondes Licht“.

Dass Nell Walden für Zeitgenossen, vor allem aber für Herwarth Walden als „Prototyp“ einer „Frau“ ihrer Zeit wahrgenommen wurde, zeigen – noch mehr als die Widmungen in den Büchern – auch andere, persönliche Aufzeichnungen Herwarth Waldens. Im *Sturm*-Archiv der Handschriftenabteilung in der Staatsbibliothek Berlin finden sich einige Notizzettel, auf denen Herwarth Walden seiner Frau Nachrichten hinterließ. Auch dort wird sie durchweg als „Kind“, „Engel“ oder „Baby“ angesprochen. Als exemplarisch kann hier ein kleines Papierchen gelten, auf dem Herwarth Walden schreibt:

⁶⁸⁸ Widmung Herwarth Waldens im „Buch der Menschenliebe“: Herwarth Walden, *Das Buch der Menschenliebe*. Berlin 1916.

⁶⁸⁹ Herwarth Walden, handschriftliche Widmung an Nell Walden am 25. Februar 1917 in der „Komitragödie *Weib*“. Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Signatur 73046.

„Liebes kleines Baby Nell.

Hat Baby so Schmerzen und der Onkel kann nicht helfen und möchte so gern. Onkel ist ganz traurig, daß Baby krank ist, Mein süßes Herz, mein Wunderkindchen, mein Goldtraum, mein Wunder, mein blondes Vögelchen, [...] ich bete so sehr, daß Herzchen gesund wird. Der Onkel-Mann“⁶⁹⁰

In der Zeitschrift „Der Sturm“ finden sich von verschiedenen *Sturm*-Dichtern in regelmäßigen Abständen Gedichte, kleine Dramen und Kurzgeschichten mit Titeln wie „Frau“ oder „Weib“ die typische Adjektive (süß, blond, hell etc.) aufgreifen. Die Frau wird im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert – und das findet sich an einzelnen Stellen gut aufgearbeitet auch in der Forschungsliteratur zum expressionistischen Bild der Frau⁶⁹¹ – zu einem Bild kindlicher Unschuld glorifiziert. Nell Walden, so kann nach der Analyse der hier vorgestellten Quellen festgehalten werden, wurde sowohl für Herwarth Walden, als auch für andere Künstler zur Projektionsfläche dieses Bildes von der reinen Kindfrau, die als durch ihr Wesen den intuitiven und schöpferischen Aspekten der Kunst besonders verbunden gesehen wurde. Dass sich Herwarth Walden am damals neu aufgekommenen Beziehungskonzept der „Kameradschaft“⁶⁹² letztendlich vielleicht doch weniger orientierte, als Nell Walden dies in ihren Erinnerungen an verschiedenen Stellen betont, zeigt sich ebenfalls in diesen Widmungen, die Projektionen Herwarth Waldens auf seine Frau offen legen. Letztendlich handelte es sich bei den Avantgardebewegungen der Weimarer Republik, seien es der vom *Sturm* vertretene Futurismus und Expressionismus oder der Dadaismus, der Surrealismus oder das experimentelle Theater Brechts, in den meisten Fällen trotz theoretischer Bemühungen um keinen allgemeinen, die Geschlechtergrenzen transzendierenden

⁶⁹⁰ Sturm-Archiv, Staatsbibliothek Berlin. Handschrift 118, Mikrofilm M 3684, BL 2, Herwarth Walden Buch. Zusammengestellt und geklebt von Nell Walden (1959/1960).

⁶⁹¹ Katharina Sykora, Annette Dorgerloh, Doris Noell-Rumpeltes, Ada Raev, *Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*. Marburg 1993.

⁶⁹² Im Zuge der starken Thematisierung der Geschlechterdifferenz kam es zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Konstruktion und Idealisierung einer Art mystischen Verbindung von Frau und Mann. Auch hier stand die spirituelle Wesenhaftigkeit des Menschen im Vordergrund, die eine Vereinigung und gegenseitige Ergänzung der Geschlechter als zwei gegenüber liegende Pole auf geistiger Ebene zum Ziel hatte. Ernst Ludwig Kirchner schrieb über seine eigenen Arbeiten, aber auch über seine Zeit beispielsweise: „Aus dem rein erotischen Verhältnis der Frühzeit zum Weibe wurde das kameradschaftliche, das der Zweiheit.“ Zitiert nach Lothar Grisebach, *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch*. Köln 1968, S. 84. Zur mystischen Verbindung zwischen Mann und Frau und deren Sichtbarkeit in der expressionistischen Malerei vgl. auch: Bettina Gockel, „Vom Ruhm der Malkunst zum ‚reinen Kunstwerk‘: Die vorder- und rückseitige Bemalung des Gemäldes ‚Stehende Mädchen am Ofen‘ von Ernst Ludwig Kirchner“. In: *Ernst Ludwig Kirchner: ‚Stehende nackte Mädchen am Ofen‘ (1908), auf der Rückseite ‚Die Verbindung‘ (1922)*. Hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister. Berlin/Dresden 1998, S. 17-29.

ästhetischen Aufbruch, sondern um einen, der nach wie vor an das männliche Geschlecht gebunden war.⁶⁹³

Um das Fremdbild, das von Nell Walden innerhalb des *Sturm*-Kreises entworfen wurde, zu vervollkommen, muss auch ein Blick auf die Anerkennung Nell Waldens als Künstlerin geworfen werden. Auch diese ist teilweise widersprüchlichen Tendenzen ausgeliefert und gerade hier sind wenige Kommentare überliefert, die eine genauere Differenzierung notwendig machen.

Neben dem Bild der Frau, das Nell Walden für ihr Umfeld mustergültig zu verkörpern schien, taucht ihr Name auch immer wieder in Zusammenhang mit ihrer Malerei auf. Herwarth Walden ordnete sie der von ihm sogenannten „absoluten Malerei“ zu und nannte sie sowohl in seinen Schriften zur Kunst, als auch in Polemiken und Kritiken, in welchen er seine Künstlerinnen und Künstler anpries, häufig in einem Satz mit Kandinsky und anderen der ungegenständlichen Abstraktion zugetanen Künstlern: „Der bedeutendste Vertreter dieser absoluten Malerei ist Kandinsky. Unabhängig von ihm haben sich unter den Jüngeren Georg Muche, Rudolf Bauer und Nell Walden dieser absoluten Malerei in selbständiger Weise zugewandt.“⁶⁹⁴

In zeitgenössischen Rezensionen, Ausstellungsbesprechungen und Kritiken fanden ihre Arbeiten jedoch äußerst selten Erwähnung.⁶⁹⁵ Herwarth Walden scheint der einzige gewesen zu sein, der die Arbeiten seiner Frau hin und wieder in die Reihe der *Sturm*-Kunstwerke einzugliedern versuchte. Selbst da, wo Hans Hildebrandt in seinem für Künstlerinnen wenig schmeichelhaften Buch „Die Frau als Künstlerin“⁶⁹⁶ im Kapitel zur „Künstlerin der Gegenwart“ die *Sturm*-Künstlerinnen Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Jacoba van Heemskerck und Maria Uhden nennt, fehlt ein Hinweis auf Nell Walden. Genauso wie die schriftliche Nichterwähnung ihrer künstlerischen Tätigkeit, können auch die Werke Nell Waldens selbst als Zitat einer von außen an sie herangetragenen und dann umgesetzten Forderung nach einer bildlichen Umsetzung „weiblicher“ Eigenschaften betrachtet werden. Während zum Beispiel Jacoba van Heemskerck ihren Bildern nur Nummern gab und in ihren überwiegend linear-geometrisch ausgerichteten Kompositionen wenig Raum ließ für Interpretationen, die an Elemente anknüpfen ließen die nach damaligem Verständnis als besonders „weiblich“

⁶⁹³ Vgl. hierzu zum Beispiel: Inge Stephan, „Zwischen Provinz und Metropole. Zur Avantgarde-Kritik von Marieluise Fleißner“. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel (Hg.), *Weiblichkeit und Avantgarde*. Berlin, Hamburg, 1987, S. 112-132.

⁶⁹⁴ Herwarth Walden, *Der Sturm. Eine Einführung*. Staatsbibliothek Berlin, Sturm-Archiv, Signatur 73049, S. 4 f.

⁶⁹⁵ Wie im Kapitel zur Ausstellungspräsenz bereits erläutert, war Nell Walden vor allem ab 1916 immer wieder und prominent mit Arbeiten auf *Sturm*-Ausstellungen vertreten.

⁶⁹⁶ Hildebrandt 1928, S. 106.

galten, gab Nell Walden ihren Arbeiten Titel wie *Sonnenlandschaft*⁶⁹⁷ (Abbildung 32), *Tiefe*⁶⁹⁸ (Abbildung 33) oder gar *Ich selbst*⁶⁹⁹ (Abbildung 20). Damit gliederte sie ihre Arbeiten selbst ein in die letzte Lücke, die weiblichem Kunstschaffen zugestanden wurde, die des emotional-subjektiven Gefühlserlebnisses.

Zwar gliedern Hannes Urech und Lothar Schreyer die Arbeiten Nell Waldens in einer Besprechung von 1957 wieder in die Reihe der von Kandinsky initiierten ungegenständlichen Farbabstraktion ein, jedoch bleiben ihre Arbeiten nach Meinung der Autoren „leicht zu enthüllen“, „wohltuend“ und „entzückend“.⁷⁰⁰

Dass der kunsthistorische Kanon der Moderne sich im weiteren Verlauf schwer tat mit Werken die „leicht zu enthüllen“, „wohltuend“ und „entzückend“ sind, liegt auf der Hand.

Zusammenfassend kann für den Blick von außen und damit für die Fremddarstellung Nell Waldens festgehalten werden, dass diese sich in vielen Bereichen konträr zu ihrer Selbsteinschätzung bewegt. Während sie selbst in ihren Erinnerungen als Kampfgefährtin auftritt und den Schwerpunkt auf ihre Sammlung und die politische Arbeit für den *Sturm* legt, taucht sie in den schriftlichen Quellen Herwarth Waldens durchweg als liebeliche Kindfrau auf. Auch die Gedichte, Zeichnungen und Gemälde ihrer *Sturm*-Kollegen stellen sie als helles, blondes Geschöpf dar, das seiner besonderen Feinfühligkeit wegen dem transzendentalen vom *Sturm* propagierten „Reich der Kunst“ besonders nahe steht.

Auch in der Rezeption nach der *Sturm*-Zeit bleibt das Fremdbild von außen auf Nell Walden auf ihre Rolle als Organisatorin konzentriert. Lothar Schreyer schreibt in seinen Erinnerungen, ihr Ehemann Hannes Urech habe Nell Walden von einer Einzelausstellung überzeugen wollen, was sie aber abgelehnt habe: „Ich redete nicht zu, und Nell schüttelte den Kopf. Ich wusste, sie hätte jeden großen Kunsthändler Europas und Amerikas für eine Ausstellung Nell Walden gewinnen können. Aber sie warb lieber für andere Künstler als für sich selbst. Ich begriff das gut.“⁷⁰¹ Dass Hannes Urech als Begleiter der späteren Jahre Nell Walden als Künstlerin möglicherweise höher einschätzte als Lothar Schreyer, der Kamerad aus der Zeit beim *Sturm*, spielt keine weitere Rolle mehr. Lothar Schreyer zementierte die Rolle Nell Waldens als *Sturm*-Organisatorin, die dem eigenen künstlerischen Werk zurückhaltend und bescheiden gegenüber steht.

⁶⁹⁷ Nell Walden, *Sonnenlandschaft*, 1915, Hinterglasbild, 14,5 x 19,5 cm, Kunstmuseum Bern. Ausgestellt beim *Sturm*: 43. Ausstellung: Expressionisten, Futuristen, Kubisten, Juli 1916, Laufnr. 69. Und 51. Ausstellung: Arnold Topp und Nell Walden, April 1917, Laufnr. 99.

⁶⁹⁸ Nell Walden, *Tiefe*, 1916, Öl auf Leinwand, 71 x 57 cm, Kunstmuseum Bern. Ausgestellt beim *Sturm* 51. Ausstellung: Arnold Topp und Nell Walden, April 1917, Laufnr. 92.

⁶⁹⁹ Nell Walden, *Ich selbst*, 1920, Tempera auf Pavatex, 48 x 34 cm, Kunstmuseum Bern.

⁷⁰⁰ Schreyer/Urech 1957, S. 11.

⁷⁰¹ Schreyer 1956, S. 290.

3.2. Gabriele Münter als „wirkliche Primitive“

Gabriele Münter gilt gerade in der Forschungsliteratur der letzten Jahre als charakteristisches Beispiel einer expressionistischen Künstlerin, die aufgrund des Primitivismusinteresses ihrer Zeit lange als „Prototyp des naiven Künstlers“⁷⁰² rezipiert wurde. Als „wirkliche Primitive“, mit einem „Herz voll Unschuld“⁷⁰³ wurde sie lange Zeit nur als Schülerin Kandinskys erwähnt und fand dementsprechend nur als Anhängsel des *Blauen Reiter* Eingang in die Kunstgeschichte des deutschen Expressionismus.⁷⁰⁴

Dabei geht bereits Sabine Windecker in ihrer Dissertation⁷⁰⁵ eingehend auf die Münter-Rezeption ein und setzte einen richtungsweisenden Markpfahl für die weitere Gabriele-Münter-Forschung. Da sich die Münter-Rezeption noch immer durch eine große Unsicherheit in der Beurteilung der Künstlerin auszeichnet, war es Ziel ihrer Untersuchung, einen Blick auf das Gesamtwerk Münters und dessen Entwicklungen zu werfen und die Einflüsse des Philosophen und Kunstwissenschaftlers Johannes Eichner auf die weitere Münter-Rezeption herauszuarbeiten.⁷⁰⁶ Sabine Windecker konnte belegen, dass Eichners Bild von Gabriele Münter als „Primitive“ und seine Auffassung von der Begründung der modernen Kunst im „Wesen“ des Künstlers auch und gerade in Zusammenarbeit mit Gabriele Münter selbst entstanden sind:

„Statt ihrem Werk gerecht zu werden, weisen die Begriffe Eichners, insbesondere jene über die menschliche Veranlagung Münters, ihre Lebenshaltung und Arbeitsweise, eine so große Übereinstimmung mit dem Gedankengut des *Blauen Reiter* auf, dass sie die Schlussfolgerung nahe legen, dass Eichners Vorstellungen über Kunst und

⁷⁰² Hans Konrad Röthel, *Gabriele Münter*. München 1957, S. 8. Dieses Zitat ist besonders bezeichnend, da es sich bei Hans Konrad Röthel um den ehemaligen Direktor des Lenbachhaus in München handelt.

⁷⁰³ Hans Konrad Röthel, „Einleitung“. In: Ausst.Kat. *Gabriele Münter*, Galerie Daniel Keel, Zürich. Juni-Juli 1965.

⁷⁰⁴ Bis in die 1950er Jahre fand kein Gemälde von ihr Eingang in eine öffentliche Sammlung und es dauerte seine Zeit, bis Gabriele Münter nicht mehr einzig als Trabant Kandinskys gesehen, sondern als eigenständige Künstlerin mit einem entsprechenden Oeuvre wahrgenommen wurde. Vgl. Gisela Kleine, „Gabriele Münter (1877-1962). Malerin in wechselvoller Zeit“. In: Ausst.Kat. *Gabriele Münter. Werke im Museum Gunzenhausen*. Museum Gunzenhausen 2. November 2008-19. April 2009, hrsg. von Ingrid Mössinger und Thomas Friedrich, S. 9-22, S. 9.

⁷⁰⁵ Windecker 1990.

⁷⁰⁶ Johannes Eichner, der zweite Lebensgefährte Gabriele Münters, den sie 1927 in Berlin kennen lernte und mit dem sie bis zu seinem Tode im Jahr 1958 zusammenlebte, kann als der erste Biograph der Künstlerin gelten. Mit seiner 1957 erschienenen Doppelbiographie zu Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky legte er eine entscheidende Basis zur Bewertung und Beurteilung Gabriele Münters, ihrer Kunst und ihrer Stellung innerhalb des *Blauen Reiter* fest, der bis weit in unsere Zeit als gültig rezipiert wurde. Vgl. Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*. München 1957.

Persönlichkeit Münters überwiegend durch die Künstlerin selbst, die ja an dem vom *Blauen Reiter* entwickelten Weltbild partizipiert hat, mitbestimmt worden sind.“⁷⁰⁷

Windecker kommt nach eingehender Untersuchung des Werkes Gabriele Münters, ihrer Einflüsse auf den theoretischen Hintergrund des *Blauen Reiter* und die Vergleiche zwischen Eichners Biographie und Münters Oeuvre letztendlich zu dem Schluss,

„dass Münter sich mit der Rückkehr zur Primitivismus-Ideologie selbst ins Abseits manövriert hat. Was jedoch anfänglich – gemessen an den Maßstäben des *Blauen Reiter* – als Qualität erschien, nämlich spontanes, ursprüngliches, intuitives Schaffen, wurde ihr schon bald zum Nachteil ausgelegt: als spezifisch weibliche Eigenschaften gedeutet konnte man den einstigen Idealen des *Blauen Reiter* kaum noch eine positive Note abgewinnen.“⁷⁰⁸

Die Untersuchung Windeckers stellt überzeugend dar, wie das Bild Gabriele Münters als „wirkliche Primitive“ von der Künstlerin selbst mitentwickelt wurde und erst durch kontextuelle Verschiebungen zu einer Rezeption führte, die ihr Werk immer mehr ausklammerte aus dem Gesamtoeuvre des *Blauen Reiter* und dem Geschlechtlich-Biographischen immer mehr Raum gab.

Umso verwunderlicher ist es, dass Annegret Hoberg auch 2003 noch Bezug auf eine Äußerung Wilhelm Hausensteins von 1920 nimmt und diese nicht reflektierend in Frage stellt, um Gabriele Münter als Künstlerin in den Machtstrukturen ihrer Zeit zu verorten, sondern vielmehr für ihre eigene Argumentation unterstützend heranzieht:

„Ihre Kunst war viele Jahre danach [nach der Trennung von Kandinsky 1914; d. Verf.] großen Schwankungen unterworfen. Vielleicht lassen sich diese spezifisch weiblichen Umbrüche in ihrem Werk, die eng mit ihrer persönlichen Lebensgeschichte gekoppelt sind, mit einem zeittypischen Erklärungsmodell des damals intelligentesten Münchner Kunstkritikers, Wilhelm Hausensteins, für weibliches Schaffen in der Kunst näher einkreisen. In seiner Kritik zu Münters erster großer Einzelausstellung nach dem Ersten Weltkrieg in der Münchner Galerie Thannhauser 1920 schreibt er, ihre große Begabung stehe außer Frage: ‚Viel eher ist eine relative Ungewissheit im Wesen selbst – in der malenden Frau als solcher, die Ungewissheit nämlich, wie das zu Tuende *eigentlich* und *immer* liege.‘ Entsprechend ‚dem Verhängnis fast alles weiblichen Schaffens‘ wurde auch hier gezögert, ‚erfinderischen Willens nach einer einzigen Seite hin durch das Stagnierende einer zeitgeschichtlichen Situation hindurch zu springen.“⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Windecker 1990, S. 13.

⁷⁰⁸ Windecker 1990, S. 211.

⁷⁰⁹ Hoberg/Friedel 2003, S. 31.

Die stilistischen Umbrüche im Werk Gabriele Münters werden hier nicht auf formale Anregungen von außen hin untersucht oder einer vergleichenden Kontextanalyse unterzogen, sondern in klassischer Tradition der Künstlerinnenrezeption mit biographischen Aspekten vermischt und letztlich geschlechtsbezogen interpretiert.

Anknüpfend an die Untersuchung von Sabine Windecker soll an dieser Stelle keine Liste mit Zitaten aus der mehr oder weniger aktuellen Münter-Forschung präsentiert werden, die unhinterfragt das „weibliche Wesen“ und den „naiven Primitivismus“ der Künstlerin zitieren. Vielmehr soll ein vertiefender Blick auf die historische Situation und im Besonderen auf Gabriele Münter im Kontext des *Sturm* und die dort über sie entwickelten Fremddarstellungen geworfen werden.

Auch was die Äußerungen der Zeitgenossen über Gabriele Münter und ihr künstlerisches Werk angeht, ist die Quellenlage jedoch sehr übersichtlich und besteht aus wenigen Briefen, einigen Ausstellungsrezensionen in regionalen Tageszeitungen und wenigen Zitaten aus den Erinnerungen anderer *Sturm*-Mitglieder. Nell Walden erinnerte sich in ihren Memoiren an „die liebe Frau Münter, die eine sehr feinsinnige Malerin war“⁷¹⁰ und schließt sich damit jenen Eindrücken von Zeitgenossen an, die Gabriele Münter als eher schweigsam erlebten und sie deshalb vor allem über ihr Werk definierten. Dass Gabriele Münter von ihrem Umfeld jedoch auch anders als kindlich, naiv und unmittelbar-unkompliziert wahrgenommen wurde, zeigen Briefe von August Macke und dessen Frau Elisabeth Erdmann-Macke⁷¹¹ sowie Franz Marc. Diese beschrieben Gabriele Münter als „temperamentvoll und begeistert“,⁷¹² ließen sich aber auch über „eine bissige Bemerkung der Motte“⁷¹³ und die „gekränkte Eitelkeit der Münter“⁷¹⁴ aus. Einem Blick auf die Äußerungen ihrer Künstler-Kollegen ist somit zu entnehmen, dass Münter keineswegs so unkompliziert und ruhig gewesen sein wird, wie Johannes Eichner und die weitere Rezeption zu Gunsten ihres Primitivismusinteresses dies darstellten. In den Äußerungen Mackes und Marcs zeigen sich viel mehr Übereinstimmungen mit dem Grundtenor, der auch den Briefen Gabriele Münters an Nell und Herwarth Walden zu Grunde liegt.⁷¹⁵ Auch dort trat sie, wie im Kapitel zur organisatorischen Arbeit und künstlerischen Praxis der *Sturm*-Künstlerinnen bereits erwähnt, als ordnungsliebende Geschäftsfrau auf, die

⁷¹⁰ Nell Walden/Schreyer 1954, S. 34.

⁷¹¹ Gabriele Münter lernte Elisabeth und August Macke während eines Bonn-Aufenthaltes im August 1911 kennen.

⁷¹² Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerung an August Macke*. Stuttgart 1962, S. 189.

⁷¹³ August Macke am 21. März 1912 an Franz Marc. In: August Macke, Franz Marc, *Briefwechsel*, hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 110 f.

⁷¹⁴ Franz Marc über Gabriele Münter an August Macke am 28. März 1912. In: August Macke am 21. März 1912 an Franz Marc. In: August Macke 1964, S. 113 f.

⁷¹⁵ Vgl. Briefe Gabriele Münter an Nell und Herwarth Walden. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

sich gewissenhaft um den Vertrieb der eigenen und der Werke Kandinskys kümmerte und klare Forderungen nach Öffentlichkeitsarbeit und Medienpräsenz an den *Sturm* stellte.⁷¹⁶ So war sie sich auch des Wertes ihrer Arbeiten sicher und schien konkrete Vorstellungen über die Verkaufspreise zu haben, so dass Kandinsky sich in einem Brief genötigt sah sie zu Bescheidenheit zu mahnen: „Dass du für das ‚Gelbe Haus‘ 500 haben willst, ist ja recht. Bedenke nur, dass man Franzosen in dieser Größe auch für 300-400 haben kann. Bedenk auch, dass du eine Frau bist, was außer Vor- auch Nachteile hat.“⁷¹⁷ Für Kandinsky schien es naturgegebenes Faktum zu sein, dass die Werke einer Frau weitaus weniger wertvoll sein mussten als die eines Mannes.

Wassilij Kandinsky, zu dem Gabriele Münter immer wieder in Bezug gesetzt wurde, äußerte sich selbst kaum über seine Kunst- und Lebensgefährtin. Die wenigen Kommentare, die sich vor allem in den Einführungen Kandinskys zu Ausstellungen Münters⁷¹⁸ finden lassen, beziehen sich fast ausschließlich auf ihr künstlerisches Werk. Kandinsky ordnete Gabriele Münter den „schöpferischen“ Künstlern zu. Im Gegensatz zum „virtuosen“ Künstler unterliege der „schöpferische“ Künstler keinen Einflüssen von Außen und finde die Quelle der Inspiration vor allem in sich selbst. Frei von gesellschaftlichen Erwartungen lasse sich der schöpferische Künstler einzig von eigenen Idealen und Träumen leiten. Über Gabriele Münter schreibt Kandinsky in diesem Zusammenhang:

„Zu diesen seltenen Künstlern ist im heutigen Deutschland Gabriele Münter zu zählen. Sie hat folgende Eigenschaften:

1. Eine präzise, diskrete, zarte und doch stark ausgeprägte Zeichnung, die aus den Elementen der Schalkhaftigkeit, Melancholie und Träumerei besteht – echt deutsche Eigenschaften der besten deutschen Zeiten, wie man sie bei alten deutschen Meistern sieht, und die man in der deutschen Volksmusik und Volksdichtung hört.
2. Eine einfache, aus einigen ohne Ausnahme ernsten Farben bestehende Harmonie, die durch ihre tiefen Töne mit der Zeichnung einen ruhigen Akkord bildet. Solche Farbharmonien sieht man in den alten deutschen Glasmalereien, Hinterglasmalereien und bei primitiven deutschen Meistern, wie zum Beispiel bei dem ‚Meister des Marienlebens‘. Sie ist an die ruhende, unmittelbare, man möchte sagen unschuldige Welt- und Naturauffassung gebunden. Gabriele Münter machte weit ihre Ohren auf, und mit echter künstlerischer Liebe hörte sie nicht nur die französische Sprache, sondern jede beliebige aus jeder Zeit und jedem Land. Und sie ist trotzdem sie selbst geblieben, und ihre Bilder blieben unverkennbar, weil eine echte schöpferische

⁷¹⁶ Vgl. Briefe Gabriele Münter an Nell und Herwarth Walden. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

⁷¹⁷ Kandinsky an Gabriele Münter am 31. Juli 1911. Zitiert nach: Hoberg 1994, S. 121.

⁷¹⁸ Wassilij Kandinsky sprach an der Eröffnung der Münter-Ausstellungen 1913 im Neuen Kunstsalon Dietzel und 1916 in Stockholm. Vgl. Windecker 1990, S. 30.

Begabung dem Fremden nie unterliegt, sondern vom Fremden das nimmt, was sie gerade braucht. Eine solche Begabung geht im Fremden nicht auf, sondern sie knetet mit fremdem Ton eigene Figuren.“⁷¹⁹

Gabriele Münter wurde in dieser Abhandlung als Beispiel eines wahren Künstlers vorgestellt, den Kandinsky in seiner Theorie vom Scheinkünstler zu differenzieren bemüht war. Als wichtigstes Kriterium galt hierbei die Selbständigkeit in der künstlerischen Gestaltung, die er als eine „angeborene“, in der Persönlichkeit des Künstlers wurzelnde Eigenschaft betrachtete. Auch der vielzitierte Ausspruch Kandinskys über Münter, den Kandinsky laut Eichner während seiner Lehrtätigkeit an der Phalanxschule gegenüber seiner Schülerin gemacht haben soll, kann letztlich als eine Wertschätzung Gabriele Münters als „wahre Künstlerin“ gesehen werden. So habe Kandinsky zu Gabriele Münter gesagt: „Du bist hoffnungslos als Schüler – man kann dir nichts beibringen. Du kannst nur machen, was in dir gewachsen ist. Du hast alles von Natur. Was ich für dich tun kann, ist, dein Talent zu hüten und zu pflegen, dass nichts Falsches dazukommt.“⁷²⁰ In Zusammenhang mit Kandinskys Gedanken zum wahren Künstler und zum Scheinkünstler scheint dieses Zitat nicht weiter bemerkenswert, ist es doch Teil von Kandinskys Künstlertheorien und bescheinigt Gabriele Münter lediglich echtes Künstlertum. Entscheidender scheint mir die Häufigkeit und Art der Wiederholung und Tradierung jener Aussage, die im weiteren Verlauf der kunsthistorischen Rezeption zunehmend als Beweisführung für den geschlechtlich konnotierten naiven Primitivismus Gabriele Münters aufgeführt wurde. Losgelöst aus dem theoretischen Kontext der Zeit konnte sich die Fokussierung auf das künstlerische Individuum für das Werk Gabriele Münters zunehmend negativ auswirken.

Dass sich Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky auch über ihre Arbeit austauschten und die gegenseitige künstlerische Entwicklung genau im Auge behielten, zeigt sich auch in den vielen Briefen, die sie sich während längeren und kürzeren Zeiten der räumlichen Trennung schrieben. Der Briefwechsel zwischen Wassilij Kandinsky und Gabriele Münter aus den Jahren 1902 bis 1917, der rund 900 vielseitige Schreiben umfasst, ist heute Bestandteil des Münter-Nachlasses in der Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung. Nach wie vor ist

⁷¹⁹ Wassilij Kandinsky, *Om Konstnaeren*, Gummesons Konsthandels Förlag, Stockholm 1916. Hier zitiert nach: Windecker 1990, S. 30 f.

⁷²⁰ Wassilij Kandinsky zu Gabriele Münter. Hier zitiert nach: Windecker 1990, S. 31.

der Großteil der Dokumente nach dem Wunsch der Künstlerin und der Erben nicht einsehbar.⁷²¹

Auch die Briefe Gabriele Münters an Kandinsky verraten, ebenso wie ihre Briefe an Herwarth und Nell Walden, dass die Künstlerin in ihrer Korrespondenz Klarheit und Gradlinigkeit bevorzugte und durchaus Forderungen zu stellen wusste. Der spöttische Unterton in ihren Briefen war für Kandinsky oftmals schwer zu ertragen und so, wie in einem Brief vom 21. September 1905, bat er sie häufig um etwas mehr Milde: „Wir müssen und wollen und werden fest zusammenhalten... Keine spöttischen Bemerkungen! Spott ist das Schlimmste, was sein kann. Und nicht mehr drohen ‚mag nicht mehr schreiben‘. Wie soll ich denn ohne deine Briefe leben?“⁷²² Auch auf Berichte Gabriele Münters über gutes Bier und reichlich Essen, reagierte Kandinsky in postwendenden Briefen ungehalten: „Das Burschikose, zu dem auch ihr urgesunder Appetit gehörte, missfiel Kandinsky, er wünschte sie zart.“⁷²³ Obwohl die Briefe Gabriele Münters an Wassilij Kandinskys sprachlich oft etwas Derbes und Harsches haben, rief Kandinsky sie in seinen Briefen als „seine Göttin“ an, nannte sie seinen „Lebensquell“, seinen „himmlischen Boten“, seinen rettenden „Engel“, sein „Trost und Licht“.⁷²⁴ Immer wieder ist ein fließendes Changieren festzustellen, zwischen der Auseinandersetzung mit dem oft komplizierten Lebensalltag mit Gabriele Münter, der durch die Unverbindlichkeit ihrer Beziehung und Phasen langer Trennung erschwert wurde, und der abstrakten Glorifizierung seines „Idols“.⁷²⁵

Anders als die Münter-Rezeption in Anlehnung an die biographischen Aufzeichnungen Johannes Eichners immer wieder behauptet, thematisierte Gabriele Münter selbst ihre künstlerische Arbeit in den Briefen an Kandinsky, und auch dieser durchzog seine Briefe immer wieder mit Passagen, in denen er sich mit Münter über deren und eigene Arbeiten austauschte.⁷²⁶ „Bei mir ist es viel oder fast immer ein Mitgehen der Linien – Parallele –

⁷²¹ Bei Fragen in Bezug auf die Briefkorrespondenz zwischen Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky verweist das Münter-Archiv, das im Lenbachhaus in München untergebracht ist, auf die Doppelbiographie von Gisela Kleine, deren Quellengrundlage die Briefe zwischen Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky darstellen. Die Biographie, die zum Großteil aus einer Aneinanderreihung von Briefzitate besteht, habe ich an dieser Stelle wie eine Primärquelle verwendet. Dennoch stellen auch die einzelnen Briefpassagen eine redaktionell bearbeitete Auswahl dar, die Konstruktionscharakter hat und durch die bereits vorgenommene Auswahl immer auch die weitere Arbeit damit beeinflusst. Auch Frau Dr. Isabelle Jansen vom Münter-Archiv weist auf die Problematik der oft nicht eindeutig kenntlich gemachten Quellen in der Kleine-Biographie hin, konnte aber keine Aussagen machen über Rezensionen, die dies weiter diskutieren. (E-Mail Isabelle Jansen vom 1. Juni 2010 an d. Verf.). Vgl. Kleine 1990.

⁷²² Wassilij Kandinsky an Gabriele Münter am 21. September 1905. Zitiert nach: Kleine 1990, S. 229.

⁷²³ Kleine 1990, S. 222.

⁷²⁴ Kandinsky in Briefen an Gabriele Münter. Vgl. Kleine 1990, S. 228.

⁷²⁵ Wassilij Kandinsky an Gabriele Münter am 25. Oktober 1905. Zitiert nach: Kleine 1990, S. 228.

⁷²⁶ Vgl. Kleine 1990.

Harmonie –, bei dir das Gegenteil, die Linien hauen und schneiden sich“⁷²⁷, so eines von vielen Urteilen Gabriele Münters über das künstlerische Werk Kandinskys. In den Briefen überwiegen eindeutig Kommentare Gabriele Münters über die stilistische Entwicklung Kandinskys und seiner Werke als anders herum. Kandinsky äußerte sich über Münter in den Briefen verhaltener und weniger ausführlich. Als Kandinsky 1909 dem Galeristen Thannhäuser das künstlerische Ziel der *Neuen Künstlervereinigung München* beschrieb und ausführte, ihr Ziel sei es, „die *innere* Natur, d.h. *Seelenerlebnisse* in *künstlerische Form* zu fassen“, charakterisiert er auch die Malweise der einzelnen Künstler. Zu sich selbst hieß es da: „Leben des Entkörperlichen“. Zu Münter: „Eine Welt düsterer Einfachheit, die ins Unbestimmte schaut, oder plötzlich einen lustvollen Beiklang im Leben der *toten* Sachen offenbart.“⁷²⁸ Obwohl sich diese Äußerungen wohl in erster Linie auf die Bildsujets Gabriele Münters beziehen – Landschaften und Stillleben – stellten die Begriffe „Einfachheit“, aber auch der Blick ins „Unbestimmte“ Gabriele Münter als eine Künstlerin vor, die Kandinsky zur Kategorie der „schöpferischen Künstler“ zählt. Eine Bewertung ihrer Kunst findet nicht statt. Eine klare Zuweisung in ein bestimmtes Künstlerkonzept dagegen durchaus.

Indem Gabriele Münter innerhalb der Gruppe des *Blauen Reiter*, aber auch bei Ausstellungen in der Berliner *Sturm*-Galerie die Rolle der „Naiven“ und „Primitiven“ übernahm, erfüllte sie die Prämisse der expressionistischen Kunst. Mittels ihrer Werke wollte man zeigen, dass aus vermeintlich unreflektierter Ahnungslosigkeit große Kunst entstehen könne. Andererseits zeigt sich in der Verbreitung ihrer Werke auch die Haltung der Künstlerin selbst, die an mehreren Stellen betonte, durch ihre Malerei, und nicht mittels sprachlicher Äußerungen und Theorien etwas zur Entwicklung der neuen Kunst beizutragen: „Meine Sache ist das Sehen, das Malen und Zeichnen, nicht das Reden.“⁷²⁹ Auch hier ist jedoch davon auszugehen, dass die Zurückhaltung in Bezug auf mündliche oder schriftliche Äußerungen über ihre Kunst nicht einzig auf den vermeintlich „stillen“ Charakter Münters zurückzuführen ist. Vielmehr scheint sie sich auch hier den Erwartungen und der Stilisierung ihrer Kollegen und ihrer kontextuellen Räume angepasst zu haben, die sie in der Rolle der „natürlichen Primitiven“ bestärkten, die ohne sprachliche Reflektion aus einer inneren Intuition heraus malte.

In ähnlicher Weise ist auch die zeitgenössische Reaktion und Kritik auf die öffentlich ausgestellten Werke Gabriele Münters als Haltung gegen die weibliche Autorschaft und eine

⁷²⁷ Gabriele Münter an Kandinsky am 25. September 1910. Zitiert nach: Kleine 1990, S. 322.

⁷²⁸ Manuskript Kandinskys. Zitiert nach: Kleine 1990, S. 346.

⁷²⁹ Gabriele Münter. Zitiert nach: Kleine 1990, S. 14.

generelle Unsicherheit gegenüber der bis dahin unbekanntem Stilrichtung der neuen Kunst zu verstehen.

Als Gabriele Münter im Juli und August 1913 mit einer Einzelausstellung in Sachsen vertreten war, berichteten die *Dresdner Neuesten Nachrichten* wenig Positives. Ihre Werke erweckten „den Eindruck Gauguins, vielleicht ein wenig Pechsteinischen Dialektes.“⁷³⁰ Das Gemälde *Kahnfahrt* von 1910 hielt der Rezensent für eine billige Adaption unspektakulärer Motive: „Ältester Kitsch [...] mit den revolutionärsten, geschickt aufgeputzten Farbmitteln.“⁷³¹ Bereits ein Jahr zuvor bescheinigte der *Dresdner Anzeiger* den Werken Münters, Marianne von Werefkins und Erma Bossis, die in der Galerie Arnold in Dresden bei einer Ausstellung des *Blauen Reiter* zu sehen waren, „allenfalls kunstgewerbliche Bedeutung.“⁷³² Diejenigen Rezensionen über die Arbeiten Münters, die sich intensiver mit einzelnen Gemälden auseinandersetzten und lobende Worte fanden, fielen vor allem deshalb positiv aus, weil „das Weibliche“ positiv bewertet wurde. In Anlehnung an einen Text von Wassilij Kandinsky erschien in der *Vossischen Zeitung* vom 20. April 1913 in Bezug auf Münters Einzelausstellung bei Max Dietzel in München ein Bericht über Münters Arbeiten:

„Gabriele Münter ist eine ungewöhnlich begabte Künstlerin. Ihre Begabung lässt sich als rein weiblich bezeichnen. Hier ist weder die Schwärmerei, noch die äußere billige Eleganz, weder weibliche Koketterie noch Prunken mit männlichen Allüren (keine kräftige Pinselführung, keine stark hingeworfenen Farbhaufen). Die Bilder sind bescheiden gemalt, aus einem ehrlichen inneren Trieb entstanden. Diese Stilleben und Landschaftsbilder wollen nichts anderes sein und sind immer nur Ausdruck einer seelischen Stimmung. Die Ehrlichkeit zieht an und verrät zugleich die empfindsame Frauenseele. Die Motive sind einfach und zeigen den *nationalen* Ursprung. Die ersten, 1904 entstandenen Bilder sind äußerlich ‚impressionistisch‘ gehalten, zeigen aber im Vergleich mit den letzten Arbeiten denselben inneren Gehalt. Dieses Bleiben derselben ‚inneren Note‘ durch sämtliche Arbeiten, deren Form sich äußerlich im Laufe der Zeit änderte, ist der sichere Beweis einer wirklichen Künstlerschaft.“⁷³³

Auch hier wird das „Weibliche“ in Münters Arbeiten mit bescheidener Natürlichkeit und unprätentiöser Malweise hervorgehoben. Der Hinweis auf den „nationalen Ursprung“ ließ das

⁷³⁰ *Dresdner Neueste Nachrichte,n* Nr. 208, vom 3.8. 1913, S. 2. Einsehbar in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden unter der Signatur: Eph.hist.37.n-21.1913,Juli/Sept.

⁷³¹ *Dresdner Neueste Nachrichten*, Nr. 208, vom 3.8. 1913, S. 2. Einsehbar in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden unter der Signatur: Eph.hist.37.n-21.1913,Juli/Sept.

⁷³² *Dresdner Anzeiger*, Nr. 104, vom 14. 4. 1911, S. 2. Als Mikroverfilmung einsehbar in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden unter der Signatur 1. Mifi. Z. 65-1911, Apr.

⁷³³ *Vossische Zeitung* vom 20. April 1913. Zitiert nach: Hoberg/Friedel 2003, S. 30.

Werk Münters zusätzlich in einem Licht erscheinen, das sie noch „ursprünglicher“, „authentischer“ und „archaischer“ machte und letztlich als Zeichen für „wirkliche Künstlerschaft“ gewertet wurde.⁷³⁴

Ähnlich wie bei Nell Walden ist auch im Hinblick auf Gabriele Münter auffällig, dass die meisten vorhandenen Urteile über ihr künstlerisches Werk (sofern sie nicht von Kandinsky stammen, der im Interesse seiner kunsttheoretischen Überlegung ihr Werk in einer bestimmten Richtung auslegte) vernichtend ausfallen und sie dennoch viel und regelmäßig auf Ausstellungen vertreten war.⁷³⁵ Das Jahr 1913 kann als exemplarisch für den Ausstellungserfolg Gabriele Münters gelten: im Januar war die erste große Einzelausstellung in der Berliner *Sturm*-Galerie, die im März und April vom Kunstsalon Max Dietzel in München übernommen und von Wassilij Kandinsky eröffnet wurde. Die gleiche Ausstellung war noch im selben Jahr in Dresden, Frankfurt und Stuttgart zu sehen.⁷³⁶ Auf dem von Herwarth Walden initiierten *Ersten Deutschen Herbstsalon* in Berlin war sie mit sechs Werken vertreten. Der Katalog des *Ersten Deutschen Herbstsalon* listet von ihr *Dekoratives Stilleben*,⁷³⁷ *Schwarze Maske mit Rosa*⁷³⁸ (Abbildung 34), *Welke Blumen*,⁷³⁹ *Stilleben mit weißen Tieren*,⁷⁴⁰ *Mann im Sessel* (Abbildung 35)⁷⁴¹ und *Stilleben mit weißer Schale*.⁷⁴² Das Gemälde *Schwarze Maske mit Rosa*, das sich heute in Privatbesitz befindet, war dabei eines der wenigen Kunstwerke dieser großen Ausstellung, die auch im kleinen Katalogteil abgebildet wurden. Aufgrund der starken Farbkontraste und der leuchtenden Rottöne kommt es auch in diesem frühen Druck von 1913 besonders gut farbige Geltung.

Zusammenfassend lässt sich für die Einschätzung ihres Werkes durch Zeitgenossen festhalten, dass innerhalb des Gruppenverbandes des *Blauen Reiter* und des *Sturm* die

⁷³⁴ Der Hinweis auf den „nationalen Ursprung“ der Werke Gabriele Münters ist im Kontext ebenfalls als Aufwertung ihrer Kunst zu lesen. Auch im Zuge der Expressionismusdebatte kam der Rückkoppelung an nationale Volkskunst eine große Bedeutung zu. Zu den Einzelheiten der Expressionismusdebatte sei verwiesen auf: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt am Main 1973.

⁷³⁵ Schon zur ersten Ausstellung der *Neuen Künstlervereinigung München*, vom 1. bis 15. Dezember 1909 in der Galerie Thannhäuser, steuerte Gabriele Münter, die anerkannt Fleißigste der Murnauer Vier, die größte Werkgruppe bei, insgesamt 21 von 128 Werken. Vgl. Kleine 1990, S. 344 f.

⁷³⁶ Vgl. Thomas Friedrich, „Eine gewichtig füllende Mittelstimme in der Polyphonie des Blauen Reiter“. Gabriele Münter in Mitteldeutschland“. In: Ausst.Kat. *Gabriele Münter. Werke im Museum Gunzenhausen*. Museum Gunzenhausen 2. November 2008 - 19. April 2009, S. 23-33, S. 27.

⁷³⁷ Den Verbleib dieses Gemäldes konnte ich leider nicht herausfinden.

⁷³⁸ Gabriele Münter, *Schwarze Maske mit Rosa*, 1912, Öl auf Leinwand, 56,4 x 49 cm, Privatbesitz.

⁷³⁹ Den Verbleib dieses Gemäldes konnte ich leider nicht herausfinden.

⁷⁴⁰ Den Verbleib dieses Gemäldes konnte ich leider nicht herausfinden.

⁷⁴¹ Gabriele Münter, *Mann im Sessel (Paul Klee)*, 1913, Öl auf Leinwand, 95 x 125,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung München.

⁷⁴² Den Verbleib dieses Gemäldes konnte ich leider nicht herausfinden.

Arbeiten Gabriele Münters durchaus geschätzt und als wichtiger Beitrag für die von ihnen vertretenen Auffassungen zur Kunst gehandelt wurden. Dies lag zum großen Teil an der vermeintliche „Natürlichkeit“ ihrer Werke und der Tatsache, dass diese Arbeiten von einer „wirklichen Primitiven“ stammten.

Es ist davon auszugehen, dass gerade Gabriele Münter innerhalb des *Blauen Reiter* und des *Sturm*, die programmatisch doch eine ähnliche Richtung verfolgten, in einer Weise rezipiert wurde, die vor allem dem Primitivismusinteresse dieser expressionistischen Bewegungen geschuldet war. Natürlichkeit, Authentizität, Weiblichkeit und das vermeintlich absichtslose Schaffen aus einer inneren Notwendigkeit heraus, sind die zentralen Begriffe, die den Blick von außen auf Gabriele Münter und ihr Werk bestimmen. Einzelne Fokussierungen auf Briefe aus ihrem Umkreis machen jedoch deutlich, dass Gabriele Münter und ihr Werk von Einzelnen doch auch als komplexer, reflektierter und temperamentvoller angesehen wurden, als dies die weiter verbreitete Einschätzung von ihr als Naive darzustellen bemüht war.

3.3. Das Frauenbild Herwarth Waldens in seinen Schriften und Dramen

Um den Blick von außen auf die Künstlerinnen beim *Sturm* umfassend darzustellen, wird im Folgenden auch das Frauenbild Herwarth Waldens herangezogen: Also die Darstellung Herwarth Waldens darüber, wie Frauen seien oder zu sein hätten. Damit wird dem Kapitel der Fremddarstellung eine Komponente hinzugefügt, die vor allem noch einmal deutlich macht, welche theoretische Auffassung über das „Wesen“ der „Frau“ beim *Sturm* herrschte. Zugleich zeigt sich, dass die konkrete Zusammenarbeit und Präsenz der Künstlerinnen beim *Sturm* dieser theoretischen Auffassung teils konträr gegenübersteht, teils jedoch auch einen wichtigen Aspekt der *Sturm*-Programmatik und somit des Kunstverständnisses des *Sturm* ausmacht. Anders wie in den vorhergehenden Kapiteln, wo der Blick von außen exemplarisch auf Nell Walden und Gabriele Münter besprochen wurde, steht im Folgenden nicht der Blick auf eine einzelne Künstlerin zentral, sondern es wird von der Perspektive des Autors Herwarth Walden ausgehend dessen Vermittlung vom Wesen der Frau in der Zeitschrift „Der Sturm“ untersucht.

In diesem Kapitel wird also herausgearbeitet, wie sich Herwarth Walden im praktisch-organisatorischen Bereich gegenüber den Künstlerinnen als Frauen äußerte und welches Bild der „Frau“ bzw. des „Weibes“ er dem gegenüber in seinen Dramen und anderen Schriften im „Sturm“ entwirft. Zugleich kommen kontextuelle Einflüsse zur Sprache, die das Frauenbild beim *Sturm* in seiner historischen Zeit verorten.

Betrachtet man die Darstellung der Künstlerinnen beim *Sturm* durch Dritte, dürfen auch die Äußerungen Herwarth Waldens über die durch ihn vertretenen Künstlerinnen und das allgemein von ihm vertretene Bild der Frau nicht außer Acht gelassen werden.⁷⁴³ Als Gründer und treibende Kraft des *Sturm* kommt ihm im Zusammenhang mit der Auffassung dessen, was das vielgesuchte „Wesen der Frau“ angeht, besonderes Gewicht zu. Es ist davon auszugehen, dass sowohl die Dichter und Literaten, die Gedichte, Dramen und kleine Prosastücke im „Sturm“ veröffentlichten, als auch die Künstler, die mit Gemälden und Graphiken auf Ausstellungen vertreten waren, sich in wechselseitiger Abhängigkeit an den

⁷⁴³ Wesentliche Quellen zum Fremdbild Herwarth Waldens in Bezug auf die Künstlerinnen beim *Sturm* stellen zum einen seine Schriften und Dramen in der Zeitschrift „Der Sturm“ dar, zum anderen einige wenige Äußerungen über konkrete Künstlerinnen. Diese finden sich als Nachrufe (Maria Uhden, Jacoba van Heemskerck) in der Zeitschrift „Der Sturm“ oder als Erwähnung in Ausstellungsbesprechungen und seinen allgemeinen Schriften zur Kunst. Außerdem handelt es sich um unveröffentlichte Notizen und Widmungen, die im Sturm-Archiv in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin einzusehen sind: Handschrift 118, Mikrofilm M 3684.

Äußerungen Herwarth Waldens orientierten. Aber auch im Umkehrschluss hat Herwarth Walden sich an seinen Kollegen aus Kunst und Literatur orientiert.

Wie sich Herwarth Walden als zentrale Figur des *Sturm* zu Frauen im Allgemeinen und im speziellen Fall verhielt, lässt sich im Nachhinein anhand verschiedener Quellen rekonstruieren. Zum einen gibt die Anzahl der am *Sturm* beteiligten Künstlerinnen Aufschluss über die Bewertung künstlerisch tätiger Frauen, zum anderen kann die briefliche Korrespondenz zwischen den Künstlerinnen und Künstlern des *Sturm* und Herwarth Walden deutlich machen, wie und ob Herwarth Walden sich den Künstlerinnen gegenüber anders verhielt als den beim *Sturm* involvierten männlichen Kollegen. Schon bei der vergleichsweise hohen Anzahl an Künstlerinnen bei *Sturm*-Ausstellungen und der andauernden Präsenz von Holzschnitten und Zeichnungen im „Sturm“ aus Frauenhand zeigt sich, dass die Anerkennung von Künstlerinnen im *Sturm*-Netzwerk keine einmalige Ausnahmesituation war. Innerhalb der *Sturm*-Künstler hatten sie in der Reihe von Künstlerpostkarten, welche die *Sturm*-Künstler mit Porträtfotos vorstellten, genauso ihren Platz, wie in der namentlichen Erwähnung in den kunsttheoretischen Schriften Waldens.⁷⁴⁴ In den wenigen überlieferten Briefen Herwarth Waldens an Künstlerinnen, tritt er ihnen ähnlich fordernd auf und schlägt denselben geschäftlichem Ton an wie gegenüber deren männlichen Kollegen.⁷⁴⁵ Während sich viele andere Kunsttheoretiker und Kunstphilosophen des frühen 20. Jahrhunderts immer wieder und an vielen verschiedenen Stellen mit den vermeintlich unterschiedlichen seelischen Qualitäten der Geschlechter auseinandersetzten,⁷⁴⁶ schweigt sich Herwarth Walden in seinen Texten zur Kunst über Geschlechterfragen aus. In Bezug auf Waldens praktischen Umgang mit den Künstlerinnen beim *Sturm* lässt sich also eine für das frühe 20. Jahrhundert sehr ungewöhnliche und moderne Haltung konstatieren: die Künstlerinnen

⁷⁴⁴ Vgl. exemplarisch: „Unter den Malern des Sturm, die die stärksten Beziehungen zum Futurismus aufweisen, ist Carl Mense der bedeutendste. Jacoba van Heemskerck, Lyonel Feininger und Fritz Stuckenberg weisen die stärksten Beziehungen zum Kubismus auf. Weitere namhafte Expressionisten sind Georg Schrimpf, Arnold Topp, Albert Bloch, Max Ernst und Maria Uhden.“ Herwarth Walden, *Der Sturm. Eine Einführung*. [Berlin um 1922; d.Verf.], S. 5. Sturm-Archiv, Handschriftenabteilung Staatsbibliothek Berlin, Signatur 73049.

⁷⁴⁵ Vgl. exemplarisch Herwarth Walden an Gabriele Münter: „Herr Bernhard Köhler bietet für das Bild No. 67, Gartenkonzert vierhundert Mark. Wie Sie wissen ist das Bild bei uns mit 500 Mk angesetzt. Vierhundert Mark war Ihr Nettopreis. Sie kennen ja die Situation und wissen, dass ich im Interesse der ganzen Sache nicht völlig auf Provision verzichten kann. Teilen Sie mir bitte mit, ob Sie das Bild uns für Mk 360 (also 10% Provision) lassen können. Ich würde dann das Angebot des Herrn Köhler acceptieren und Ihnen vierhundert Mk. überweisen, 40 Mk also Verrechnung auf das Sturm-Conto bei Ihnen. Herr Köhler ist ungefähr 14 Tage verreist und will innerhalb dieser Zeit eine Antwort auf sein Angebot haben. Bitte geben Sie mir bald Nachricht. Das Bild von Ihnen das noch bei Herrn Köhler steht, wir er uns zusenden. In grosser Eile, mit herzlichen Grüßen, Ihr Herwarth Walden.“ Brief Herwarth Walden an Gabriele Münter vom 18. Januar 1913. Münter-Archiv, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München.

⁷⁴⁶ Vgl. zur Auseinandersetzung mit geschlechtlichen Zuschreibungen in der Kunst: Deicher 1993.

werden von Herwarth Walden vergleichsweise gleichberechtigt als Teil des künstlerischen *Sturm*-Netzwerkes behandelt und als solche auch nach außen kommuniziert.

Ein Bruch mit dem für seine Zeit modernen Umgang mit Künstlerinnen findet sich in jenen Bereichen, in denen Herwarth Walden selbst als Künstler auftritt. Diese liegen für Herwarth Walden, der sich selbst als Komponist, aber auch als Schriftsteller sah, vor allem in seinen schriftlichen Arbeiten. Daher ist ein Blick in den „Sturm“ aufschlussreich, um Aussagen darüber machen zu können, welches Bild vom „Wesen der Frau“ Herwarth Walden in abstraktem Zusammenhang entwickelte. Obwohl Herwarth Walden mit dem *Sturm* sicherlich zu den großen Förderern expressionistischer Künstlerinnen zu zählen ist und in Bezug auf seine Ausstellungspolitik wenig frauendiskriminierende Aspekte auszumachen sind, finden sich in einigen Schriften von ihm immer wieder Hinweise auf seine Vorstellungen darüber, wie Frauen – auch als Künstlerinnen – seien oder zu sein hätten. Besonders deutlich tritt dies in seinen Dramen zu Tage, die Herwarth Walden im „Sturm“ publizierte. Daher wird an dieser Stelle ein Blick auf die von Herwarth Walden in seinen Dramen vermittelte Imagination einer „Frau“ vermittelt.

Neben seinem Drama *Weib*, das 1917 im *Sturm*-Verlag erschien und schon im Titel die Thematik deutlich macht, erschienen in der Zeitschrift „Der Sturm“ vor allem zwischen 1916 und 1919 in regelmäßigen Abständen kleine Dramen aus der Feder Herwarth Waldens, deren Inhalte immer wieder und beinahe ausschließlich um die expressionistische Auffassung des weiblichen Wesen kreisen. Sie geben Aufschlüsse darüber, in welchem Licht Herwarth Walden als Vertreter seiner Zeit die Frauen und damit letztendlich doch auch die im *Sturm* vertretenen Künstlerinnen gesehen hat. In seinen kleinen Dramen widmete sich Herwarth Walden immer wieder großen Gefühlen und Tugenden wie dem *Glauben*,⁷⁴⁷ der *Menschenliebe*,⁷⁴⁸ dem *Wunder*⁷⁴⁹ und eben dem *Weib*.⁷⁵⁰ Der Titel der Tragödie *Weib* setzt den eigentlichen Inhalt des Bühnenstückes, also das „Weib“, damit in eine Reihe von Stücken, in denen es Herwarth Walden um die Erarbeitung und Vorstellung eines „Wesens“ ging. Das „Weib“ wird dadurch, genauso wie der „Glaube“ oder die „Liebe“ zu einem Abstraktum, das Walden in verschiedenen Bildern und Dialogen vorstellt. Gemäß der expressionistischen Suche nach dem Authentischen und der Vorstellung von einem übergeordneten Seelenwesen einer Sache, wird das „Weib“ als ein spirituelles Abstraktum beschrieben, das durch seine Reinheit und Erlöserkraft besticht.

⁷⁴⁷ Herwarth Walden, *Glaube – Komitragödie*. In: Der Sturm, 6. Jg., Heft 11, Februar 1918, S.162-168.

⁷⁴⁸ Herwarth Walden, *Das Buch der Menschenliebe*. Roman. Sturm-Verlag, Berlin 1916.

⁷⁴⁹ Herwarth Walden, *Das Wunder – Ein Spiel über Sinnen*. In: Der Sturm, 9. Jg., Heft 6, September 1918, S. 78-82.

⁷⁵⁰ Herwarth Walden, *Weib – Komitragödie/Fünf Akte*. In: Der Sturm, 7. Jg., Heft 11, Februar 1917, S. 122-126.

Herwarth Waldens Drama *Weib* erschien als „Komitragödie in fünf Akten“ im Februar beziehungsweise März 1917 im elften und zwölften Heft des „Sturm“ als zweiteilig angelegtes Fortsetzungsstück.⁷⁵¹ In der Hauptfigur der Prostituierten und den Dialogen zwischen den Männern und der Frau, wird die Protagonistin zum freien Menschen, zur heiligen Hure erklärt. Wäre der Leser des Dramas *Weib* geneigt, in der Stilisierung der Prostituierten zum unabhängigen, freien Menschen eine Aufwertung der Frau zu sehen, zerschlägt Walden in Nebendialogen jeden Gedanken an Wertschätzung von Frauen.⁷⁵²

Die Verbindung zwischen der Vorstellung vom „Wesen der Frau“ und der daran gebundenen Auffassungen von ihrer Unschuld, ihrer Naivität, ihrer reinen Natur und ihrer seelischen Reinheit trotz aller widrigen Umstände zeigt sich noch stärker auf den Punkt gebracht in der Tragödie *Glaube*,⁷⁵³ die im Februar 1918 im „Sturm“ abgedruckt wurde. Dort tritt auch der Zusammenhang zwischen Frauen und Kindern, den Herwarth Walden in seinen Dramen immer wieder proklamierte, noch stärker zu Tage. In dem ebenfalls als „Komitragödie“ bezeichneten Stück wird die Naivität und zugleich Reinheit der Frau vor allem durch den Bezug der Frau zum Kind verdeutlicht. Kinder und Frauen stehen für Herwarth Walden in engem Zusammenhang, was sich nicht nur daran zeigt, dass in den Dramen immer wieder naiv-unschuldige Kindfrauen auftreten und als solche betitelt werden, sondern auch in den Erinnerungen Nell Waldens, die berichtet, Herwarth Walden habe sie immer „Baby“ genannt.⁷⁵⁴ „Der gute Mensch“, der im Drama *Glaube* eine zentrale Rolle spielt, fasst am Ende des Stückes in drei Sätzen die Quintessenz des Stückes zusammen. Im Dialog mit der kleinen Martha, einem unschuldigen Gossenkind, beteuert er zunächst: „Heilig sind die Frauen. Heilig. Heilig“, um sich anschließend noch deutlicher auszudrücken: „Frauen sind

⁷⁵¹ Die Handlung des Stückes erscheint aus literarischer Sicht etwas stark konstruiert und die als Milieustudie verpackte Tragödie besticht weniger durch ihre Handlungsraffinesse, als vielmehr durch prägnante Dialoge, welche die weibliche Hauptperson (eine Prostituierte, im Stück einfach „Mädel“ genannt) einem deutlichen Bild zuordnen: dem der Heiligen und Hure. Ein sittsamer Botaniker hat sich in eine Prostituierte verliebt und kauft sie vor Gericht frei, nachdem diese des Diebstahls schuldig gesprochen wurde. Das Mädel jedoch geht nicht auf die Liebe des Botanikers ein, worauf dieser sich das Leben nimmt. Auch der Gehilfe des Botanikers macht der Schuldigen einen Heiratsantrag, den diese wiederum ablehnt mit den Worten „Alle Männer warten auf mich.“ Herwarth Walden, *Weib – Komitragödie/Fünf Akte*. In: Der Sturm, 7. Jg., Heft 11, Februar 1917, S. 122-126.

⁷⁵² So bittet zum Beispiel der Bestohlene vor Gericht darum, seine Ehefrau nicht darüber zu informieren, dass er von einer Prostituierten bestohlen wurde. Auf die Frage, warum er darauf Wert lege, lautet die Antwort „Wegen der Begleitumstände und wegen meines Herzens. Meine Frau pflegt Schlüsse zu machen. Sie kennen doch die Logik der Frauen, Herr Wachtmeister“, worauf der andere Polizist ihm beipflichtet: „Logik ist nur für uns Männer.“ Herwarth Walden, *Weib – Komitragödie/Fünf Akte*. In: Der Sturm, 7. Jg., Heft 12, März 1917, S. 134-143.

⁷⁵³ Herwarth Walden, *Glaube – Komitragödie*. In: Der Sturm, 6. Jg., Heft 11, Februar 1918, S.162-168.

⁷⁵⁴ Vgl. Nell Walden/Schreyer 1954, S. 22. Sicherlich ist die Verwendung des Kosenamens „Baby“ für eine Frau zu dieser Zeit nichts Außergewöhnliches. Dennoch handelt es sich auch hier um einen performativen Akt, der auf Nell Walden eine bestimmte Wirkung gehabt haben muss, zumal sie sich als Sammlerin und in ihrer Arbeit für den *Sturm* alles andere als wie ein „Baby“ verhielt.

Kinder“, und durch Wiederholung zu bestärken: „Kinder sind die Frauen, Kinder.“⁷⁵⁵ In Herwarth Waldens Theaterstück *Glaube* wird also auch die Vorstellung vom „Glauben“, ähnlich dem der „Liebe“, in Verbindung mit einer naiven, aber starken Kraft gebracht, die gerade ihrer Unreflektiertheit wegen den Frauen und den Kindern zugeordnet wird. Ernst genommen werden Frauen und Kinder in Waldens Dramen nicht. Aber verklärt, entpersonifiziert und idealisiert. Nur wenige Monate nach der Veröffentlichung von *Glaube* in der Zeitschrift „Der Sturm“, publizierte Herwarth Walden im Juli 1918 noch ein anderes kleines Drama mit dem Titel *Letzte Liebe – Komitragödie*.⁷⁵⁶ Auch hier kommt, ähnlich wie in den anderen zu dieser Zeit von Herwarth Walden geschriebenen Bühnenstücken, einer Frau die eigentliche Hauptrolle des Stückes zu.⁷⁵⁷ Im letzten Satz wird wieder die Quintessenz der Tragödie zusammengefasst und gleichzeitig die Hauptaussage vorgestellt: „Der Mann: keiner rühre sie an. Zu spät. Mein ist sie. Mir starb sie unberührt. Frauen sind Kinder, die an der Liebe sterben. (Ende).“⁷⁵⁸

Betrachtet man die drei Tragödien, die innerhalb von zwei Jahren im „Sturm“ veröffentlicht wurden, so fällt auf, dass sie nicht nur sprachlich in ihren knappen Sätzen und meist nur einzeiligen Wechseldialogen große Ähnlichkeit aufweisen, sondern auch inhaltlich stets um das gleiche Thema kreisen. Obwohl es vom Titel her doch um verschiedene Begriffe wie Liebe, Glaube, das Weib oder ein Wunder gehen soll, läuft die tatsächliche Handlung des Stückes stets auf eine gleiche Aussage hinaus. In allen drei Tragödien wird eine Frau durch äußere Umstände in große Bedrängnis gebracht, der sie letztendlich zum Opfer fällt. Die sie umgebenden Männer sind einerseits Teil ihres Unglückes, treten andererseits (meist werden diese zwei Gegensätze auch in zwei verschiedenen männlichen Personen verkörpert) als eine Art verhinderte Erlöserinstanz auf. Der Botaniker im *Weib*, der „gute Mensch“ (der selbstredend männlich ist) im *Glaube* und der „Mann“ in der *Letzten Liebe* haben alle gemeinsam, dass sie in der durch welche Umstände auch immer gefallenen Frau Aspekte des Heiligen sehen und diese vor den Übeln der Welt retten wollen. Obwohl die weibliche Hauptfigur sich selbst äußerst naiv, weltlich und auf das praktische Leben bezogen darstellt, sind es die Männer, die in ihr eine höhere Instanz sehen, die ihre reine Seele erkennen und somit ihr „wahres“ Wesen offenbaren. Damit folgt Herwarth Walden einer literarischen

⁷⁵⁵ Herwarth Walden, *Glaube – Komitragödie*. In: Der Sturm, 6. Jg., Heft 11, Februar 1918, S.162-168.

⁷⁵⁶ Herwarth Walden, *Letzte Liebe – Komitragödie*. In: Der Sturm, 9. Jg. Heft 4, Juli 1918, S. 51.

⁷⁵⁷ Zentral steht eine Frau, die zwischen zwei Männer steht – ihrem Ehemann und einem wohl eher platonischen Freund von dem sie sich Hilfe erhofft bei der Suche nach ihrer Seele. Am Ende des Stückes erhängt sie sich an ihren eigenen Zöpfen im Kleiderschrank. Der letzte Satz der Tragödie wird von ihrem Freund gesprochen, der sie zusammen mit ihrem Ehemann im Kleiderschrank findet.

⁷⁵⁸ Herwarth Walden, *Letzte Liebe – Komitragödie*. In: Der Sturm, 9. Jg. Heft 4, Juli 1918, S. 51.

Tradition,⁷⁵⁹ die mit Goethes „Faust“ einen ersten Meilenstein setzt und in der dramatischen Literatur Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts und im „Sturm“ mit Kokoschkas Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen*⁷⁶⁰ einen Höhepunkt erreicht.⁷⁶¹

Im Hinblick auf die Wichtigkeit des *Sturm* als Sprachorgan expressionistischer Kunst, als Ausstellungsplattform und Kunstmarkt, soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass der Konzentration auf das Thema Frau und Weiblichkeit doch eine besondere Bedeutung zukommt. Ungeachtet der Tatsache dessen, dass der Expressionismus generell und bedingt durch seinen gesellschaftspolitischen Kontext eine hohe Affinität zu Geschlechterfragen aufwies, schien Herwarth Walden sich noch einmal in einer besonderen Intensität damit auseinander gesetzt zu haben. Vor allem aber schien für ihn die künstlerische Verarbeitung im Drama geschlechterspezifischer Verhaltensweisen und Tugenden von besonderer Relevanz gewesen zu sein, da der „Sturm“ für ihn die Bedeutung einer maßgeblichen Instanz für die Verbreitung dessen hatte, was für die Kunst und den Zeitgeist des Expressionismus entscheidend und wichtig war.

Die Überhöhung der Frau, wie sie in den Dramen Herwarth Waldens anklingt, zeigt sich sehr eindeutig auch in den Nachrufen im „Sturm“. Sowohl die im Ersten Weltkrieg gefallenen *Sturm*-Künstler, als auch die beiden Künstlerinnen Maria Uhden und Jacoba van Heemskerck, die mitten in der Blütezeit ihres künstlerischen Schaffens verstarben, wurden von Herwarth Walden mit einem poetischen Text bedacht, der in seiner Mischung aus persönlicher Charakterisierung und allgemeiner *Sturm*-Programmatik eine etwas eigenwillige Form des Nachrufs darstellt. In der Septemberrnummer des „Sturm“ erschien 1918 ein von Herwarth Walden verfasster Nachruf auf Maria Uhden, die einen Monat zuvor nach der Geburt ihres Sohnes im Wochenbett, gestorben war:

„Eine Gerte ist gebrochen.

Wind fegt kalt über die Erde. Ein Mann weint, ein Kind schreit, ein Elternpaar trauert.

⁷⁵⁹ Der eher literaturwissenschaftlich gehaltene Exkurs zu den im „Sturm“ veröffentlichten Dramen Herwarth Waldens soll an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden, zumal es einer gründlichen Untersuchung bedarf, da auch zur literarischen Kunst des *Sturm* bisher nur wenig geforscht wurde, und wenn dann im Hinblick auf Einzelpersonen. Zwar gibt es Forschungsliteratur zum expressionistischen Drama, in Bezug auf Herwarth Walden ist das Desiderat jedoch wohl ähnlich zu begründen wie im Hinblick auf die generelle Forschungslücke zum *Sturm*: nicht leicht zugängliche Quellen, politisch noch immer etwas brisant, und schwer in einen Gesamtzusammenhang mit den kanonisierten Künstlern und Literaten des Expressionismus zu bringen. Zum Kanon expressionistischer Dramen vgl. beispielsweise: Annalisa Viviani, *Das Drama des Expressionismus: Kommentar zu einer Epoche*. München 1981.

⁷⁶⁰ Oskar Kokoschka, „Mörder, Hoffnung der Frauen“. In: *Der Sturm*, Jg. 1 (1910), Heft 20, Titelseite und folgende.

⁷⁶¹ Vgl. zum literarischen Motiv der gefallenen Frau und des erlösenden Mannes beispielsweise: Hellmuth Petriconi, *Die verführte Unschuld*. Hamburg 1953.

Wind fegt kalt über die Erde. Die Brust der Erde wird aufgeschnitten, Gras und Blumen bluten im Geröll, ein Herz wird versenkt. Die Erde vernarbt, junge Blumen schüchtern hervor.

Wind fegt kalt über die Erde. Maria Uhden ist gestorben. Im sechsundzwanzigsten Jahr des Lebens. Die Jahre sterben und das Leben lebt. Die Jahre zählen das Leben. Und das Leben lebt.

Wind fegt kalt über die Erde. Aus der Heimat flog sie in die Heimat der Kunst. Das Herz tanzte in den Himmeln. Ein Kind schreit und die Erde hat sie wieder.

Wind fegt kalt über die Erde. Aber in den Himmeln lächeln die blauen Augen auf. Die Kunst ist reich. Im Reich der Kunst hängen süße Gebilde an Tränenschnüren.

Du bist im Reich. Kunst sonnt sich in Deinen Bildern, Maria Uhden. Alle Kinder werden Dir lächeln.⁷⁶²

Auch hier zeigt sich, dass Herwarth Walden an die gängigen Bilder seiner Zeit anknüpfte, die einer geschlechtlichen Rezeption stets den Vortritt ließ. Obwohl Maria Uhden vor ihrem Tod fast drei Jahre lang kinderlose *Sturm*-Künstlerin war, wurde im Nachruf vor allem der familiäre Aspekt stark gemacht. Da zumindest posthum das Werk Maria Uhdens stets in Bezug auf ihre Mutterschaft rezipiert wurde, fand auch Herwarth Walden die Lösung darin, „alle Kinder“ mit in den mystischen Raum der Kunst aufzunehmen. Er unterließ es zwar, ihren Tod als Künstlerin als letzte Konsequenz ihrer Mutterschaft zu deuten,⁷⁶³ ging aber nicht auf formale Aspekte ihres Werkes ein und betonte umso mehr ihren Eingang in das „Reich der Kunst“. Auch im Nachruf auf Jacoba van Heemskerck, die 1923 im Alter von 47 Jahren einer langwierigen Grippe erlag, überwiegen Passagen, welche die Künstlerin als der Kunst Verfallenen in einem metaphysischen Kunstraum über dem irdischen Leben verorten:

„Und wieder ist ein Künstler dem Tod verfallen, ein Künstler im Sturm des Geschehens. Sie fallen im Rauschen gestaltenden Schaffens. Und die Kunst lebt. Lebt durch sie alle über aller Tod hinaus. Nicht mehr als Sinnbild. Als Bild aller Sinne. Aus der Kraft der Sinne hat Jacoba van Heemskerck die Bilder geschaffen, die die Welt bedeuten. Die die Welt deuten. Wasser und Berg und Baum sind ihre optischen Eindrücke, die malerische Mittel ihrer Bildgestaltung wurden. Die Bewegung des Elements wird Element der Bewegung. Naturform wird Kunstform. Eindruck Ausdruck. Erdteile werden in Kunstteile verwandelt. Kunstteile zum Bild zusammengeschlossen. Denn Leben besteht aus Leben. Kunst entsteht aus Kunst. Das ist das Leben der Kunst. Jacoba van Heemskerck hat der Kunst gelebt. Mit allem Denken und Sinnen

⁷⁶² Herwarth Walden, Nachruf auf Maria Uhden in: *Der Sturm*, 9. Jg., Heft 6, September 1918, S. 78.

⁷⁶³ Vgl. zur Thematik: Feldhaus, in: Hoffmann-Curtius/Wenk 1997, S. 73-89.

und Trachten. Sie ist der Kunst verfallen, die über den Tod erhebt. Denn nur in der Kunst lebt das Leben über das Leben. Ihr Leben lebt als Kunst gestaltet.“⁷⁶⁴

Wie im Kapitel zu Jacoba van Heemskerck bereits erwähnt, nahm die niederländische *Sturm*-Künstlerin innerhalb der *Sturm*-Frauen eine Art Sonderrolle ein, da sie zumindest beim *Sturm* direkt relativ wenig in Bezug auf ihr weibliches Geschlecht rezipiert wurde. Die Beziehung zu ihrer Lebensgefährtin Marie Tak van Poortvliet ermöglichte es ihr, sich ganz der Kunst zu widmen und weniger in ihre Rolle als „Frau“ gedrängt zu werden. Zwar konnte Herwarth Walden im Nachruf auf Jacoba van Heemskerck also keinen Bezug zu ihrer Mutternatur herstellen, die Erlöserthematik ließ sich aber auch hier unterbringen. Die Prämisse von einer über dem Leben stehenden Welt der Kunst, in der verstorbene Künstler Heimat finden und welcher Künstlerinnen ihrer „Natürlichkeit“ wegen näher stehen, war ein Charakteristikum des *Sturm*, das sich nicht nur in Waldens Texten über verstorbene *Sturm*-Mitglieder findet, sondern auch seinen Niederschlag in den Zusammenkünften der Gemeinschaft gefunden hat. „Die bekannten *Sturm*-Abende, auf denen eine Art Spiritismus betrieben wurde, dokumentieren die Geschlossenheit der Gruppe und deren Sehnsucht, ein Leben und Tod, Diesseits und Jenseits übergreifende Totalität zurückzugewinnen.“⁷⁶⁵ Wurde Jacoba van Heemskerck in ihrem Nachruf als „ein Künstler“ dargestellt, dessen Werk über den Tod hinaus für die Kunst von Wert sei und der zugleich erst im Tod Eingang in die Welt der absoluten Kunst und Abstraktion finde, so griff Herwarth Walden auch hier auf ein Charakteristikum seiner Weltanschauung zurück, das sich besonders in Zusammenhang mit seinem Frauenbild immer wieder finden lässt. Die Kunst als dem alltäglichen Leben überlegene Instanz und Erlösungsmöglichkeit findet vor allem immer wieder dort ihren Niederschlag, wo sie deckungsgleich mit jenem Bereich auftritt, zu dem Künstlerinnen ihrer weiblichen Natur wegen nach den allgemeinen, beim *Sturm* herrschenden Vorstellungen leichter Zugang hatten. Für Herwarth Walden – und das hat auch der Blick auf seine Dramen gezeigt, wo er sich an Kokoschkas *Mörder*, *Hoffnung der Frauen* orientiert – ist der Tod gerade für Frauen die letzte Möglichkeit, rein und heilig und damit auch möglichst dicht an der Kunst zu bleiben. „Eine Erlösung innerhalb der Wirklichkeit wird nicht erwogen.“⁷⁶⁶

Im Bild der Frau als Kind, als unschuldige Prostituierte oder dem Intellekt fernes Gefühlsopfer, wie Walden es in seinen Dramen, aber auch in seinen prosaischen Nachrufen konstruiert, finden sich große Übereinstimmungen mit dem historischen Kontext und die

⁷⁶⁴ Herwarth Walden, Nachruf auf Jacoba van Heemskerck. In: *Der Sturm*, 14. Jahrgang, Heft 10, Oktober 1923, S. 145.

⁷⁶⁵ Maurice Godé, „Poetik und Politik im literarischen Expressionismus“. In: *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer*, hrsg. von Udo Bermbach, Würzburg 2006, S. 79-91, S. 85.

⁷⁶⁶ Marion Adams, „Der Expressionismus und die Krise der deutschen Frauenbewegung“. In: Bernd Hüppauf (Hg.), *Expressionismus und Kulturkrise*. Heidelberg 1983, S. 105-130, S. 122.

Zementierung der Gedanken zur Frau, wie sie Philosophen und Schriftstellern wie Friedrich Nietzsche, Karl Scheffler, Hans Hildebrandt und deren Vorläufer postulierten.

Einen entscheidenden Einfluss auf Herwarth Walden hatte dabei neben der Psychoanalyse Sigmund Freuds⁷⁶⁷ die Person und das Werk Friedrich Nietzsches.⁷⁶⁸ Wie viele seiner Zeitgenossen⁷⁶⁹ schöpfte er aus dem philosophisch-theoretischen Konglomerat seiner Zeit und schuf sich aus verschiedenen Quellen seine Auffassungen über Themen wie Kunst oder Frauen. Auch Hubert van den Berg attestiert in einem Beitrag zu dem Schriftsteller und Publizisten Erich Mühsam der Zeit nach 1900 eine besonders aktive Beschäftigung mit Theoriekonzepten zur Geschlechterdifferenz. So kann

„gesagt werden, dass misogynen Verhalten, frauenverachtende Verlautbarungen und Darstellungsweisen in der Kunst und Literatur um die Jahrhundertwende unter männlichen Intellektuellen, und nicht zuletzt unter Bohémiens, eine besondere Qualität erreichte. Die Misogynie war engstens verbunden mit dem biologischen Determinismus, der Männern und Frauen angeblich ‚natur‘-gegebene geschlechtsspezifische soziale Aufgaben zuwies. Während über die Kategorie ‚Natur‘ diese Zuweisung einen objektiven Anstrich erhielt, besaß der biologische Determinismus trotzdem ein frauenverachtendes Moment, in dem dem Mann ‚natürliche‘ Qualitäten zugewiesen wurden, die höher bewertet wurden als die angeblich anatomisch bedingten Eigenschaften der Frau.“⁷⁷⁰

⁷⁶⁷ Zu den Einflüssen Sigmund Freuds auf Herwarth Walden und die anderen *Sturm*-Mitglieder vgl. Brühl 1983, S. 96.

⁷⁶⁸ Herwarth Walden organisierte bereits seit 1904/1905 in seinem *Verein für Kunst* in Berlin mehrere Nietzsche-Abende und publizierte in den ersten Jahrgängen des „Sturm“ wiederholt Aufsätze von ausgewiesenen Nietzsche-Kennern wie Salomo Friedländer, Friedrich Markus Huebner und Erich Unger. Aus den Briefen von Otto Freundlich an Herwarth Walden im Sturm-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin, wo auch Waldens Korrespondenz mit Nietzsches Schwester, Elisabeth Foerster-Nietzsche, aufbewahrt wird, geht hervor, dass Walden 1904/1905 auch Nietzsche-Abende in Weimar plante. Außerdem plante er die Herausgabe einzelner Schriften Nietzsches und die Gründung einer Zeitschrift in Verbindung mit dem Nietzsche-Archiv durch Elisabeth Foerster-Nietzsche. Zu einer tatsächlichen Zusammenarbeit zwischen Herwarth Walden und dem damals schon institutionalisierten Nietzsche-Archiv in Weimar kam es meines Wissens nicht. Die Geschichte des 1894 in Naumburg begründeten und lange Jahre unter Elisabeth Förster-Nietzsche geführten Nietzsche-Archivs ist vielschichtig und mit den Namen zahlreicher Philosophen und Literaten des frühen 20. Jahrhunderts verbunden. Dank der Popularität Nietzsches um die Jahrhundertwende, bemühten sich viele Verleger um die Herausgabe von Nietzsche-Schriften. Herwarth Walden reiht sich damit ein in die Reihe der Nietzsche-Verehrer seiner Zeit. Zum Nietzsche-Archiv und den Debatten um seinen Nachlass siehe auch: Karl-Heinz Hahn, „Das Nietzsche-Archiv“. In: *Nietzsche-Studien 18*, 1989, S. 1–19; David Marc Hoffmann, *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs*. Berlin, New York 1991.

⁷⁶⁹ Auch beispielsweise Franz Marc hat sich nachweislich mit den Schriften Nietzsches beschäftigt. Vgl. Bothner, in: *Ausst.Kat. Bielefeld 1985*, S. 62-76.

⁷⁷⁰ Hubert van den Berg, „Über Erich Mühsams Überlegungen zur ‚Frauenfrage‘ und seine literarische Darstellungsweise von Frauen in der Periode 1900-1914“. In: *Erich Mühsam und der Anarchismus und Expressionismus, die ‚Frauenfrage‘*, Ludwig Thoma. Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft. Heft 3. Mai 1991, S. 57-73, S. 59.

Zu frauenverachtenden Aussagen Nietzsches und dessen Auswirkungen auf sein näheres und weiteres Umfeld gibt es in der Forschung einen ganzen Fundus an Untersuchungen.⁷⁷¹

Die Zeitschrift „Der Sturm“, die an dieser Stelle als Quelle zur Rekonstruktion des Frauenbildes Herwarth Waldens und des *Sturm* dient, kann als charakteristische Erscheinung ihrer Zeit gelten. Während die deutsche Frauenbewegung bis 1907 als die kühnste und fortschrittlichste aller feministischen Bewegungen galt, setzte schon ab 1908 die Reaktion ein. Die Frauenbewegung wurde zunehmend als Quelle der sozialen Unordnung gesehen, schien das Gefüge der national verstandenen Familie zu zerstören und sowohl die Politik, als auch die Presselandschaft schlug ihr gegenüber immer kritischere Töne an. Die Aktivität des *Sturm* fiel maßgeblich in diese Zeit und von daher verwundert es nicht, dass sich in den Gedichten im „Sturm“, aber auch in den Dramen Herwarth Waldens das spiegelt, was Marion Adams der Literatur des Expressionismus passend als „Gefühlssozialismus“⁷⁷² bescheinigt: Dichter und Literaten, aber auch die bildenden Künstler des Expressionismus beschäftigten sich bis auf wenige Ausnahmen immer weniger mit ihrem sozialen Umfeld und der sie umgebenden Lebenspraxis, sondern konzentrierten sich auf Außenseiter, hatten trotz einer Antibürgerlichkeit keine konkreten Ziele und rückten das Proletariat in ein abenteuerlich romantisches Licht. Vagabunden und Prostituierte wurden die neuen Helden ihrer Literatur.⁷⁷³ Die weibliche Gestalt, die in der Literatur des Expressionismus am häufigsten auftaucht, ist die der Prostituierten. Dabei ist sie meist arm, krank und bedauernswert und hat jeden Charme der Kokette völlig eingebüßt. Männer begegnen ihr trotz des eigenen triebhaften Verlangens nach ihr mit Mitleid und Bedauern.

Wie in Herwarth Waldens Drama *Letzte Liebe* wird die Erlösung der Frau innerhalb der Lebenswirklichkeit im expressionistischen Drama nicht erwogen. Die Frauengestalt ist stets so verstrickt in gesellschaftliche, vor allem aber persönliche Umstände, dass nur die Religion oder der Tod einen Ausweg darstellen.

Ein Blick auf die Quellen von Herwarth Walden und dem vor allem durch ihn proklamierten Bild der Frau in der Zeitschrift „Der Sturm“, aber auch in wenigen anderen überlieferten Textfragmenten zeigt, dass diese von einer stringenten Homogenität sind. Seine Dramen lesen sich wie ein konzentriertes Extrakt expressionistischer Literatur. Besonders stark setzt sich vor allem seine Auffassung von der Frau als eine reine Seele durch, die in den alltäglichen Lebensstrukturen zwar Mühe hat zu bestehen und ihrer mangelnden Intellektualität und Reflektion gewissermaßen am Leben selbst zu Grunde geht, die

⁷⁷¹ Vgl. exemplarisch: Barbara Smitmans-Vajda, *Melancholie, Eros, Muße. Das Frauenbild in Nietzsches Philosophie*. Würzburg 1999; Carol Diethel, *Vergiß die Peitsche – Nietzsche und die Frauen*. Hamburg, Wien 2000.

⁷⁷² Adams, in: Hüppauf 1983, S. 110.

⁷⁷³ Vgl. Adams, in: Hüppauf 1983, S. 110.ff.

gleichzeitig dadurch aber umso mehr der geistigen Welt verbunden ist. Dies zeigt sich an jenen Stellen, an denen er sie in den Dramen heiligspricht, aber auch dort, wo er die verstorbenen Künstlerinnen Maria Uhden und Jacoba van Heemskerck im Nachruf in einem abstrakten, geistigen Kunstraum verortet und eher weniger auf ihr zu Lebzeiten geschaffenes Werk eingeht. Schließt man also von den Dramen und Gedichten im „Sturm“ zurück auf das Bild der Frau in der *Sturm*-Gruppe, so wird deutlich, dass der Frau am Ende zwei Identifikationsmöglichkeiten blieben: die des Kindes und die der Mutter. Dazwischen schien kein Platz zu sein für eine Frau, die dem Mann ebenbürtig und auf gleicher Augenhöhe begegnet. Unabhängig davon wurde sie – womit ihr ebenfalls ein dem Mann gleichgestelltes Menschsein abgesprochen wurde – zur Heiligen stilisiert und rückte dadurch in einen spirituell-mystischen Bereich, in dem sie zwar vor Vergleichen und Angriffen sicher war, gleichzeitig aber erst gar nicht ins reale Leben einbezogen wurde.

Während in der expressionistischen Literatur außerhalb des „Sturm“ die Frau meist als unerfreuliche Erscheinung auftrat⁷⁷⁴ – als Prostituierte oder *Femme fatale*⁷⁷⁵ –, war das Bild von der Frau als Kindsfrau, die mit den irdischen Strukturen überfordert ist und mehr in einer übersinnlichen Welt zu Hause ist, beim *Sturm* jedoch präsenter.

Das in erster Linie durch Herwarth Walden entworfene „Bild der Frau“ im *Sturm* ist vor allem auf abstrakter Ebene konservativ. Obwohl auf den Ausstellungen und auch in der Zeitschrift „Der Sturm“ gemessen an der historischen Zeit verhältnismäßig viele Frauen beteiligt waren, zeigt sich, dass diese in erster Linie instrumentalisiert wurden, um dem *Sturm* einen für seine Zeit unentbehrlichen Anteil an „natürlicher“, „primitiver“, „authentischer“ und „volksnaher“ Kunst zu sichern. So polemisch und kritisch Herwarth Walden in seinen Ausführungen gegenüber seiner Zeit und einzelnen Personen häufig schrieb, so zurückhaltend war er doch auch in seinen Äußerungen über Frauen. Eine Anklage in Bezug auf mangelnde Logik oder „weibliches“ Verhalten lässt sich außerhalb seiner Dramen nirgends finden. Auch der Archetyp der *Femme fatale* wird bei Herwarth Walden und im *Sturm* weniger thematisiert, als dies im kontextuellen Umfeld in Kunst und Literatur meist der Fall war. Durch die Überhöhung zur lebensuntauglichen Heiligen fand dennoch eine Stigmatisierung und Diskriminierung der Frau statt, deren Auswirkungen auf die Künstlerinnen beim *Sturm* nicht unterschätzt werden darf. Dies muss auch im Auge behalten werden, wenn Barbara Nierhoff

⁷⁷⁴ „Die Frau ist für den Expressionisten entweder die Verkörperung des Tierisch-Sinnlichen oder die erbarmungswürdige Fabrikarbeiterin – alles in allem eine unerfreuliche Erscheinung. Etwas freundlicher tritt sie in Gestalt der alten Mutter oder der Schwester auf, falls diese beiden nicht durch Inzest in die als zerstörerisch empfundene sexuelle Sphäre hineingezogen werden.“ Adams, in: Hüppauf 1983, S. 123.

⁷⁷⁵ „Die Frau als Verkörperung von perversen, zerstörerischen Leidenschaften hat neuromantische Vorbilder wie Wildes Salomé und Hofmannstahls Elektra, nimmt mit Wedekinds Lulu eine gröbere Form an und geistert durch die ganze expressionistische Literatur bis zu Jahnns Gestalten.“ Adams, in: Hüppauf 1983, S. 113.

dem Expressionismus eine Neuverortung der Frauen als Figuren des *Neuen Menschen* attestiert.⁷⁷⁶ Die Künstlerinnen beim *Sturm* wurden als Frauen zwar gewissermaßen verehrt, waren in diesem Sinne jedoch nicht wirklich gleichberechtigt, da ihre Überhöhung sie in esoterischen Sphären ansiedelte, die sie ebenfalls aus dem realen Leben ausklammerte.

⁷⁷⁶ „Wie die Vergleichsbeispiele darlegen, stellen zumeist Männer den neuen Menschen dar. Dies ändert sich in der Kunst der *Brücke*, in der die Frau diese Rolle übernimmt, wie es das frühe Signet Kirchners, die Figurenbilder Schmidt-Rottluffs wie *Die Sonne* von 1914, in dem durch die Sonne ein weiteres Motiv der Nietzsche-Rezeption hinzugefügt wird, und vor allem die vornehmliche Konzentration des Künstler auf die Frau zeigen.“ Nierhoff 2004, S. 39.

3.4. Inszenierung und Konstruktion von Weiblichkeit in der kunsthistorischen Rezeption

Als „Fremddarstellung“ und damit als Beschreibung der Künstlerinnen beim *Sturm* und ihrer Werke von außen durch Dritte, sollen an dieser Stelle auch zeitgenössische Kunstkritiken und die Reaktion der weiteren kunsthistorischen Rezeption auf bestimmte „Frauenbilder“ stehen. Das Kapitel steht an dieser finalen Stelle, um im Anschluss an die vorhergehenden Positionen der Fremddarstellung aus den exemplarischen Äußerungen über Nell Walden und Gabriele Münter, aber auch aus dem von Herwarth Walden konstruierten Frauenbild im „Sturm“ herauszuarbeiten, wie die spätere Rezeption aufbauend auf dem zeitgenössischen Blick auf die Künstlerinnen beim *Sturm* bestimmte Vorstellungen von „Weiblichkeit“ in der Kunst tradierte. Damit wird ein Bewusstsein geschaffen für die Zementierung bestimmter Rollenbilder. Denn gerade in der kunsthistorischen Rezeption zeigt sich, dass bis in unsere Gegenwart nicht demjenigen Bild der Künstlerinnen von sich selbst nachgegangen wird, sondern diejenigen Konstruktionen aufgegriffen werden, die in den Fremdbildern, also im Blick von außen konstruiert werden.

„Den weiten schweren Weg des kindlichen Vertrauens, der von Schmerz und Trauer beladenen Hoffnung und den im inneren Gewissen der Freude des Seins, den Nell Walden gegangen ist, breitet sie in den Bildern für sich und – wenn wir wollen – auch für uns aus“⁷⁷⁷, schrieben Lothar Schreyer und Hannes Urech 1957 in einleitenden Worten zur Kunst und Lyrik Nell Waldens. Damit schreiben sie sich in die charakteristische Rezeption von Kunstwerken weiblicher Autorschaft ein. Denn Kunst von Frauen wird bis in die heutige Zeit stets in Verbindung mit biographischen Anbindungen rezipiert. Dass nicht nur Künstlerinnen und Künstler geschlechtlich rezipiert wurden und werden, sondern auch die Werke selbst immer wieder biologisch und biographisch rückgekoppelt werden, zeigt sich als durchgängiger Topos in der gesamten Kunstgeschichte:

„Die Beschreibung von Kunstwerken macht oft schon nach oberflächlicher Lektüre klar, ob sie von Männern oder Frauen geschaffen wurde. Ist von gefällig, glatt, natürlich oder gut gearbeitet die Rede, dann stehen dagegen die Zuschreibungen des großen Wurfs, der Expressivität oder des Chaos. Das Vokabular lässt im Kopf der Leser ein Bild entstehen: das der fleißig, minutiös und uninspiriert arbeitenden Künstlerin und das des konvulsiv dem schöpferischen Schaffen hingeebenen Künstlers. Sie schafft

⁷⁷⁷ Schreyer/Urech 1957, S. 11.

ein Bild, er ein Werk. Sie ist eine Malerin, er ein Genie. Dass unsere Bilder im Kopf so zuverlässig funktionieren, verdankt sich langem Training.“⁷⁷⁸

Ruth Nobs-Greter hat in ihrer Arbeit aus den 1980er Jahren zur *Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*⁷⁷⁹ bereits umfassend dargestellt, wie Künstlerinnen durch die gesamte Kunstgeschichte hindurch – angefangen bei Vasari – als Ausnahmeerscheinungen zwar immer präsent, stets aber auf extreme Weise den Geschlechterdiskursen ihrer Zeit unterworfen waren und dementsprechend rezipiert wurden. „Da Person und Werk eine kunsthistoriographische Einheit bilden, spiegelt sich die Geschichte der Künstlerin in der Rezeption weiblicher Kunst wider. Gegen ihre Werke wurden die nämlichen Vorurteile vorgebracht wie gegen ihre Person als Frau und Künstlerin.“⁷⁸⁰

Die Kunstgeschichte rezipierte die Künstlerin und damit verbunden auch alle Werke weiblicher Autorschaft viele Jahrhunderte lang einzig als Ausnahmeerscheinung.

„Legitim wird die Arbeit mit diesem Begriff [„Ausnahmefrau“; d. Verf.] deshalb, weil zahlreiche bildende Künstlerinnen, denen in ihrem Milieu die Rolle der Ausnahmefrau zugewiesen wurde, diese Rolle durch ihre Arbeit und ihr Auftreten aktiv ausfüllten, ihr bewusst Vorschub leisteten und zwar in einer jeweils zu bestimmenden Art und Weise. [...] Das Verhalten einer Künstlerin kann ihre Charakterisierung als ‚Ausnahmefrau‘ ebenso heraufbeschwören wie die Rezeption ihrer Arbeit von dieser Vorstellungsfigur geleitet sein kann.“⁷⁸¹

Während das Konzept der Ausnahmefrau und damit einhergehend die Heroisierung einzelner Künstlerinnen bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dafür sorgte, dass nur ungefähr eine Künstlerin pro Stilepoche, Schule oder Jahrzehnt in den kunsthistorischen Kanon aufgenommen wurde, wurde dadurch gleichzeitig das Raster, durch das all die Kolleginnen der „Ausnahmefrau“ fallen konnten, immer größer. Damit forcierte die beachtete Künstlerin in der Rolle der Ausnahmeerscheinung das Verständnis von der stilbildenden Kanonisierung „männlicher“ Kunst.

Die hier vorangegangenen Untersuchungen zur Selbst- und Fremddarstellung haben deutlich gemacht, dass die kunsthistorische Rezeption von Künstlerinnen und ihrer Kunst neben Zuschreibungen von außen auch stark abhängig ist von Selbstnarrationen einzelner handelnder Individuen. Gleichzeitig ist diese Selbstnarration, wie sie in den schriftlichen Erinnerungen Nell Waldens und Marianne von Werefkins, aber auch in Werken und Briefen

⁷⁷⁸ Christadler, in: Zimmermann 2006, S. 253.

⁷⁷⁹ Ruth Nobs-Greter, *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984.

⁷⁸⁰ Nobs-Greter 1984, S. 7.

⁷⁸¹ Isabelle Graw, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Köln 2003, S. 175.

Maria Uhdens oder Gabriele Münters zu finden ist, in wechselseitiger Abhängigkeit geprägt von Zuschreibungen durch die Umwelt. „Eine Selbstnarration kann nur dann erfolgreich aufrechterhalten und fortgeschrieben werden, wenn die handlungsstützenden Rollenträger bereit sind, die Darstellungen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mitzutragen.“⁷⁸² Die Frage nach dem „zuerst“ der Selbst- und der Fremddarstellung und damit verbunden nach der Quelle eines bestimmten Rezeptionskonzeptes lässt sich dabei kaum beantworten und ist eng verknüpft mit diversen kontextuellen Diskursen.

Es scheint charakteristisch für den Bereich der Kunst zu sein, dass sich hier das Prinzip von der weiblichen „Natur“ und der männlichen „Kultur“ besonders hartnäckig hält. Die Tatsache, dass der geschlechtlichen Konnotation in der Kunst eine so gewichtige Rolle zukommt, ist meines Erachtens auch dem allgemeinen Mythos vom Künstler geschuldet. Nur wenige andere Berufsgruppen waren und sind derartig eng verknüpft mit ihren Protagonisten. In jeder Künstlerbiographik lassen sich gewisse Grundvorstellungen vom bildenden Künstler nachweisen, die ihrem Wesen nach alle beinahe gleich sind und sich bis in die Anfänge der Geschichtsschreibung zurückverfolgen lassen. Die Beschäftigung mit Kunstwerken setzte immer schon voraus, „dass es ein Rätsel des Künstlers gäbe, dass besondere und noch wenig bekannte Fähigkeiten und Veranlagungen erforderlich seien, um das Kunstwerk zu schaffen.“⁷⁸³ Während die „Legende des Künstlers“ der Tradition Vasaris folgend, meist „geschlechtsneutral“, das heißt männlich tradiert wurde, blieben Künstlerinnen immer an eine biographische und geschlechtliche Rezeption gebunden.

So gab es auch in der deutschsprachigen Künstlerinnenforschung lange die Tendenz, sich auf eine historisch gewachsene, biologische Geschlechtszuweisung zu berufen. Dies änderte sich erst ab den 1980er Jahren⁷⁸⁴, als deutlich wurde, dass der Ausschluss von Frauen aus der Kunstgeschichte nicht nur durch äußerliche Gebote und Verbote konstituiert (kein Akademiezugang, kein Aktstudium etc.), sondern vor allem strukturell bedingt war.⁷⁸⁵ Seit den 1990er Jahren richtet sich die Fragestellung in der feministischen Kunstgeschichte zunehmend auf die strukturellen Ursachen von Ungleichheit. Dennoch kann nicht davon ausgegangen werden, dass Künstlerinnen und ihre Werke mittlerweile geschlechtsneutral rezipiert würden und inzwischen ihren selbstverständlichen Platz innerhalb des kunsthistorischen Kanons hätten. Zwar hat die feministische kunsthistorische Forschung es

⁷⁸² Keupp/Ahbe/Gmür et al. 2008, S. 213.

⁷⁸³ Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1980, S. 21.

⁷⁸⁴ Vgl. Als eine der ersten Autorinnen: Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York 1981.

⁷⁸⁵ Vgl. Anja Zimmermann, „Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung“. In: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006, S. 9-35, S. 10.

sich zur Aufgabe gemacht, Künstlerinnen und ihre Arbeiten zu untersuchen und dabei vor allem den Blick auf strukturelle Bedingungen und kontextuelle Einflüsse zu fokussieren. Gerade ein Blick auf Ausstellungskonzepte und Ausstellungskataloge macht jedoch immer wieder deutlich, dass Forschung und kulturelle Praxis dabei weit voneinander entfernt sind. Während unter dem expliziten Titel der *gender studies* reflektierte Sammelbände, Tagungen und Arbeitsgruppen immer wieder und inzwischen schon über mehrere Jahrzehnte hinweg einen Beitrag zu einer wertneutralen Gleichberechtigung leisten, die Differenzen nur unter dem Aspekt kontextueller Machtbezüge und systeminhärenter Zuschreibungen gelten lässt, scheint die Gleichberechtigung in Kunst- und Ausstellungspolitik noch einen weiten Weg vor sich zu haben. Nach wie vor sind nur wenige Werke von Künstlerinnen in öffentlichen Sammlungen vertreten, während Ausstellungen zu „Kunst von Frauen“, wie die „Impressionistinnen“-Ausstellung⁷⁸⁶ sich großer Beliebtheit erfreuen und hohe Besucherzahlen registrieren. Häufig wird „das Aufgreifen geschlechtsspezifischer Fragen [...] routiniert im kritischen Jargon als Reflexion auf die bestehende Realität interpretiert.“⁷⁸⁷ Eine genauere Analyse dessen, was auf Ausstellungen zu sehen ist und wie es dazu kam und welche Rolle dabei selektierende Regelwerke spielen, wird indes selten angestellt. Vor allem in der Kunst- und Ausstellungspolitik der Gegenwart zeigt sich, dass die Thematisierung der „Kunst von Frauen“ meist gleichgesetzt wird mit „feministischen“ Anliegen, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, dass die wenigsten Künstlerinnen sich allein aufgrund ihres Geschlechts in ihren Werken mit feministischen Belangen beschäftigen.⁷⁸⁸

Auch in Bezug auf die Künstlerinnen beim *Sturm* zeigt sich nach wie vor eine große Unsicherheit in der kunsthistorischen Rezeption ihrer Werke und ihrer Aufnahme in einen Übersichtskanon. Wie bereits im Kapitel zum Stand der Forschung angeklungen und in den Kapiteln zur Fremddarstellung an verschiedenen Stellen differenzierter aufgezeigt, wird in der kunsthistorischen Rezeption das Bild der expressionistischen Künstlerin nach wie vor von Konstruktionen und Inszenierungen geprägt. Wo sie überhaupt Erwähnung finden – und das ist außerhalb spezieller Publikationen zu „Frauenkunst“ selten der Fall –, schnappt nach wie vor die Falle der Primitivismusrezeption zu. Selbst Institutionen wie die Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung in München, die aufgrund ihres Amtes an einem gefestigten

⁷⁸⁶ Die Schirn Kunsthalle Frankfurt präsentierte vom 22. Februar bis 1. Juni 2008 erstmals in umfassender Form die großen Malerinnen des Impressionismus: Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès und Marie Bracquemond. Ausst.Kat.: *Impressionistinnen - Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès und Marie Bracquemond*. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 22. Februar bis 1. Juni 2008, hrsg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein. Ostfildern 2008.

⁷⁸⁷ Rachel Mader, „Frau-Sein verkauft sich gut – Überlegungen und Thesen zu Kunst, Karriere, Geschlecht und Vermarktung“. In: *FKW/Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Heft 47, Juni 2009, S. 53-67, S. 65.

⁷⁸⁸ Vgl. Mader 2009.

Standpunkt der Künstlerin innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung interessiert ist, hat immer wieder auch mit Einbrüchen in den eigenen Reihen zu kämpfen.⁷⁸⁹ Hieran lässt sich generell eine Kritik an der Kunstgeschichtsschreibung anknüpfen, machen solche Tatsachen doch deutlich, welche große Rolle die Rezeption und Tradierung schon vorhandener kanonisierter Texte zu Künstlerinnen und Künstlern spielen und wie wenig das Werk selbst und sein historischer Entstehungskontext ins Zentrum der kunsthistorischen Analyse rücken. Gerade weil das Kunstschaffen von Frauen im Expressionismus in den meisten Fällen doch auf das „weibliche Wesen“ der Künstlerin ausgerichtet war und entsprechend der Vorstellung von der ursprünglich-naiv schaffenden Künstlerin stets in Bezug auf ihr Geschlecht besprochen und tradiert wurde, fand speziell in der Kunst der 1910er und 1920er Jahre eine Stigmatisierung statt, die sich hartnäckig durch die nächsten Jahrzehnte, ja bis ins nächste Jahrhundert durchsetzte.

Meines Erachtens sind die Künstlerinnen des Expressionismus besonders stark und hartnäckig an ihre geschlechtliche Rezeption gebunden, da diese auch kunstideologisch eine bedeutende Rolle spielte. Während Künstlerinnen der Jahrhunderte zuvor zwar auch als Dilettantinnen oder begabte Ausnahmeerscheinungen eine marginale Rolle in der Kunstgeschichte spielten und ihre Arbeiten auch stets auf ihre „weibliche Art“ zu malen hin von Zeitgenossen rezipiert wurde, kam der „weiblichen Kunst“ im Expressionismus eine gewichtige Rolle zu, die in ständiger Abhängigkeit vom Interesse an der Künstlerin als Personifizierung der „natürlichen“ Kunst neu festgeschrieben wurde. Verstärkt wurde dies durch die Bindung an diverse spirituelle Bewegungen der 1910er und 1920er Jahre, welche zwar sowohl Künstlerinnen, als auch Künstler beeinflusste, die in der Rezeption aufgrund ihrer Nähe zum Emotionalen, Irrationalen und Übersinnlichen eher Eingang fand in die Biographie der Künstlerinnen.⁷⁹⁰

Die Bindung an eine Rezeption, die expressionistische künstlerische Werke weiblicher Autorschaft mit Assoziationen belegt, die der vom Zeitgeist geforderten „Natürlichkeit“ und Emotionalität ohne jede intellektuell geprägte Komposition gerecht wird, wurde auch den

⁷⁸⁹ Exemplarisch genannt werden kann hier Annegret Hoberg, die von „spezifisch weiblichen Umbrüchen“ im Werk Gabriele Münters spricht. Vgl. Hoberg/Friedel 2003, S. 31.

⁷⁹⁰ Während beispielsweise auch Künstler wie Mondrian, Kandinsky und Franz Marc in ihrer Malerei stark von Strömungen wie der Theosophie und der Anthroposophie beeinflusst wurden, scheint mir die Bezeichnung Jacoba van Heemskercks als anthroposophische Künstlerin in der Monographie von Paaschen und van Huussen (2005) für die weitere Rezeption erneut problematisch. Zwar wird hier von Weiblichkeitszuschreibungen abgesehen, nach wie vor stellt die Anknüpfung künstlerischer Arbeit an esoterisch-spirituelle Bewegungen für die Kunstgeschichte jedoch eine große Herausforderung dar. Vgl. zum Thema: Norbert M. Schmitz, „Ikonologie der Esoterik versus esoterische Ikonologie: zur aufgeklärten Distanz von Wissenschaft und Kunst am Beispiel der 'Utopia' des Johannes Itten und Aby Warburgs Analysen der Renaissance“. In: Christoph Wagner (Hg.), *Esoterik am Bauhaus: eine Revision der Moderne?* Regensburg 2009, S. 194-217; Reinhard Zimmermann, „Von der Romantik zur Abstraktion?: die Esoterik und die historischen Grundlagen der abstrakten Kunst“. In: Christoph Wagner (Hg.), *Esoterik am Bauhaus: eine Revision der Moderne?* Regensburg 2009, S. 55-72.

Sturm-Künstlerinnen zum Verhängnis und hinterlässt ihre Spuren bis heute. Wie in Zusammenhang mit den neueren Publikationen zu Gabriele Münter bereits erwähnt, finden sich auch in neueren Veröffentlichungen trotz aller Bemühungen um eine geschlechterneutrale Bewertung der Künstlerin und ihrer Arbeit doch immer wieder Passagen, in denen das Werk der Künstlerin geschlechtsbezogen interpretiert wird.

Für die Künstlerinnen beim *Sturm* bedeutet dies, dass neben ihrer sowieso schon marginalen Erscheinung in der kunsthistorischen Rezeption und innerhalb der *Sturm*-Geschichte der Aspekt der geschlechtergebundenen Rezeption nach wie vor ein erschwerender Aspekt in Bezug auf die Einschreibung in die Kunstgeschichte bleibt.

IV. Zusammenfassung und Ausblick

Künstlerinnen wie Nell Walden, Jacoba van Heemskerck, Gabriele Münter, Maria Uhden und Marianne von Werefkin nahmen innerhalb der *Sturm*-Gruppe eine wichtige Rolle ein. Ihr Beitrag erschöpfte sich dabei nicht nur in der Bereitstellung vieler Werke für Ausstellungen und graphische Beiträge in der Zeitschrift „Der Sturm“, sondern findet sich auch in organisatorischen Fragen der Netzwerk- und Kommunikationsarbeit wieder.

Die Tatsache, dass ihre Namen und Kunstwerke in der Geschichte des *Sturm* nur am Rande Erwähnung fanden und auch im kunsthistorischen Kanon des deutschen Expressionismus unterrepräsentiert sind, ist im Wesentlichen auf geschlechtlich kodierte Zuschreibungen zurückzuführen. Diese wurden im Expressionismus und auch beim *Sturm* neu festgeschrieben und hatten Auswirkungen auf die Tradierung „weiblicher“ Kunst und das Vergessen der Künstlerinnen in der weiteren Kunstgeschichte.

Ausgehend vom in der Einleitung (Teil I) besprochenen generellen Forschungsdesiderat im Hinblick auf die beim *Sturm* beteiligten Künstlerinnen, wurde in Teil II dieser Arbeit eine Verortung der Künstlerinnen innerhalb des *Sturm*-Netzwerkes vorgenommen.

Exemplarisch anhand von Nell Walden, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Maria Uhden und Jacoba van Heemskerck wurde herausgearbeitet, dass die Künstlerinnen einen erheblichen Anteil am Netzwerk des *Sturm* hatten. Dies gilt für den quantitativen Anteil der Werke auf Ausstellungen und in der Zeitschrift, sowie ihren qualitativen Beitrag zum *Sturm* als international tätigem Netzwerk. Vor allem durch die Auswertung der Briefe, die ich wie die anderen Quellen als mediale Zeugnisse immaterieller menschlicher Beziehungen und Machtstrukturen⁷⁹¹ begreife, hat sich herausgestellt, dass den Künstlerinnen gerade in Bezug auf das Netzwerk, als welches der *Sturm* wesentlich in Erscheinung trat, eine bedeutende Rolle zukam. Der Gedanke vom *Sturm* als lebendigem Netzwerk, an dem Fäden der Kunst, Literatur und Politik zusammenliefen und eine dynamische Vermittlungs- und Vermarktungsstruktur geschaffen wurde, ist neu und wurde bisher nur an wenigen Stellen in

⁷⁹¹ Vgl. Julia Gelshorn, Christian Weddigen, „Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft“. In: *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im „Bild-Diskurs“*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von Hubert Locher und Peter Schneemann, Emsdetten/Berlin 2008, S. 54–78, S. 61.

der Forschungsliteratur erkannt und formuliert.⁷⁹² Ein wesentlicher Teil dieser Vermittlungs- und Vermarktungszentrale ist auf eine Anzahl hochmotivierter *Sturm*-Künstlerinnen zurückzuführen. Dies hat das Kapitel zu den Netzwerkformen und den Kontakten der Künstlerinnen untereinander gezeigt. Die Künstlerinnen standen in regem Briefkontakt mit Nell Walden, die für sie an vielen Stellen eine Art Vertreterinstanz der *Sturm*-Idee darstellte. Als konkretes Abbild dieser abstrakten Verbundenheit kann die Sammlung Nell Waldens gelten, die Werke verschiedener *Sturm*-Künstlerinnen und -künstler versammelte und für die Nell Walden viele der Arbeiten auch als Zeichen der innigen Verbundenheit als Geschenk erhielt. Zieht man die Briefe, die verschiedene Künstlerinnen und Künstler geschrieben haben, aber auch die Sammlung und die Erinnerungen Nell Waldens an ihre *Sturm*-Zeit als Quellen heran, so zeigt sich, dass der *Sturm* weniger als alleinige Initiative Herwarth Waldens zu sehen ist, sondern stets auch Nell Walden als Teil einer *Sturm*-Doppelspitze mitgedacht werden muss. Die Kontakte zwischen Nell Walden und den Künstlerinnen im Speziellen bezogen sich nicht allein auf den Austausch von Informationen, die das Wohlergehen, den Versand von Werken oder auch Lebensmittel- und Geschenkpäckchen angingen. Vielmehr stellten sie auch eine Möglichkeit dar, Bildinhalte und Positionen besprechen zu können und hielten den *Sturm* trotz der räumlichen Entfernung zwischen dem Stammhaus in der Berliner Potsdamer Straße und den einzelnen Künstlerinnen und Künstlern als ein dichtes Netzwerk zusammen.

Sowohl die Handlungsräume der Künstlerinnen beim *Sturm*, als auch die Bewertung ihrer Arbeiten unterschied sich erheblich von denen ihrer männlichen Kollegen. Schon bei einem ersten flüchtigen Blick in den „Sturm“ zeigt sich, dass in den Gedichten und Texten in der Zeitschrift ein bestimmtes Bild von „Frau“ und damit verbundenen „weiblichen“ Qualitäten kommuniziert wurde. Dieses orientierte sich an den geistigen Strömungen der Zeit und ließ Frauen als „naiv“, „primitiv“, der Natur besonders verbunden und unreflektiert erscheinen. Demensprechend wurden auch die Werke der Künstlerinnen durch ihre weibliche Autorschaft als ebenso emotional, „rein“ und frei von berechnendem Intellekt rezipiert.

⁷⁹² So schreibt Beatrice von Bismarck als eine der wenigen, die den *Sturm* in seiner dynamischen Struktur charakterisieren: „Mit der Zeitschrift und der Galerie, deren Programm er [Herwarth Walden; d. Verf.] durch den Verlag, der Buchhandlung, später dann die *Sturm*-Abende, eine Kunstschule und eine Bühne unterstützte schuf Walden eine dynamische Vermittlungs- und Vermarktungsstruktur, die bereits auf die im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts entwickelten Strategien des Kunsthandels voraus weist.“ BVB (Beatrice von Bismarck) unter Stichwort „Der Sturm“ im Register „Institutionen“. In: Barbara Lange (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Band 8, Vom Expressionismus bis heute*. München, Berlin, London, New York 2006, S. 580. Zum *Sturm* als Organ, an dem verschiedene Theorien zusammenliefen vgl. auch: Hodonyi 2010.

Dem stehen die Selbstdarstellungen der Künstlerinnen zuweilen konträr gegenüber, an anderer Stelle gehen sie konform mit diesen Zuschreibungen. Gerade hier zeigt sich, wie abhängig von einander und wie dicht miteinander verwoben Fremd- und Selbstdarstellungen der Künstlerinnen beim *Sturm* waren und wie vorherrschende Frauenbilder und der Erfolg der Künstlerinnen sich gegenseitig bedingten.

Um herauszuarbeiten, wo und wie die Rollenzuschreibungen bei den Künstlerinnen des *Sturm* zum tragen kamen, war es notwendig, zwischen den Selbstäußerungen der Künstlerinnen über sich selbst und den Darstellungen Dritter über diese zu differenzieren.

Im Teil III dieser Untersuchung wurden daher im ersten Unterkapitel zunächst die Selbstdarstellungen der Künstlerinnen untersucht. Quellenmaterialien waren Briefe, Erinnerungen und tagebuchartige Aufzeichnungen. Vereinzelt habe ich auch künstlerische Werke herangezogen, da sich auch hier Tendenzen der Selbstinszenierung ablesen lassen. Herausgearbeitet wurde, dass viele der Künstlerinnen generell zwar von sich und ihrer Arbeit überzeugt waren und ihren Kunstwerken einen gewissen Wert beimaßen, dass sie zugleich aber auch die Vorstellungen vom „Wesen der Frau“ adaptierten und sich an Konzepten ihrer Zeit orientierten, welche Kunst von Frauen als intuitiv, naturgebunden, emotional und unreflektiert rezipierte. Im Einzelnen hatte dies verschiedene Auswirkungen auf die Künstlerinnen. Die Facette reicht von der Einstellung eigener künstlerischer Arbeit bei Marianne von Werefkin, über die starke Bewertung der organisatorischen im Vergleich zur künstlerischen Arbeit bei Nell Walden, bis zum Auftreten als lernbegierige Schülerin bei Maria Uhden, der recht unabhängigen Arbeitsweise Jacoba van Heemskercks oder der Tradierung des Mythos von sich selbst als „wirklicher Primitiven“ bei Gabriele Münter. Allen Künstlerinnen gemeinsam ist jedoch das starke Changieren zwischen der Auseinandersetzung mit den kontextuellen Kunsttheorien und -philosophien auf theoretischer Basis und der Verschwiegenheit über die eigene Arbeit und die nachdrückliche Betonung von Freundschaft und emotionaler Bindung an den *Sturm*. Auffallend ist zudem die stark funktionsorientierte Ausrichtung der Selbstäußerungen. Je nach Ziel und Zweck der Äußerungen schrieben sich die Künstlerinnen ein in bestehende Ansichten über Frauen und Kunst, oder distanzieren sich stärker davon beziehungsweise ignorierten beispielsweise Gedichte und Dramen zum Thema „Weib“ im *Sturm* gänzlich. So stellten sie weder die Publikationen von Karl Scheffler und Hans Hildebrandt, noch die Dramen und Gedichte Herwarth Waldens in Frage und bezogen in den überlieferten Quellen im Hinblick auf eine Selbstdarstellung als „weiblich“ schaffende Künstlerin nicht wirklich Position.

Da die Anerkennung der Künstlerinnen beim *Sturm* meist mit der Bewunderung ihrer „weiblichen“ Malweise einherging, schien es für Künstlerinnen wie Gabriele Münter oder Nell Walden nützlich gewesen zu sein, diese Erwartungen zu bedienen, um Anerkennung für ihre

Arbeiten zu erlangen. Während also beim *Sturm* die Erfüllung der Erwartungen an eine „Frau“ für die Anerkennung ihrer Kunst durchaus von Nutzen war, wurde dies in der weiteren kunsthistorischen Rezeption problematisch, als Adjektive wie „naiv“, „rein“ oder „seelenvoll“ keine Qualitätsmerkmale mehr darstellten. Die Künstlerinnen wurden vom *Sturm* – und teilweise durch ihr aktives Zutun – für die Erfüllung der großen Bandbreite an internationaler und „expressionistischer“ Kunst instrumentalisiert, deren Schwerpunkt gerade für Herwarth Walden in der Betonung ihrer spirituellen Tragweite lag.

Wie sehr sich Selbst- und Fremddarstellung der Künstlerinnen beim *Sturm* aufeinander beziehen, wurde durch die Bearbeitung einiger exemplarischer Fremddarstellungen im zweiten Kapitel von Teil III dieser Arbeit gezeigt. Als Quellen dienten an dieser Stelle überwiegend Äußerungen von Zeitgenossen über einzelne Künstlerinnen beim *Sturm*. Zudem habe ich allgemein gehaltene Texte, beispielsweise von Herwarth Walden oder von männlichen Kollegen beim *Sturm* herangezogen, um das Bild der Frau, mit dem die Künstlerinnen beim *Sturm* lebten zu konkretisieren. Es hat sich gezeigt, dass die Fremddarstellungen der Künstlerinnen sich weniger auf deren individuelle Persönlichkeit oder ihre künstlerische Arbeit beziehen, sondern vor allem als Aufhänger für allgemein gültige Werturteile über Frauen genutzt wurden. Ausgehend von der konkreten Person einer Künstlerin wie beispielsweise Nell Walden, Maria Uhden oder Gabriele Münter, wurden die Darstellungen in Gedichten, Erinnerungen oder kunsthistorischen Publikationen als eine Abhandlung über die fehlende Genialität der Frau, über deren Seelenleben oder die Verbindung zwischen Frau und Natur weiterentwickelt. Die geschlechtliche Konnotation dominiert besonders die Bildbesprechungen.⁷⁹³ Aber auch persönliche Widmungen, die einzelnen Künstlerinnen wie Nell Walden zukamen, bedienen sich einer Sprache, welche die geschlechtliche Zuschreibung über jede individuelle Charakterisierung erhebt. So zeigt sich, dass bereits hier die Basis für eine geschlechtlich gebundene Rezeption in der Zukunft gelegt wurde. Für die Künstlerinnen beim *Sturm* selbst wird die dichte Bindung an Bewertungen, die aufgrund ihres Geschlechtes stattfanden, nicht immer nur zum Nachteil gewesen sein, erfüllten sie doch konkrete Forderungen nach neuen anthropologischen Kunstkonzepten.⁷⁹⁴

Der Blick auf die kunsthistorische Rezeption, der das Kapitel über die Fremddarstellungen abschließt, hat gezeigt, dass die Beschäftigung mit Künstlerinnen noch immer vor dem

⁷⁹³ So zum Beispiel Georg Biermann, der Maria Uhdens Gemälde *Im Urwald* als „verklärt durch einen weiblich reinen dekorativen Sinn“ beschreibt. Georg Biermann, Besprechung der Ausstellung „Neue Kunst aus Hanoverschem Privatbesitz“. In: *Der Cicerone*, 12. Jg. (1920), S. 84.

⁷⁹⁴ An dieser Stelle beziehe ich mich auf die im Kontext des *Sturm* lebendigen Forderungen nach dem „Neuen Menschen“ und die damit einhergehende Suche nach Authentizität und Unmittelbarkeit in der Kunst. Vgl. dazu beispielsweise auch: Ralph Ubl, „Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern: Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde“. In: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (Hg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München 2002, S. 119-140.

Problem der biographisch und geschlechtlich kodierten Rezeption steht. Während der 1910er und 1920er Jahre mag es für die Künstlerinnen beim *Sturm* zumindest teilweise noch förderlich gewesen sein, durch die geschlechtlich gebundene Rezeption eine Aufwertung ihrer Kunst in bestimmten Bereichen zu erfahren. Im weiteren Verlauf der Kunstgeschichte gruben sie sich durch die Mitarbeit an der Aufrechterhaltung und Erfüllung bestimmter Vorstellung von „Weiblichkeit“ und dem damit verbundenen Rückschluss auf die Qualität ihrer Kunst, jedoch selbst ein Grab. Das lag vor allem daran, dass die im *Sturm* tätigen Künstlerinnen, aber auch die Autoren des „Sturm“ die soziopolitischen Veränderungen der Rolle der Frau nach 1918, die mit der Imagination der „Neuen Frau“ einhergingen, nicht mit verfolgten und für sich nutzbar machten. Dadurch, dass sie sowohl in der Kunst als auch im Hinblick auf ihr Bild vom „Wesen der Frau“ den alten im *Sturm* lebendig gehaltenen Theorien von der Frau als für die primitive und gefühlvolle Kunst prädestinierte Künstlerin treu blieben, wurde hier gewissermaßen ein Anschluss an die Moderne der Nachkriegszeit verpasst.

Durch die Untersuchung zu den Künstlerinnen beim *Sturm*, die in einer historiographischen Beschreibung dicht an den Quellen entlang zu argumentieren bemüht war, können die in der Einleitung formulierten Fragen abschließend beantwortet werden:

Auf den Ausstellungen des *Sturm* waren neben bekannten männlichen Künstlern auch über Jahre hinweg viele Künstlerinnen vertreten. Gerade die Künstlerinnen um Nell Walden unterhielten Netzwerke, die dem *Sturm* seine Position als international tätiges Kunstimperium gewährleisteten. Beim *Sturm* herrschte ein historisch und kontextuell bedingter Konsens über das „Wesen der Frau“. In ihren Selbstdarstellungen unterliefen die Künstlerinnen diese Vorstellungen zum Teil, richteten sich andererseits jedoch nach ihnen aus und erfüllten sie, um sich innerhalb des *Sturm* überhaupt eine Position als Künstlerin sichern zu können. Die Künstlerinnen und ihre Werke bedienten beim *Sturm* in erster Linie die Sparte der „reinen“, „authentischen“ und „primitiven“ Kunst. Diese Zuschreibungen wurden ihnen im weiteren Verlauf der Kunstgeschichte nachteilig ausgelegt. Die Rollenzuschreibungen gingen mit der Konstruktion einer weiblichen Kunst einher. Diese wurde im Expressionismus neu festgeschrieben und drängte die Künstlerinnen in der weiteren Kunstgeschichte an den Rand.

Der methodische Anspruch dieser Arbeit galt der Herausarbeitung der historischen Situation der Künstlerinnen beim *Sturm* durch eine historiographische Auswertung der überlieferten Quellen. Zudem lag der Schwerpunkt auf der Sichtbarmachung der Orte des „doing gender“ innerhalb des *Sturm*-Netzwerkes. Als tragfähig erwiesen hat sich hier die Differenzierung zwischen Selbst- und Fremddarstellung in der Auswertung des Quellenmaterials. So konnten die verschiedenen Perspektiven in der Gegenüberstellung zueinander herausgearbeitet und

deutlich gemacht werden, dass die Künstlerinnen beim *Sturm* das Bild der „Frau“ in ihren Selbstäußerungen in kontextueller Abhängigkeit stets selbst mit konstruierten. Die methodischen Anleihen bei der Biographieforschung und die Miteinbeziehung der Identitäts- und Subjektivitätsforschung haben eine interdisziplinäre Arbeitsweise ermöglicht, welche hilfreich bei der gleichberechtigten Gegenüberstellung des Quellenmaterials war und den Schwerpunkt auf die Aufdeckung einzelner Konstruktionsmechanismen legte.

Neben einigen bereits publizierten Quellen, die in dieser Arbeit zu den Künstlerinnen zum *Sturm* zusammengeführt wurden, brachten Archivstudien auch einiges bisher unveröffentlichtes Briefmaterial zu Tage, aus dem hier erstmals publiziert wird.⁷⁹⁵

Die vorliegende Arbeit ist als Grundlagenforschung zum *Sturm* und zum Frauenbild während des Expressionismus angelegt. Da die Forschungslage zum *Sturm* übersichtlich ist, bisher weitestgehend ohne Einbeziehung der Künstlerinnen stattfand und es daher kaum möglich war, sich auf bereits geleistete Forschungsarbeit zu beziehen, versteht sich diese Arbeit als eine Ausgangsbasis, die grundlegende Fakten zusammengetragen und erste Fragestellungen bearbeitet hat.

Weiterführende Untersuchungen könnten sich durch noch intensivere Nachlassforschung noch stärker mit den unpublizierten Quellen beschäftigen. Mögliche Forschungsfelder wären somit vertiefende historische Untersuchungen zu Nachlässen und Werkprovenienzen, die Sicherstellung weiterer biographischer Fakten zu den einzelnen Künstlerinnen, sowie die Besprechung des *Sturm* und seiner Künstlerinnen und Künstler unter Berücksichtigung soziopolitischer und intermedialer Aspekte.

Ziel dieser Arbeit war es, zum 100jährigen Jubiläum des *Sturm* die daran beteiligten Künstlerinnen in die Geschichte dieses breit angelegten Kunst- und Kulturnetzwerkes einzuschreiben und mit der Differenzierung zwischen Selbst- und Fremddarstellung Erkenntnisse über diejenigen Strukturen und Mechanismen zu gewinnen, die in wechselseitiger Abhängigkeit zwischen Kunstwerk und gesellschaftlichem Kontext zum Tragen kommen, wenn Geschlechterrollen festgeschrieben und tradiert werden. Gerade unter der Berücksichtigung aktueller kunsthistorischer Forschungsansätze die neben herkömmlichen künstlerischen Arbeiten auf Leinwand auch zunehmend kunsthandwerkliche

⁷⁹⁵ Die Archivstudien waren teilweise weniger ergiebig als erhofft. Zwar befinden sich im Sturm-Archiv der Handschriftenabteilung in der Staatsbibliothek Berlin einige Briefe von Künstlerinnen, die bisher noch nirgends publiziert wurden, um genügend Material für eine umfassende Auswertung zur Verfügung zu haben, musste jedoch an vielen Stellen auch auf bereits publiziertes Quellenmaterial zurückgegriffen werden. Dennoch steht eine biographisch-monographische Publikation zu den meisten der hier untersuchten Künstlerinnen noch aus und außer im Falle Jacoba van Heemskercks konnte ich auf kein Werkverzeichnis zurückgreifen.

Arbeiten oder „kleine Säckelchen“⁷⁹⁶, wie Maria Uhden es nannte, berücksichtigen, kommt den Frauen beim *Sturm* in ihrer Zeit eine Sonderrolle zu. Denn auch der beim *Ersten deutschen Herbstsalon* am meisten vertretene Künstler war eine Künstlerin: Mit 25 Arbeiten lag Sonia Delaunay-Terk von der Anzahl der ausgestellten Werke noch vor Henri Rousseau, Paul Klee und ihrem Ehemann Robert Delaunay.⁷⁹⁷ Ich gehe davon aus, dass die Tatsache, dass es sich bei 20 ihrer Arbeiten „nur“ um Bucheinbände handelt, dafür sorgte, dass dies in der Forschungsliteratur bislang nirgends Erwähnung fand. Auf den *Sturm* wirft dies vor seinem historischen Kontext ein besonderes Licht: kaum an anderer Stelle wurden zu jener Zeit dermaßen prominent die Arbeiten einer Frau ausgestellt.⁷⁹⁸ Einige Gründe dafür wurden in dieser Arbeit genannt. Ein Ausblick soll zur weiteren Beschäftigung mit den Künstlerinnen beim *Sturm* anregen: neben der monographischen Forschung zu einzelnen Künstlerinnen und deren Werken, scheint mir vor allem eine Untersuchung der Beziehungen zwischen Material und Geschlecht beim *Sturm* zukunftssträchtig. Aber auch eine genauere Analyse des ideengeschichtlichen Hintergrundes von Herwarth Waldens Kunsturteil, aufgrund dessen er bestimmte Künstler und eben auch viele Künstlerinnen protegierte, steht noch aus und scheint vielversprechende Aufschlüsse für die weitere Beschäftigung mit dem *Sturm* zu geben.

⁷⁹⁶ Maria Uhden über ihre Bucheinbände, Lautenbänder und Kissenhüllen, die sie zum Gelderwerb anfertigte und denen sie selbst eher kritisch gegenüber stand. Maria Uhden an ihre Eltern am 19. März 1918. Zitiert nach: Hofmann/Präger 1994, S. 21.

⁷⁹⁷ Der Katalog des *Ersten deutschen Herbstsalon* listet von Sonia Delaunay-Terk 25 Arbeiten. Gefolgt wird sie von Henri Rousseau (22) und Paul Klee (21). Vgl. Katalog *Erster deutscher Herbstsalon*, hrsg. von Herwarth Walden, Berlin 1913.

⁷⁹⁸ Auch Jenny Anger weist in ihrer Publikation darauf hin, dass das Kunsthandwerk und mit ihm auch das „Dekorative“ in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts einer ganz neuen Bewertung bedarf um bestimmte Entwicklungen der Moderne zu verstehen: „I hope to have shown in this book however, that certain theoretical assumptions must be undone before art and art history can embrace ornament wholeheartedly. These include accepting the contingency and materiality of the decorative – indeed, not as unfortunate characteristics, but rather as qualities that delineate the wonder of art. It is my conviction that so doing will be an important tactic in the efforts to achieve greater gender parity in the arts: For the ‘femininity’ of ornament could shape the fate of a major male modernist such as Paul Klee, we have seen, one can only imagine how it affected women such as Sonia Delaunay, or others we may never know.“ Anger 2004, S. 200.

V. Biographische Angaben zu den Künstlerinnen

Jacoba van Heemskerck

- 1876 Als jüngstes von sechs Kindern wird Jacoba van Heemskerck am 1. April in Den Haag geboren. Ihr Vater ist der durch Seestücke bekannt gewordene Maler Jacob Eduard van Heemskerck van Beest.
- 1897 Beginn des Studiums in der Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag.
- 1900 Nach dem Tod ihrer Mutter zieht sie mit ihrer Schwester nach Hilversum und lässt sich bei F. Hart Nibbrig in graphischen Techniken ausbilden.
- 1903 Schülerin im Atelier des Malers Eugene Carrière in Paris.
- 1904 Rückkehr in die Niederlande. Sie lernt Marie Tak van Poortvliet kennen, mit der sie eine lebenslange Freundschaft verbindet und mit der sie von nun an die Sommermonate im Seeländischen Domburg verbringt.
- 1907 Erste Teilnahme an der Ausstellung *Kunst van levende Meesters* im Stedelijk Museum Amsterdam.
- 1910 Ausstellung in Brüssel zusammen mit Piet Mondrian und anderen Malern.
- 1911 Teilnahme an Ausstellungen in Domburg, in Amsterdam und im *Salon des Independants* in Paris.
- 1913 Teilnahme am *Ersten Deutschen Herbstsalon* in Berlin.
Teilnahme an der Ausstellung *De Vrouw 1813-1913* in Amsterdam.
Beginn der Freundschaft mit Nell und Herwarth Walden und Anfang der langjährigen Briefkorrespondenz.
- 1914 Die erste exklusive Ausstellung beim *Sturm* bestreitet Jacoba van Heemskerck zusammen mit Heinrich Campendonk.
Sie wird in den nächsten zehn Jahren die am häufigsten ausgestellte *Sturm*-Künstlerin.
Jacoba van Heemskerck überträgt dem *Sturm* das exklusive Ausstellungs- und Vertriebsrecht ihrer Werke und zieht sich aus der niederländischen Kunst- und Galerieszene zurück.
- 1917 Erarbeiten Jacoba van Heemskerck, Herwarth Walden und Marie Tak van Poortvliet gemeinsam den Katalog der Kunstsammlung von Marie Tak van Poortvliet, die bereits 150 Werke überwiegend von *Sturm*-Künstlern umfasst.
- 1920 Jacoba van Heemskerck distanziert sich zunehmend vom *Sturm* und beginnt eigenständig auszustellen. So zeigt sie im *Haagse Kunstkring* Entwürfe für Glasfenster, die in der Presse ausführlich besprochen werden.
- 1921 Jacoba van Heemskerck erhält den Auftrag für die neue Marinekaserne in Amsterdam Glasfenster zu entwerfen.
- 1922 Veranlasst durch Abbildungen ihrer Holzschnitte in der amerikanischen Zeitschrift *The Dial* plant Jacoba van Heemskerck eine Ausstellung in den USA.
- 1923 Jacoba van Heemskerck stirbt am 3. August in Domburg.
Der *Sturm* organisiert eine wandernde Gedächtnisausstellung.
- 1924 Das *Sturm*-Bilderbuch VII mit Originalholzschnitten erscheint als posthume Würdigung Jacoba van Heemskercks.

Gabriele Münter

- 1877 Gabriele Münter wird am 19. Februar als Tochter eines Kaufmanns in Berlin geboren.
- 1897 Besuch einer Damenkunstschule in Düsseldorf.
- 1898-1900 Reise durch die USA mit ihrer Schwester. Zahlreiche Reisefotografien entstehen.
- 1901 Umzug nach München. Gabriele Münter setzt ihr Studium an der Malschule des Künstlerinnen-Verbands fort und wechselte dann an die Phalanx-Schule, an der auch Wassilij Kandinsky lehrt.
- 1903 Während eines Malaufenthaltes in Kallmünz Verlobung mit Kandinsky, der zu diesem Zeitpunkt noch verheiratet ist.
- 1906-1907 Parisaufenthalt mit Kandinsky. Mehr als ein Viertel ihres graphischen Werks entsteht, besonders Farbholz- und Linolschnitte.
- 1908 Münter und Kandinsky lassen sich in München nieder.
- 1909 Gabriele Münter erwirbt in Murnau am Staffelsee das sogenannte „Russenhaus“. Hier halten sich Münter und Kandinsky in den Sommermonaten bis 1914 überwiegend auf. Gründung der Neuen Künstlervereinigung München.
- 1911 Werke Gabriele Münters sind auf der ersten Ausstellung der *Redaktion der Blauen Reiter* in der Münchner Galerie Thannhäuser vertreten.
- 1912 Im März 1912 sind auf der ersten *Sturm*-Ausstellung in Berlin sechs Werke von Gabriele Münter zu sehen.
Nell und Herwarth Walden besuchen die Künstler des *Blauen Reiter* in München.
- 1913 Im Januar hat Gabriele Münter die erste Einzelausstellung in der Berliner *Sturm*-Galerie.
In den nächsten Jahren sind sowohl Holzschnitte und Zeichnungen von ihr im „Sturm“ abgebildet als auch Werke auf verschiedenen *Sturm*-Ausstellungen präsent.
- 1915 Flucht mit Kandinsky in die Schweiz. Kandinsky kehrt nach Russland zurück.
- 1915-1920 Gabriele Münter lebt in Skandinavien.
- 1920 Rückkehr nach Deutschland. Gabriele Münter lebt abwechselnd in Köln, Murnau und München.
- 1925 Umzug nach Berlin.
- 1931 Die Künstlerin lässt sich mit ihrem Ehegatten, dem Kunsthistoriker Johannes Eichner, endgültig in Murnau nieder. Blumenstilleben und abstrakte Studien entstehen.
- 1937 Ausstellungsverbot durch das NS-Regime. Münter zieht sich ins Privatleben zurück und versteckt die in ihrem Besitz befindlichen Werke des *Blauen Reiter* in ihrem Murnauer Haus.
- 1949 Nach dem Zweiten Weltkrieg ist Gabriele Münter mit neun Werken auf einer Retrospektive des *Blauen Reiter* im Haus der Kunst in München vertreten.
- 1955 Gabriele Münter ist Teilnehmerin der Documenta 1 in Kassel.
- 1957 Große Schenkung mit Werken des *Blauen Reiter* an die Stadt München, wodurch die Städtische Galerie im Lenbachhaus großen Ruhm erlangt.
- 1962 Gabriele Münter stirbt am 19. Mai in Murnau.

Maria Uhden

- 1892 Am 6. März wird Maria Uhden als älteste von fünf Kindern eines Architekten in Coburg geboren. Sie beginnt bereits als Kind zu malen.
- 1910 Umzug nach Gotha.
- 1911 Maria Uhden geht mit dem Ziel Künstlerin zu werden nach München und studiert bei dem Münchner Maler Julius Exter und dem Österreicher Hans Bertle.
Im eigenen Atelier fertigt sie eine Reihe kunstgewerblicher Entwürfe an.
- 1914 Beginn des Studiums an der Kunstgewerbeschule Berlin.
- 1915 Erster Besuch bei Nell und Herwarth Walden in Berlin.
Im November 1915 finden sich erste Holzschnitte von Maria Uhden in der Zeitschrift „Der Sturm“.
Auf der 36. Ausstellung des *Sturm* sind im Dezember 1915 erstmals Arbeiten von Maria Uhden auf einer *Sturm*-Ausstellung zu sehen.
Ihre Arbeiten sind bis in die 1920er Jahre hinein regelmäßig im „Sturm“ abgedruckt und auf Ausstellungen des *Sturm* vertreten.
- 1916 Maria Uhden hält sich wechselnd in Berlin und München auf und lernt beim *Sturm* den Maler Georg Schrimpf kennen, der sich bereits zuvor begeistert von ihrem künstlerischen Werk zeigte.
- 1917 Eheschließung mit Georg Schrimpf am 17. Mai.
Versuchte Flucht in die Niederlande um der Einberufung Georg Schrimpfs in den Kriegsdienst zu entgehen.
- 1918 Eigener Haushalt mit Georg Schrimpf in München.
22. Juni Geburt des Sohnes Marc.
Am 19. August stirbt Maria Uhden an den Folgen eines Nachwochenbettfiebers.

Nell Walden

- 1887 Geburt als Tochter eines Pastors in Karlskrona in Schweden als Nell Roslund.
- 1908 Beendigung des Studiums der Musik als Diplom Organistin in Lund.
Bis 1911 immer wieder Sprachaufenthalte in Berlin.
- 1910 Über den *Deutschen Club* in Landskrona lernt sie die Zeitschrift „Der Sturm“ kennen.
- 1911 Vermittelt durch ihre Freundin Gertrud, der Schwester Herwarth Waldens, lernt sie Herwarth Walden in Schweden kennen. Nachdem sie sich in Berlin zufällig wieder treffen, werden Nell und Herwarth Walden Freunde und enge Vertraute.
- 1912 Eheschließung mit Herwarth Walden am 23. November in London.
- 1913 Ausgedehnte Europareise mit Herwarth Walden um Künstler für den *Ersten Deutschen Herbstsalon* zu gewinnen.
- 1914 Nach Kriegsausbruch ist Nell Walden als Journalistin im geheimdienstlichen Nachrichtenbüro „Der Sturm“ tätig. Sie übernimmt das Lektorat Skandinavien für das Kriegspressequartier, macht Übersetzungen und schreibt Propagandatexte.
Aufbau der Sammlung von Werken der *Sturm*-Künstler, schwedischer Volkskunst und Kunst aus Afrika und Ozeanien.
- 1915 Aufnahme der künstlerischen Tätigkeit. Sie malt erste Hinterglasbilder.
- 1916 43. *Sturm*-Ausstellung im Juli und August 1916: erste Werke von Nell Walden beim

- Sturm ausgestellt.
 Bis 1925 sind regelmäßig Werke von ihr auf *Sturm*-Ausstellungen vertreten.
- 1923 Rücktritt von der Mitarbeit beim *Sturm*.
- 1924 Scheidung von Herwarth Walden auf eigenen Wunsch.
- 1926 Eheschließung mit dem jüdischen Arzt Dr. Hans Heimann in Berlin.
 Beteiligung an der *Ausstellung der Abstrakten* im Rahmen der *Grossen Berliner Kunstausstellung*, an der sie fortan regelmäßig vertreten ist.
- 1927 Einzelausstellung in der Galerie Flechtheim in Berlin.
- 1933 Formelle Scheidung von Hans Heimann aus politischen Gründen.
 Niederlassung in Ascona (CH). Heimann wird von den Nationalsozialisten verhaftet, deportiert und ermordet.
 Nell Walden deponiert ihre Sammlung in Schweizer Kunstmuseen.
- 1940 Eheschließung mit dem Schweizer Hannes Urech.
- 1944 Übersiedlung nach Schinznach Bad im Kanton Aargau.
 Ausstellung im Kunstmuseum Bern: *Der Sturm. Sammlung Nell Walden*.
- 1945 Ausstellung im Kunstmuseum Zürich: *Expressionisten, Kubisten, Futuristen aus den Sammlungen Dr. Othmar Huber und Nell Walden*.
- 1946 Ausstellung Kunsthalle Basel: *Francis Picabia und Sammlung Nell Walden*.
- 1954 Ausstellung Stockholm und sieben weitere Städte in Schweden: *Der Sturm. Sammlung Nell Walden. Expressionisten, Futuristen, Kubisten*.
 Zusammen mit Lothar Schreyer gibt Nell Walden ihre Memoiren heraus: *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturm-Kreis*.
 Das Stuttgarter Kunstkabinett versteigert auf seiner 20. Auktion einen Großteil der Sammlung Nell Walden.
- 1957 Lothar Schreyer und Hannes Urech geben zum 70. Geburtstag Nell Waldens das Buch *Nell Walden. Bilder und Gedichte* heraus.
- 1963 Nell Waldens Buch *Herwarth Walden. Ein Lebensbild* erscheint.
 Am 24. August stirbt ihr Gatte Hannes Urech.
- 1964 Nell Walden siedelt nach Bern über und gibt das Gedenkbuch *Hannes Urech. Briefe und Gedichte* heraus.
- 1965 Reise nach Israel.
- 1966 Ausstellung Berner Kunstmuseum: Nell Walden. Sammlung und eigene Werke.
 Nell Walden schenkt dem Kunstmuseum Bern 134 Werke.
- 1967 Nell Walden wird vom schwedischen König Gustav VI. Adolf mit dem schwedischen Ritterorden Vasa 1. Klasse ausgezeichnet.
- 1968 Nell Walden erhält das deutsche Verdienstkreuz 1. Klasse.
- 1970 Ausstellung Kunstmuseum Landkrona: *Nell Waldens donation i Landskrona Museum*.
- 1975 Nell Walden stirbt am 21. Oktober in Bern.

Marianne von Werefkin

- 1860 Marianne von Werefkin wird am 29. August im russischen Tula als Tochter einer russischen Adelsfamilie geboren.
Schon früh wird ihr Zeichentalent gefördert.
- 1880 Wird sie Privatschülerin von Ilja Repin, dem bedeutendsten Vertreter der Peredwischniki – den Wandermalern – die den russischen Realismus vertreten.
- 1883 Beginn des Kunststudiums in Moskau.
Werefkins erste, künstlerisch wichtige Werkphase ist jene Zeit vor 1890, als sie sich in der realistischen Malerei des Zarenreiches einen Namen als „Russischer Rembrandt“ macht.
- 1892 Werefkin geht eine 27 Jahre dauernde Freundschaft mit Alexej Jawlensky ein. Sie war in der Malerei weiter als dieser fortgeschritten und hatte beschlossen, den fünf Jahre jüngeren mittellosen Offizier auszubilden und zu fördern.
- 1896 Nach dem Tod ihres Vaters, zieht Marianne von Werefkin ausgestattet mit einer noblen zaristischen Rente mit Jawlensky und ihrem zehnjährigen Dienstmädchen, Helene Nesnakomoff (1886–1965), nach München.
Sie unterbricht ihre künstlerische Tätigkeit für zehn Jahre.
- 1897 Gründet Werefkin in ihrem „rosafarbenen Salon“ in ihrer Wohnung in Schwabing die „Bruderschaft von Sankt Lukas“, deren Mitglieder sich in der Tradition der Lukasgilde verstanden, und die letztlich die Keimzelle zur Neuen Künstlervereinigung München (N.K.V.M) und zum Blauen Reiter war.
- 1902 Das Dienstmädchen Helene bekommt von Jawlensky ein Kind, Andreas Nesnakomoff (1902–1984). Im November beginnt Werefkin, ihre „Lettres à un Inconnu“ – Briefe an einen Unbekannten – als eine Art Tagebuch zu schreiben, die sie 1906 beendet.
- 1906 Reise mit Jawlensky nach Frankreich. Sie nimmt ihre künstlerische Tätigkeit wieder auf.
- 1908 Gemeinsames Malen in den Sommermonaten mit Kandinsky, Jawlensky und Münter.
- 1909 Gründung der *Neuen Künstlervereinigung München*.
- 1913 Auf dem *Ersten deutschen Herbstsalon* in Berlin sind drei Arbeiten von Marianne von Werefkin ausgestellt.
In den nächsten Jahren sind immer wieder Werke von ihr auf *Sturm*-Ausstellungen vertreten.
- 1914 Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs flüchten Marianne von Werefkin, Jawlensky und Helene Nesnakomoff innerhalb von 24 Stunden in die Schweiz nach Saint-Prex am Genfersee.
- 1917 Übersiedlung nach Zürich.
- 1918 Umzug nach Ascona am Lago Maggiore.
- 1921 Endgültige Trennung von Werefkin und Jawlensky. Jawlensky heiratet ein Jahr später Helene Nesnakomoff, die Mutter seines Sohnes Andreas.
- 1924 Werefkin gründet in Ascona die Künstlergruppe *Der große Bär* mit.
- 1938 Marianne von Werefkin stirbt am 6. Februar in Ascona.

VI. Literaturverzeichnis

- Marion Adams, „Der Expressionismus und die Krise der deutschen Frauenbewegung“. In: Bernd Hüppauf (Hg.), *Expressionismus und Kulturkrise*. Heidelberg 1983, S. 105-130.
- Jan Torsten Ahlstrand, Katarina Borgh Bertorp, *Svenskt avantgarde och Der Sturm i Berlin/Schwedische Avantgarde und Der Sturm in Berlin*. Lund, Osnabrück 2000.
- Margareta Alin, „Einleitung“ in Ausst.Kat. *Nell Walden. Introduktion till Nell Waldens donation i Landskrona Museum*. Landskrona 1970.
- Barbara Alms, „DER STURM – Corporate Identity für die internationale Avantgarde“. In: Ausst.Kat. *Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*. Städtische Galerie Delmenhorst, hrsg. von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, Bremen 2000, S. 15-34.
- Jenny Anger, *Paul Klee and the decorative in modern art*. Cambridge 2004.
- Katharina von Ankum (Hg.), *Women in the metropolis. Gender and modernity in weimar culture*. Berkeley, Los Angeles, London 1997.
- Sigrun Anselm, Barbara Beck (Hg.), *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*. Berlin 1987.
- Aleida Assmann, „Geschlecht und kulturelles Gedächtnis“. In: *Freiburger Frauenstudien*, 19 (2006): *Erinnern und Geschlecht*. Bd. 1, S. 29-46.
- George C. Avery (Hg.), *Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Karl Kraus – Herwarth Walden. Briefwechsel 1909-1912*. Göttingen 2002.
- Gudrun Axeli-Knapp, „‘Intersectionality‘ – ein neues Paradigma der Geschlechterforschung?“ In: Rita Casale, Barbara Rendtorff (Hg.), *Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*. Bielefeld 2008, S. 33-53.
- Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme, Jeanne Riou (Hg.), *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*. Köln 2004.
- Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay. Ihre Kunst – ihr Leben*. München 1995.
- Miklos von Bartha, Carl Laszlo, *Die ungarischen Künstler am Sturm, Berlin: 1913-1932*. Basel 1983.
- Moritz Bassler, Hildegard Chattelier (Hg.), *Mystik Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Strasbourg 1998.

- Wolfgang Becker, *Broken Glass. Glas in Kunst, Architektur und Kultur*. Köln 2005.
- Shulamith Behr, *Künstlerinnen des Expressionismus*. Oxford 1988.
- Anita Beloubek-Hammer, *Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld*. Köln 2007.
- Anita Beloubek-Hammer, „DER STURM von Herwarth Walden – Kampfplatz der internationalen Avantgarde für die ‚Kunstwende‘“. In: Ausst.Kat. *Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*. Städtische Galerie Delmenhorst, hrsg. von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, Bremen 2000, S. S. 35-45.
- Hubert van den Berg, „Über Erich Mühsams Überlegungen zur ‚Frauenfrage‘ und seine literarische Darstellungsweise von Frauen in der Periode 1900-1914“. In: *Erich Mühsam und der Anarchismus und Expressionismus, die ‚Frauenfrage‘*, Ludwig Thoma. Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft. Heft 3. Mai 1991, S. 57-73.
- Hubert van den Berg, „... wir müssen mit und durch Deutschland in unserer Kunst weiterkommen.“ Jacoba van Heemskerck und das geheimdienstliche ‚Nachrichtenbüro Der Sturm‘“. In: Petra Josting und Walter Fähnders (Hg.), *„Laboratorium der Vielseitigkeit“ Zur Literatur in der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag*. Bielefeld 2005, S.67-87.
- Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*. Köln 1982.
- Renate Berger, „Kreativität und Konkurrenz, Muster, Mythen, Melancholie. Charlotte Berend-Corinth & Lovis Corinth, Josephine Nivison & Edward Hopper, Françoise Gilot & Pablo Picasso“. In: Barbara Schaefer und Andreas Blühm (Hg.), *Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft*. Ostfildern 2008, S. 258-271.
- Georg Biermann, Besprechung der Ausstellung „Neue Kunst aus Hanoverschem Privatbesitz“. In: *Der Cicerone*, 12. Jg. (1920), S. 84.
- Karla Bilang, „Jacoba van Heemskerck und Marie Tak van Poortvliet. Ein Modell weiblicher Autonomie in der Kunst des Expressionismus“. In: Madeleine Marti (Hg.), *Querfeldein. Beiträge zur Lesbenforschung*. Dortmund 1994, S. 149-156.
- Karla Bilang, „Nell Walden (1887-1975)“. In: Britta Jürgs (Hg.), *Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d’Este bis Peggy Guggenheim*. Berlin 2000, S. 229-255.
- BVB (Beatrice von Bismarck) „Der Sturm“. In: Barbara Lange (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Band 8, Vom Expressionismus bis heute*. München, Berlin, London, New York 2006, S. 580.

- Hannes Böhringer, Beate Söntgen (Hg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München 2002.
- Helen Boorman, "Herwarth Walden and William Wauer: expressionism and Sturm politics in the post-war context". In: *Expressionism in focus: proceedings of the First UEA Symposium on German Studies*, RILA v.15 no.3568 (1989), S. 93-112.
- Mineke Bosch, *Een onwrikbaar geloof in rechtvaardigheid: Aletta Jacobs 1854-1929*. Amsterdam 2005.
- Roland Bothner, „Das zweite Gesicht des Willens – Franz Marc“. In: Ausst.Kat. *O meine Zeit! So namenlos zerrissen... Zur Weltsicht des Expressionismus*. Kunsthalle Bielefeld 16. November 1985 – 26. Januar 1986, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1985, S. 62-76.
- Frances Borzello, *Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten*. München 1998.
- Piet Boyens, *Expressionisme in Nederland*. Zwolle 1995.
- Winfried Brenne, *Bruno Taut. Meister des farbigen Bauens in Berlin*, hrsg. vom Deutschen Werkbund Berlin e.V., Berlin 2005.
- Norman Broude und Mary D. Garrard (Hg.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. New York 1982.
- Georg Brühl, *Herwarth Walden und Der Sturm*. Leipzig 1983.
- Hannelore Bublitz (Hg.), *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. Frankfurt am Main 1998.
- Franz-Peter Burkard, „Die Hermeneutik der Kultur. Philosophisch-anthropologische Grundfragen“. In: Hans-Martin Gerlach, Andreas Hütig, Oliver Immel, *Symbol, Existenz, Lebenswelt. Kulturphilosophische Zugänge zur Interkulturalität*. Frankfurt am Main 2004.
- Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998.
- Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991.
- Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main 2001.
- Kathleen Canning, "Women and the politics of gender". In: Anthony McElligott (Hg.), *Weimar Germany 1919-1933. The short Oxford History of Germany*. Oxford, New York 2009, S. 146-174.

- Rita Casale, Barbara Rendtorff (Hg.), *Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*. Bielefeld 2008.
- Maike Christadler, „Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte“. In: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006, S. 253-272.
- Paul Citroen, „Jacoba van Heemskerck“. In: *Museumsjournaal* jrg. V, 1960, Nr. 7, S. 142-144.
- Ernst Cohn-Wiener, „Ausstellungsbesprechung zum Sturm“. In: *Der Cicerone* 1919, XI, S. 707.
- Linda Darlymple Henderson, „Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften“. In: Hellmut Seemann (Hg.), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*. Frankfurt am Main 1995, S.13-31.
- Bettina Dausien, Helga Kelle, „Biographie und kulturelle Praxis“. In: Bettina Völter, Bettina Dausien, Helma Lutz, Gabriele Rosenthal (Hg.), *Biographieforschung im Diskurs*. Wiesbaden 2005, S. 189-212.
- Kerstin Decker, *Mein Herz – Niemandem. Das Leben der Else Lasker-Schüler*. Berlin 2009.
- Susanne Deicher (Hg.), *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*. Berlin 1993.
- Horst Denkler, *Die Druckfassungen der Dramen Oskar Kokoschkas. Ein Beitrag zur philologischen Erschließung der expressionistischen Dramatik*. In: DVjs 40 (1966). S. 90 - 108. Mit Nachtrag 42 (1968), S. 303-305.
- Carol Diethe, *Nietzsche´s women: beyond the whip*. Berlin, New York 1996.
- Carol Diethe, *Vergiß die Peitsche – Nietzsche und die Frauen*. Hamburg, Wien 2000.
- Marina Dmitrieva, „Kunst und Judentum“. In: Barbara Lange (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Band 8, Vom Expressionismus bis heute*. München, Berlin, London, New York 2006, S. 505-523.
- Marina Dmitrieva, „Die Russen und ‚Der Sturm‘“. In: Ada Raev, Isabel Wünsche, *Kursschwankungen: russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*. Berlin 2007, S. 149-156.
- Ingrid von der Dollen, *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der ‚verschollenen Generation‘. Geburtsjahrgänge 1890-1910*. München 2000.
- Annette Dorgerloh, „‘Sie wollen wohl Ideale klauen...?’ Präfigurationen zu den Bildprägungen der ‚Neuen Frau‘“. In: Katharina Sykora, Annette Dorgerloh, Doris Noell-Rumpeltes,

- Ada Raev, *Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*. Marburg 1993, S. 25-50.
- Klara Drenker-Nagels, „William Wauer: ein maßgeblicher Künstler der ‚Sturm‘-Bewegung“. In: *Weltkunst* (München), 71.2001, S. 1277-1279.
- Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*. München 1957.
- Karl Eimermacher, Astrid Volpert (Hg.), *Tauwetter, Eiszeit und gelenkte Dialoge. Russen und Deutsche nach 1945*. München 2006.
- Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerung an August Macke*. Stuttgart 1962.
- Richard J. Evans, *The feminist movement in germany 1894-1933*. London 1976.
- Gabor Falk, *Die Frau in der Kunst*. Görlitz 1902.
- Bernd Fäthke (Hg.), *Marianne Werefkin, Leben und Werk, 1860-1938*. München 1988.
- Bernd Fäthke, „Die Wiedergeburt der ‚Blauen Reiter-Reiterin‘ in Berlin. Von der Diskriminierung in der Kunst am Beispiel Marianne Werefkin“. In: Ausst.Kat. *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*. Berlinische Galerie 1992, S. 237-248.
- Bernd Fäthke, *Marianne Werefkin*. München 2001.
- Bernd Fäthke, „Marianne von Werefkin. Von Farben, Formen und Linien“. In: Ausst.Kat. *Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde*. Schloßmuseum Murnau 2002, S. 9-41.
- Bernd Fäthke, „Werefkin und Jawlensky mit Sohn Andreas in der ‚Murnauer Zeit‘“. In: Ausst.Kat. *1908/2008 - Vor 100 Jahren. Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin in Murnau*. Schloßmuseum Murnau 2008, S. 37-71.
- Isabel Fechter, „Marianne von Werefkin in Murnau: Murnau: Schloßmuseum, bis 10. November“. In: *Weltkunst* München, 72.2002, S. 1279.
- Konrad Federer (Hg.), *Marianne Werefkin, Zeugnis und Bild*. Zürich 1975.
- Victor Fedjuschin, *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität: Theosophie, Anthroposophie und die Russen*. Schaffhausen 1988.
- Reinhild Feldhaus, „Geburt und Tod in Künstlerinnen-Viten der Moderne: zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse“. In: Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg 1997, S. 73-89.

- Erika Fischer-Lichte, *Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum ‚performative turn‘ in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Saarbrücken 2000.
- Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Theorien des Performativen*, Berlin 2001.
- Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung: das Semiotische und das Performative*, Tübingen, Basel 2001.
- Mara Folini, „Marianne von Werefkin – Auf der Suche nach einer neuen Sprache“. In: Ausst.Kat. *Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde*. Schloßmuseum Murnau 2002, S. 42-52.
- Lynne Frame, „Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman“. In: Katharina von Ankum (Hg.), *Women in the metropolis. Gender and modernity in weimar culture*. Berkeley, Los Angeles, London 1997, S. 12-40.
- Helmut Friedel (Hg.), *Der Blaue Reiter. Marc, Macke, Kandinsky, Münter, Jawlensky*. Stuttgart 2009.
- Thomas Friedrich, „‘Eine gewichtig füllende Mittelstimme in der Polyphonie des Blauen Reiter‘. Gabriele Münter in Mitteldeutschland“. In: Ausst.Kat. *Gabriele Münter. Werke im Museum Gunzenhausen*. Museum Gunzenhausen 2. November 2008 - 19. April 2009, S. 23-33.
- Gerlind Frink, „Zur Geschlechterbeziehung in Kokoschkas Einakter 'Mörder, Hoffnung der Frauen'“. In: *Schrift der Flammen* 1991, S. 95-111.
- Jürgen Froehlich, *Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften „Die Aktion“ und „Der Sturm“ von 1910-1914*. New York, Bern, Frankfurt am Main 1990.
- Walter Gebhardt, *Das „Sturm-Archiv“ Herwarth Waldens*. Sonderdruck aus dem Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, II/1958, Stuttgart 1958.
- Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main 1987.
- Julia Gelshorn, Christian Weddigen, „Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft“. In: *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im „Bild-Diskurs“*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von Hubert Locher und Peter Schneemann, Emsdetten/Berlin 2008, S. 54–78.
- Ute Gerhard, *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*. München 2009.
- Lidia Gluchowska, *Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki 1910-1945*. Berlin 2007.

- Bettina Gockel, „Vom Ruhm der Malkunst zum ‚reinen Kunstwerk‘: Die vorder- und rückseitige Bemalung des Gemäldes ‚Stehende Mädchen am Ofen‘ von Ernst Ludwig Kirchner“. In: *Ernst Ludwig Kirchner: ‚Stehende nackte Mädchen am Ofen‘ (1908), auf der Rückseite ‚Die Verbindung‘ (1922)*, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister. Berlin, Dresden 1998, S. 17-29.
- Maurice Godé, „Poetik und Politik im literarischen Expressionismus“. In: *Getauft auf Musik. Festschrift für Dieter Borchmeyer*, hrsg. von Udo Bermbach. Würzburg 2006. S. 79-91.
- Dena Goodman, „Letter writing and the emergence of gendered subjectivity in eighteenth-century France“. In: *Journal of Women's History* 17.2 (2005), S. 9-37.
- Oskar Maria Graf, „Maria Uhden“. In: *Junge Kunst* Bd. 20, 1921.
- Isabelle Graw, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Köln 2003.
- Germaine Greer, *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst*. Berlin, Frankfurt am Main, Wien 1980.
- Lothar Grisebach, *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch*. Köln 1968.
- Ernst Guhl, *Die Frauen in der Kunstgeschichte*. Berlin 1858.
- Carmen und Werner Hafner, *Aktion und Sturm. Holzschnidekunst und Dichtung der Expressionisten*. Göttingen 2003.
- Jelena Hahl-Koch, *Marianne Werefkin und der russische Symbolismus: Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie*. München 1967.
- Karl-Heinz Hahn, „Das Nietzsche-Archiv“. In: *Nietzsche-Studien* 18, 1989, S. 1–19.
- Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans (Hg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*. Berlin 1995.
- Jutta Held, „Was bedeutet ‚Weibliche Ästhetik‘ in der Kunst der Moderne“. In: *Kritische Berichte*, 13.1985,3, S. 29-41.
- Karin Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlin 2005.
- Helmut Herbst (Hg.), *Adolf Hölzels Schülerinnen. Künstlerinnen setzen eigene Maßstäbe*. Stuttgart 1991.
- Verena von der Heyden-Rynsch, *Belauschtes Leben. Frauentagebücher aus drei Jahrhunderten*. Düsseldorf, Zürich 1997.
- Kurt Heynicke, *Weib*. In: *Der Sturm*, 8. Jg., Heft 7, Oktober 1917, S.108.

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

Karoline Hille, *Fünf Malerinnen der frühen Moderne*. Leipzig 2002.

Annegret Hoberg, Helmut Friedel (Hg.), *Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive*. München 1992.

Annegret Hoberg (Hg.), *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel, 1902-1914, Briefe und Erinnerungen*. München 1994.

Annegret Hoberg, Helmut Friedel, *Gabriele Münter*. München 2003.

Robert Hodonyi, *Herwarth Waldens „Sturm“ und die Architektur. Eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne*. Bielefeld 2010.

David Marc Hoffmann, *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs*. Berlin, New York 1991.

Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg 1997.

Jochen Hofmann, *Inszenierung und Interpretation*. Wiesbaden 2003.

Karl-Ludwig Hofmann, Christmut Präger (Hg.), *„...unwahrscheinlich und wahr wie ein Traum“: Maria Uhden (1892-1918), Briefe, Zeugnisse und Verzeichnis der nachgelassenen Werke*, Berlin 1994.

Werner Hofmann, „Nach den Stürmen: DER STURM“. In: Ausst.Kat., *Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*. Städtische Galerie Delmenhorst, 18. Juni bis 6. September 2000, hrsg. von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, Bremen 2000, S. 8-10.

Martha Howell, Walter Prevenier, *Werkstatt des Historikers. Eine Einführung in die historischen Methoden*. Köln 2004.

Andreas Hüneke, „‘Das Leben unseres Ichs ist der Funke der Zündschnur‘ – ‚Der Blaue Reiter‘ und der ‚Erste Deutsche Herbstsalon‘“. In: Ausst.Kat., *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920*. Nationalgalerie Berlin 3. September bis 16. November 1986.

Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), *O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus*. Bielefeld 1992.

Jutta Hülsewig-Johnen, „Gesichter wie von schwimmendem Schaum – Zum Menschenbild des Expressionismus“. In: Ausst.Kat. *O meine Zeit! So namenlos zerrissen... Zur Weltsicht des Expressionismus*. Kunsthalle Bielefeld 16. November 1985 – 26. Januar 1986, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1985, S. 12-25.

Jutta Hülsewig-Johnen, „Seelenlandschaft – Zur Naturdarstellung im Expressionismus“. In: Ausst.Kat. *O meine Zeit! So namenlos zerrissen... Zur Weltsicht des Expressionismus*. Kunsthalle Bielefeld 16. November 1985 – 26. Januar 1986, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1985, S. 50-61.

Bernd Hüppauf, *Expressionismus und Kulturkrise*. Heidelberg 1983.

Arend Huussen, Jacqueline van Paaschen-Louwerse, *Jacoba van Heemskerck van Beest 1876-1923. Schilderes uit roeping*. Zwolle 2005.

Arend Huussen (Hg.), *Brieven van Jacoba van Heemskerck en Marie Tak van Poortvliet aan Herwarth en Nell Walden en anderen. 1911-1923*. Unveröffentlichtes Manuskript, Haren 2006.

Leo Ikelaar, *Paul Scheerbart und Bruno Taut. Zur Geschichte einer Bekanntschaft. Briefe von 1913–1914 an Gottfried Heinersdorff, B. T. und Herwarth Walden*. Paderborn 1999.

Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*. Paris 1974.

Georg Jäger, „Kokoschkas Mörder Hoffnung der Frauen. Die Geburt des Theaters der Grausamkeit aus dem Geist der Wiener Jahrhundertwende“. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift GRM*, Band 32, 1982, S. 215-33.

Gabriele Jatho, Rainer Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm*, Berlin 2007.

Margarethe Jochimsen und Barbara Weidle (Hg.), *Marianne Werefkin: die Farbei beisst mich ans Herz*. Bonn 1999.

Margarete Jochimsen, „Ich habe aus meinem eigenen Ich den schönsten und einzigen Gott gemacht“. In: Margarethe Jochimsen und Barbara Weidle (Hg.), *Marianne Werefkin: die Farbei beisst mich ans Herz*. Bonn 1999, S. 6-12.

M.S. Jones. *Der Sturm. A focus of expressionism*. 1984.

Petra Josting und Walter Fähnders (Hg.), „Laboratorium der Vielseitigkeit“ *Zur Literatur in der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag*. Bielefeld 2005.

Henrike Junge (Hg.), *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905 – 1933*. Köln 1992.

Britta Jürgs (Hg.), *Sammeln nur um zu besitzen? berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim*. Berlin 2000.

Britta Jürgs (Hg.), *Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft. Portraits expressionistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*. Berlin 2002.

- Alexandra Karentzos, Birgit Käufer und Katharina Sykora (Hg.), *Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter*. Marburg 2002.
- Christiane Keim, "Ich komme mir leicht 'wenig' vor - und die anderen scheinen mir immer mehr" (Gabriele Münter): neue Beiträge zu Werk und Rezeption Gabriele Münters. In: *Kritische Berichte*, 22.1994, 2, S. 18-25.
- Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür et al, *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Hamburg 2008.
- Hyang-Sook Kim, *Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner. Verborgene Selbstbekenntnisse des Malers*. Marburg 2002.
- Christian Klein (Hg.), *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart, Weimar 2009.
- Gisela Kleine, *Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky. Biographie eines Paares*. Frankfurt am Main 1990.
- Gisela Kleine, „Gabriele Münter (1877-1962). Malerin in wechselvoller Zeit“. In: Ausst.Kat. *Gabriele Münter. Werke im Museum Gunzenhausen*. Museum Gunzenhausen 2. November 2008-19. April 2009. hrsg. von Ingrid Mössinger und Thomas Friedrich, Gunzenhausen 2008, S. 9-22.
- Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Leipzig 1991.
- Oskar Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen. Schauspiel in einem Akt. Musik von Paul Hindemith*. Mainz 1921.
- Oskar Kokoschka, *Mein Leben*. München 1971.
- Wladimir Koljasin, „Künstler als Opfer des stalinistischen Terrors. Anmerkungen zu tragischen Zeitdokumenten“. In: Karl Eimermacher, Astrid Volpert (Hg.), *Tauwetter, Eiszeit und gelenkte Dialoge. Russen und Deutsche nach 1945*. München 2006, S. 355-398.
- Barbara Krause, *Der blaue Vogel auf meiner Hand: Marianne Werefkin und Alexej Jawlensky*. Freiburg 1998.
- Michael Krejsa, Anke Matelowski, „... das Wort, dem alle Mühe galt: die Kunst“. *Karl Scheffler (1869–1951)*. Berlin 2006.
- Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1980.

Julia Kristeva, *La Révolution Du Langue Poétique*. Paris 1974.

Edith Krull, *Kunst von Frauen. Das Berufsbild der Bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten*. Leipzig 1984.

Petra Küchler, *Zur Konstruktion von Weiblichkeit. Erklärungsansätze zur Geschlechterdifferenz im Lichte der Auseinandersetzung um die Kategorie Geschlecht*. Pfaffenweiler 1997.

Thomas Küpper, „Der beobachtete Körper. Systemtheorie und Gender Studies“. In: Alexandra Karentzos, Birgit Käufer und Katharina Sykora (Hg.), *Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter*. Marburg 2002, S. 34-41.

Sabine Kyora, „Das Bild vom Menschen. Psychoanalyse und Expressionismus“. In: Ausst.Kat. *O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus*. Kunsthalle Bielefeld, 29. November 1992 - 14. Februar 1993. hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen. Bielefeld 1992, S. 23-29.

Sandra Landau, „‘Vor den Augen tanzten die Bilder des Landlebens...‘ Marianne von Werefkins Murnauer Skizzen“. In: Ausst.Kat. *Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde*. Schloßmuseum Murnau, 12. Juli bis 10. November 2002. S. 53-64.

Barbara Lange, „Kommentar zu ‚The Anthropological Turn: Gender Studies als Kunstgeschichte‘“. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Jahrgang 29, Heft 4/2001, S. 59-60.

Barbara Lange (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Band 8, Vom Expressionismus bis heute*. München, Berlin, London, New York 2006.

Henni Lehmann, *Das Kunststudium der Frauen*. Darmstadt 1914.

Gerhard Leistner, „Die Großstadt Berlin als Krisenherd der Expressionisten“. In: Ausst.Kat. *O meine Zeit! So namenlos zerrissen... Zur Weltsicht des Expressionismus*. Kunsthalle Bielefeld 16. November 1985 – 26. Januar 1986, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1985, S. 26-49.

Aleida Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland. 1900-1914*. Amsterdam 1987 (1959).

Helma Lutz, Kathy Davis, „Geschlechterforschung und Biographieforschung: Intersektionalität als biographische Ressource am Beispiel einer außergewöhnlichen Frau“. In: Bettina Völter, Bettina Dausien, Helma Lutz, Gabriele Rosenthal (Hg.), *Biographieforschung im Diskurs*. Wiesbaden 2005, S. 228-247.

August Macke, Franz Marc, *Briefwechsel*, hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964.

- Rachel Mader, „Frau-Sein verkauft sich gut – Überlegungen und Thesen zu Kunst, Karriere, Geschlecht und Vermarktung“. In: *FKW/Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Heft 47, Juni 2009, S. 53-67.
- Riccardo Marchi, *"Pure painting" in Berlin, 1912 - 1913: Boccioni, Kandinsky and Delaunay at "Der Sturm"*. Univ. of Chicago, Diss., 2002.
- Riccardo Marchi, "October 1912: understanding Kandinsky's art 'indirectly' at 'Der Sturm'". In: *The Getty research journal*, 1.2009, S. 53-74.
- Lu Märten, *Die Künstlerin*. München 1914.
- Madeleine Marti (Hg.), *Querfeldein. Beiträge zur Lesbenforschung*. Dortmund 1994.
- Cornelia Matz, *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933*. Diss. Universität Tübingen 2001.
- Annekathrin Merges-Knoth, *Marianne Werefkins russische Wurzeln - Neuansätze zur Interpretation ihres künstlerischen Werkes*. Diss. Universität Trier 1996.
- Marsha Meskimmon, Shearer West (Hg.), *Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany*. Aldershot (GB) 1995.
- Marsha Meskimmon, Rezension zu "Dorothy Rowe, Representing Berlin: Sexuality and the city in imperial an weimar germany". In: *The Art Book*, Volume 12, Issue 1, February 2005, S. 28-29.
- Susanne Meyer-Büser, „Das schönste deutsche Frauenporträt“. *Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik*. Berlin 1994.
- Theo Meyer, *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen, Basel 1993.
- W.J.T. Mitchell, *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*. München 2008.
- W.J.T. Mitchell, „Das Sehen zeigen. Eine Kritik der Visuellen Kultur“. In: Ders., *Bildtheorie*, hrsg. von Gustav Frank. Frankfurt am Main, 2008, S. 312-343.
- Freya Mülhaupt (Hg.), *Herwarth Walden (1878-1941): Wegbereiter der Moderne*. Berlin 1991.
- Sabine Lucia Müller, Anja Schwarz, „Einleitung“. In: dies. *Iterationen: Geschlecht im kulturellen Gedächtnis. Querelles, Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung*, Band 13. Göttingen 2008, S. 7-28.
- Carola Muysers, „'...Ich kann nicht anders...' oder ‚Canon paradox‘: zur biographischen und künstlerischen Neuaufstellung der Paula Modersohn-Becker“. In: *FKW/Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Heft 47, Juni 2009, S. 43-52.

- Rosemarie Nave-Herz, *Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland*. Hannover 1989.
- Nancy Nenno, "Femininity, the Primitive, and Modern Urban Space: Josephine Baker in Berlin". In: Katharina von Ankum (Hg.), *Women in the metropolis. Gender and modernity in weimar culture*. Berkeley, Los Angeles, London 1997, S. 145-161.
- Barbara Nierhoff, *Das Bild der Frau. Sexualität und Körperlichkeit in der Kunst der Brücke*. Essen 2004.
- Beatrix Nobis, "'Expressionismus ist ein Kampfwort ...': ein idealistischer Revolutionär: Herwarth Walden und der ‚Sturm‘". In: Henrike Junge (Hg.), *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905 – 1933*. Köln 1992, S. 321-328.
- Ruth Nobs-Greter, *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich 1984.
- Emma Oekinghaus, *Die gesellschaftliche und rechtliche Stellung der deutschen Frau*. Jena 1925.
- Claudia Opitz, „Nach der Gender-Forschung ist vor der Gender-Forschung. Plädoyer für die historische Perspektive in der Genderforschung“. In: Rita Casale, Barbara Rendtorff (Hg.), *Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*. Bielefeld 2008, S. 13-28.
- Barbara Paul, „Kunsthistorische Gender Studies: geschichtliche Entwicklungen und aktuelle Perspektiven“. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Jahrgang 29, Heft 4/2001, S. 5-12.
- Barbara Paul, „Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies“. In: Hans Belting (Hg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin, 6. Überarbeitete Auflage 2003, S. 297-382.
- Barbara Paul, „Feministische Interventionen in der Kunst und im Kunstbetrieb“. In: Barbara Lange (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Band 8, Vom Expressionismus bis heute*. München, Berlin, London, New York 2006, S. 480-497.
- Hellmuth Petriconi, *Die verführte Unschuld*. Hamburg 1953.
- Volker Pirsich, *Der Sturm. Eine Monographie*. Herzberg 1985.
- Volker Pirsich, *Der Sturm und seine Beziehung zu Hamburg und zu Hamburger Künstlern*. Göttingen 1981.
- Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York 1981.
- Gerd Presler, *Ernst Ludwig Kirchner: seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder*. München 1998.

Gerd Presler, „Ein Mann sät Sturm“. In: *Art Magazin* 02/2003, S. 66-72.

Siegfried Quandt, Horst Schichtel (Hg.), *Der Erste Weltkrieg als Kommunikationsereignis*. Gießen 1993.

Paul Raabe, „DER STURM – die Zeitschrift der Avantgarde“. In: Ausst.Kat., *Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*. Städtische Galerie Delmenhorst, 18. Juni bis 6. September 2000, hrsg. von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, Bremen 2000, S. 11-14.

Ada Raev, Isabel Wünsche (Hg.), *Kursschwankungen: russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*. Berlin 2007.

Chris Rehorst, „Jacoba van Heemskerck en Ir. Jan W. E. Buijs. Twee glas-in-loodramen in het huis Wulffraat te Wassenaar“. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 31 (1980), S.544-554.

Ilse Reicke, „Gestaltende Kraft“. In: *Frau und Gegenwart*, Heft 11, März 1927, S. 2-3.

Maaïke van Rijn, „Künstlerinnen beim *Sturm* in Berlin 1910-1929 als Schöpferinnen transnationaler Identitäten und Räume“. In: Martina Ineichen, Anna K. Liesch, Anja Rathmann-Lutz, Simon Wenger (Hg.), *Gender in Trans-it. Transkulturelle und transnationale Perspektiven. Beiträge der 12. Schweizerischen Tagung für Geschlechtergeschichte*. Zürich 2009, S. 191-199.

Maaïke van Rijn, „Künstlerinnen beim Sturm: ‚Ich bin ein energisches Wesen, intelligent und Künstlerin. Ich habe mir selbst nicht vertraut und deshalb ist mein Leben zum Teufel gegangen‘“. In: Ausst.Kat. *Der Sturm (1910-1932). Expressionistische Graphik und Lyrik*. Kunstmuseum Olten (CH), hrsg. von Walter Labhart und Patricia Nussbaum, Olten 2010, S. 19-21.

Maaïke van Rijn, „‘Ich arbeite viel und denke viel über Kunst nach‘ – Jacoba van Heemskerck und andere Künstlerinnen beim Sturm“. In: Ausst.Kat. *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*. Von der Heydt-Museum Wuppertal, hrsg. von Antje Birthälmer und Gerhard Finckh, Bönen 2012, S. 343-358.

Sixten Ringbom, „The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting“ In: *Acta Academiae Abonensis*, ser. A, Vol. 38, Nr. 2, 1970, S. 6-226.

Hans Konrad Röthel, *Gabriele Münter*. München 1957.

Dorothy Rowe, *Representing Berlin. Sexuality and the city in Imperial and Weimar Germany*. Ashgate 2003.

Doris Ruhe (Hg.), *Geschlechterdifferenz. Texte, Theorien, Positionen*. Würzburg 2000.

- Alice Rühle-Gerstel, *Das Frauenproblem der Gegenwart: Eine psychologische Bilanz*. Leipzig 1932.
- Anita Runge, Lieselotte Steinbrügge, *Die Frau im Dialog. Studien zur Theorie und Geschichte des Briefes*. Stuttgart 1991.
- Andrea Rüth, *Auf der Suche nach der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur. Eine Untersuchung zum antizivilisatorischen Aspekt im deutschen Expressionismus am Beispiel der Künstlergruppe "Brücke"*. Diss. LMU München 2008, Online Ressource: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/10261/1/Rueth_Andrea.pdf
- Klaus Sachs-Hombach, (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main 2005.
- Sigrid Schade, *Andere Körper*. Wien 1994.
- Barbara Schaefer, Andreas Blühm (Hg.), *Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft*. Ostfildern 2008.
- Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*. Berlin 1908.
- Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt am Main 1973.
- Norbert M. Schmitz, „Ikonologie der Esoterik versus esoterische Ikonologie: zur aufgeklärten Distanz von Wissenschaft und Kunst am Beispiel der 'Utopia' des Johannes Itten und Aby Warburgs Analysen der Renaissance“. In: Christoph Wagner (Hg.), *Esoterik am Bauhaus: eine Revision der Moderne?* Regensburg 2009, S. 194-217.
- Franziska Schößler, *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008.
- Lothar Schreyer, „Zur Geschichte des Sturm“. In: Herwarth Walden, *Einblick in Kunst*. Berlin 1924, S. 169.
- Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. München 1956.
- Lothar Schreyer, Hannes Urech, *Nell Walden, Bilder und Gedichte*. Schinznach-Dorf 1957.
- Werner J. Schweiger, *Oskar Kokoschka und Der Sturm. Die Berliner Jahre 1910-1916. Eine Dokumentation mit 62 Abbildungen*. Wien, München 1986.
- Annette Seemann, *Aus Weimar in alle Welt – die Bauhausmeister und ihre Wirkung*. Leipzig 2009.
- Hellmut Seemann (Hg.), *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*. Frankfurt am Main 1995.

- Peter Selz, „Der Erste Deutsche Herbstsalon. Berlin 1913“. In: Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Leipzig 1991, S. 56–63.
- Barbara Smitmans-Vajda, *Melancholie, Eros, Muße. Das Frauenbild in Nietzsches Philosophie*. Würzburg 1999.
- Julia Sneeringer, *Winning Women's Votes. Propaganda and Politics in Weimar Germany*. Chapel Hill, London 2002.
- Amelie Soyka (Hg.), *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*. Berlin 2004.
- Ineke Spaander, „9 biografieën: Jacoba van Heemskerck“. In: *Museumsjournaal*, jrg. XVII, 1972, S. 285-287.
- Susanne Spülbeck, *Biographieforschung in der Ethnologie*. Hamburg 1997.
- Ulrike Steltzl, „Die zweite Stimme im Orchester“- Aspekte zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung“. In: Dorothea Muenk (Hg.), *Künstlerinnen International 1877-1977*. Berlin 1977.
- Inge Stephan, Sigrid Weigel (Hg.), *Weiblichkeit und Avantgarde*. Berlin, Hamburg 1987.
- Inge Stephan, „Zwischen Provinz und Metropole. Zur Avantgarde-Kritik von Marieluise Fleißner“. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel (Hg.), *Weiblichkeit und Avantgarde*. Berlin, Hamburg 1987, S. 112-132.
- Wolfgang Storch, *Georg Schrimpf und Maria Uhden. Leben und Werk*. Berlin 1985.
- August Stramm, *Briefe an Nell und Herwarth Walden*, hrsg. von Michael Trabitzsch, Berlin 1988.
- Monica Strauss, „Kandinsky and 'Der Sturm'“. In: *The Art Journal*, 43.1983, S. 31-36.
- Katharina Sykora, Annette Dorgerloh, Doris Noell-Rumpeltes, Ada Raev (Hg.), *Die Neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*. Marburg 1993.
- Katharina Sykora, *Weiblichkeit, Großstadt, Moderne. Ernst Ludwig Kirchners Berliner Straßenszenen 1913-1915*. Berlin 1996.
- Silke Tammen, „‘Seelenkomplexe‘ und ‚Ekeltechniken‘ – von den Problemen der Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der ‚Handarbeit‘“. In: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006, S. 215-239.
- Charles Taylor, *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. Frankfurt am Main 1996.

Michael Trabitzsch, *Briefe an Nell und Herwarth Walden/August Stramm*. Berlin 1988.

Maurice Tuchman und Judi Freeman (Hg.), *Das Geistige in der Kunst, Abstrakte Malerei 1890-1985*. Stuttgart 1988.

Ralph Ubl, „Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern: Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde“. In: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (Hg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*. München 2002, S. 119-140.

Michelle Vangen, „Left and right: politics and images of motherhood in Weimar Germany“. In: *Woman's art journal*, 30.2009,2, S. 25-30.

Annette und Luc Veizin, *Kandinsky und der Blaue Reiter*. Paris 1991.

Herman E. Visser, „Neue holländische Malerei“. In: *Das Kunstblatt* 2, 1918, S. 314-323.

Annalisa Viviani, *Das Drama des Expressionismus: Kommentar zu einer Epoche*. München 1981.

Petra Jenny Vock, „Der Sturm muß brausen in dieser toten Welt“. *Herwarth Waldens Sturm und die Lyriker des Sturm-Kreises in der Zeit des Ersten Weltkriegs. Kunstprogrammatische und Kriegeslyrik einer expressionistischen Zeitschrift im Kontext*. Trier 2006.

Petra Jenny Vock, „‘Ich bleibe mir selbst keine fünf Minuten treu‘. Zwischen Literatur, Politik und Religion: Sophie van Leer im Sturm-Kreis“. In: *Elise Lasker-Schüler Jahrbuch zur Klassischen Moderne*. Band 3, hrsg. von Lothar Blum und Andreas Meier. Trier 2006, S. 49-74.

Wilderich Voermanek, *Untersuchungen zur Kunsttheorie des ‚Sturm‘-Kreises*. Diss. FU Berlin 1970.

Bettina Völter, Bettina Dausien, Helma Lutz, Gabriele Rosenthal (Hg.), *Biographieforschung im Diskurs*. Wiesbaden 2005.

Silke Wagener, *Geschlechterverhältnisse und Avantgarde. Raoul Hausmann und Hanna Höch*. Königstein/Taunus 2008.

Christoph Wagner (Hg.), *Esoterik am Bauhaus: eine Revision der Moderne?* Regensburg 2009.

Herwarth Walden, *Das Buch der Menschenliebe*. Berlin 1916.

Herwarth Walden, *Kunstkritiker und Kunstmaler*, Berlin 1916.

Herwarth Walden, *Weib – Komitragödie/Fünf Akte*. In: *Der Sturm*, 7. Jg., Heft 11, Februar 1917, S. 122-126.

- Herwarth Walden, „Das Sehen in der Kunst“. In: Herwarth Walden, *Expressionismus – die Kunstwende*, Berlin 1918, S. 22-28.
- Herwarth Walden, *Expressionismus – die Kunstwende*, Berlin 1918.
- Herwarth Walden, *Glaube – Komitragödie*. In: *Der Sturm*, 6. Jg., Heft 11, Februar 1918, S.162-168.
- Herwarth Walden, *Letzte Liebe – Komitragödie*. In: *Der Sturm*, 9. Jg. Heft 4, Juli 1918, S. 51
- Herwarth Walden, *Das Wunder – Ein Spiel über Sinnen*. In: *Der Sturm*, 9. Jg., Heft 6, September 1918, S. 78-82.
- Herwarth Walden, *Einblick in Kunst*. Berlin 1924.
- Herwarth Walden, *Jacoba van Heemskerck, Sturm-Bilderbuch*. Berlin 1924.
- Nell Walden, *Herwarth Walden. Ein Lebensbild*. Mainz 1963.
- Nell Walden und Lothar Schreyer (Hg.), *Der Sturm, Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*. Baden-Baden 1954.
- Nell Walden, *Unter Sternen: Gedichte*. Berlin 1933.
- Janet Ward, *Weimar surfaces. Urban visual culture in 1920s Germany*. Berkeley, Los Angeles, London 2001.
- Bärbel Wauer, *Studien zum Expressionismus und seiner Rezeptionsgeschichte in der Bildenden Kunst*, München 1982.
- Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien und Leipzig 1903.
- Marianne von Werefkin, *Briefe an einen Unbekannten 1901-1905*, hrsg. von Clemens Weiler, Köln 1960.
- Angelika Wetterer (Hg.), *Profession und Geschlecht. Über die Marginalität von Frauen in hochqualifizierten Berufen*. Frankfurt am Main, New York 1992.
- Candace West, Don H. Zimmermann, „Doing Gender“. In: *Gender & Society*. 1987/1, S. 125-151.
- Shearer West, „Introduction“. In: Marsha Meskimmon, Shearer West (Hg.), *Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany*. Aldershot (GB) 1995, S. 1-5.

- Mirjam Westen, „Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen in den Niederlanden: Forschung, Projekte, Politik“. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Jahrgang 18, Heft 1 1990, S.85-91.
- Christoph Wilhelmi, *Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900*. Stuttgart 1996.
- Jürgen Wilke, „Deutsche Auslandspropaganda im Ersten Weltkrieg: Die Zentralstelle für Auslandsdienst“. In: Siegfried Quandt, Horst Schichtel (Hg.), *Der Erste Weltkrieg als Kommunikationsereignis*. Gießen 1993, S. 95-157.
- Elfriede Wiltschnigg, „*Das Rätsel Weib*“. *Das Bild der Frau in Wien um 1900*. Berlin 2001.
- Silvia Marlene Wilz, *Organisation und Geschlecht. Strukturelle Bindungen und kontingente Kopplungen*. Opladen 2002.
- Sabine Windecker, *Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des Blauen Reiter*. Kiel 1990.
- Kate Winskell, „The Art of Propaganda. Herwarth Walden and ‚Der Sturm‘, 1914-1919“. In: *Art History* 18,3 (1995), S. 315-344.
- Uwe Wirth, *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002.
- Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 19. Aufl. Basel 2004 (1. Aufl. 1915).
- Christoph Wulf, *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*. Bielefeld 2005.
- Christoph Wulf und Michael Göhlich (Hg.), *Grundlagen des Performativen: eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Weinheim 2001.
- Beat Wyss (Hg.), *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*. München 1993.
- Frederik Willem Zeijlmans-van Emmichoven, *De geestelijke richting in de nieuwe schilderkunst – Jacoba van Heemskerck, [1916/1917]*. In: *Tableau jrg IV*, vol 4, Nr 6, 1982, S. 590-595.
- Andreas Zeising, *Studien zu Karl Schefflers Kunstkritik und Kunstbegriff*. Lübeck, Marburg, 2006.
- Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006.
- Anja Zimmermann, „Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung“. In: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006, S. 9-35.

Hans Dieter Zimmermann, „Rudolf Steiners Einfluss auf Kunst und Literatur der klassischen Moderne“. In: Moritz Bassler, Hildegard Chattelier (Hg.), *Mystik Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Strasbourg 1998, S. 279-293.

Reinhard Zimmermann, „Von der Romantik zur Abstraktion?: die Esoterik und die historischen Grundlagen der abstrakten Kunst“. In: Christoph Wagner (Hg.), *Esoterik am Bauhaus: eine Revision der Moderne?* Regensburg 2009, S. 55-72.

Kataloge:

Baden-Baden 2009: „Der Blaue Reiter. Marc, Macke, Kandinsky, Münter, Jawlensky“. Museum Frieder Burda, 27. Juni bis 8. November 2009, hrsg. von Helmut Friedel, Stuttgart 2009.

Berlin 1913: „Erster deutscher Herbstsalon“, hrsg. von Herwarth Walden, Berlin 1913.

Berlin 1961: „Der Sturm: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde, Berlin 1912 – 1932“. Schloss Charlottenburg Berlin, 24.9.-19.11.1961, hrsg. von der Neuen Nationalgalerie Berlin 1961.

Berlin 1986: „Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920“, Nationalgalerie Berlin 1986.

Berlin 1987: „Das verborgene Museum I: Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner Öffentlichen Sammlungen“. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, hrsg. von Gisela Breitling und Renate Flagmeier Berlin 1987.

Berlin 1992: „Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen“. Berlinische Galerie 1992.

Berlin 1993: „Hermann Essig 1878–1918. Vom Volksstück zum Großstadtroman – ein schwäbischer Schriftsteller im Berlin des Expressionismus“. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 26. 6. 1993 – 7. 8. 1993, hrsg. von Rolf-Bernhard Essig, Wiesbaden 1993.

Berlin 2009: „Sprachen des Futurismus“. Martin Gropius Bau Berlin, 25. September 2009 bis 11. Januar 2010, hrsg. von den Berliner Festspielen, Berlin 2009.

Bern 1958: „Nell Walden. Werke 1923-1957. Tempera und Sgraffiti“. Kunsthalle Bern 1958.

Bern 1966: „Nell Walden, Sammlung und eigene Werke“. Kunsthalle Bern, hrsg. von Hans Christoph von Tafel, Bern 1966.

Bern 1967: „Schenkung Nell Walden: Zur Erinnerung an Hannes Urech“. Kunsthalle Bern, hrsg. von Hans Christoph von Tafel, Bern 1967.

- Bielefeld 1985:* „O meine Zeit! So namenlos zerrissen... Zur Weltsicht des Expressionismus“. Kunsthalle Bielefeld 16. November 1985 – 26. Januar 1986, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1985.
- Bietigheim-Bissingen 1999:* „Gabriele Münter: eine Malerin des Blauen Reiters: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik“. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, 3.7.-19.9.1999, hrsg. von Herbert Eichhorn und Barbara Wörwag. Ostfildern-Ruit 1999.
- Bonn 1999/2000:* „Marianne Werefkin: die Farbe beisst mich ans Herz“. August-Macke-Haus Bonn: 28.11.1999-27.2.2000, hrsg. von Barbara Weidle, Bonn 1999.
- Burlington 1938:* „Exhibition of Twentieth Century German Art“. New Burlington Galleries W1, July 1938, Katalognachdruck: Verlag Walter König, Köln 1988.
- Delmenhorst 2000:* „Der Sturm. Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre“. Haus Coburg Sammlung Stuckenberg und Städtische Galerie Delmenhorst, hrsg. von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz, Bremen 2000.
- Den Haag 1983/1984:* „Jacoba van Heemskerck 1876-1923, Eine expressionistische Künstlerin“, Gemeente Museum Den Haag 1983/1984, hrsg. von Herbert Henkels und Arend Huussen, Den Haag 1983.
- Dresden 2001:* „Die Brücke in Dresden. 1905-1911“. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, hrsg. von Birgit Dalbajewa und Ulrich Bischoff. Köln 2001.
- Frankfurt 1995:* „Okkultismus und Avantgarde, Von Munch bis Mondrian 1900-1915“, Schirn Kunsthalle Frankfurt 3. Juni – 20. August 1995, hrsg. von Veit Loers, Ostfildern 1995.
- Frankfurt 2008:* „Impressionistinnen - Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès und Marie Bracquemond“. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 22. Februar bis 1. Juni 2008, hrsg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ostfildern 2008.
- Gunzenhausen 2008/2009:* „Gabriele Münter. Werke im Museum Gunzenhausen“. Museum Gunzenhausen 2. November 2008 - 19. April 2009.
- Kassel 2005:* „Kollektive Kreativität“. Fridericianum Kassel, 1. Mai – 17. Juli 2005, hrsg. von René Block, Frankfurt 2005.
- Köln 1981:* „Gabriele Münter“. Orangerie und Verlag F. Reinz Köln, 20. 03-26. 05. 1981. Köln 1981.
- Köln 1987:* „Herwarth Walden und der Sturm : Konstruktivisten, Abstrakte; eine Auswahl.“ Galerie Stolz, Köln November 1987 - Februar 1988, hrsg. von Ursula Prinz und Eberhard Roters. Köln 1987.

Landskrona 1970: „Nell Walden. Introduction till Nell Waldens donation i Landskrona Museum“. Landskrona 1970.

Marbach 1960: „Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923“. Schiller-Nationalmuseum Marbach, hrsg. von Paul Raabe und H.L. Greve, Marbach 1960.

München 1992: „Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive.“ Städtische Galerie im Lenbachhaus (29. Juli-1. November 1992), Schirn-Kunsthalle Frankfurt (29. November 1992-10. Februar 1993), Liljevalchs Konsthall, Stockholm (4. April-31. Mai 1993). hrsg. von Annegret Hoberg und Helmut Friedel, München 1992.

Murnau 2002: „Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde.“ Schloßmuseum Murnau, 12. Juli bis 10. November 2002. Bearbeitet von Brigitte Salmen mit Beiträgen von Bernd Fäthke, Mara Folini, Sandra Landau und Brigitte Salmen, Murnau 2002.

Murnau 2008: „1908–2008, Vor 100 Jahren, Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin in Murnau“, Schloßmuseum Murnau, 11.7.-9.11.2008, bearbeitet von Brigitte Salmen, Murnau 2008.

Olten 2010: „Der Sturm (1910-1932). Expressionistische Graphik und Lyrik“. Kunstmuseum Olten (CH), hrsg. von Walter Labhart und Patricia Nussbaum, Olten 2010.

Wuppertal 2012: „Der Sturm. Zentrum der Avantgarde“. Von der Heydt-Museum Wuppertal, hrsg. von Antje BIRTHÄLMER und Gerhard Finck, Bönen 2012

Zürich 2002: „Herwarth Waldens „Sturm“ in Berlin“. Galerie Art Focus, Zürich 2002.

Zürich 1945: „Sammlungen Nell Walden und Dr. Othmar Huber. Expressionisten, Kubisten, Futuristen“. 19. Mai bis 24. Juni 1945. Kunsthaus Zürich 1945.

VII. Abbildungsverzeichnis

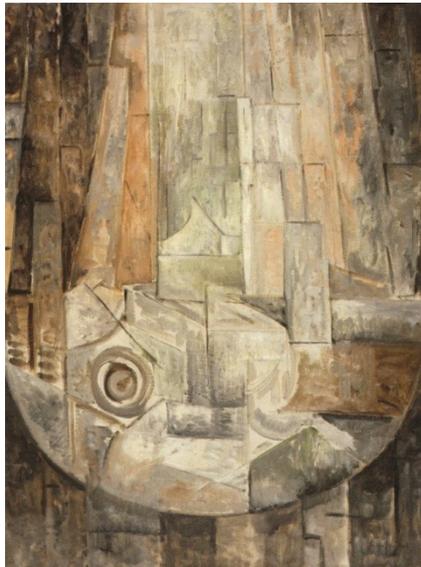
Abb. 01



Jacoba van Heemskerck,
Compositie no. 6 (bos),
1913,
Öl auf Leinwand,
120,5 x 100,5 cm,
Museum Boijmans van
Beuningen, Rotterdam

Abbildung aus:
Arend Huussen, Jacqueline
van Paaschen-Louwerse
2005. Abb. 71, S. 60

Abb. 02



Jacoba van Heemskerck,
Compositie no. 2,
1912/13,
Öl auf Leinwand,
80 x 60,3 cm,
Gemeentemuseum Den
Haag.

Abbildung aus:
Arend Huussen, Jacqueline
van Paaschen-Louwerse
2005. Abb. 61, S. 54

Abb. 03



Jacoba van Heemskerck,
Compositie no. 3,
1912/13,
Öl auf Leinwand,
56,4 x 46,8 cm,
Privatbesitz.

Abbildung aus:
Arend Huussen, Jacqueline
van Paaschen-Louwerse
2005. Abb. 62, S. 55

Abb. 04



Gabriele Münter,
Gelbes Haus,
1911,
Öl auf Leinwand,
70 x 95 cm,
Bayerische
Staatsgemäldesammlung
München
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Farbige Abbildung in:
Annegret Hoberg, Helmut
Friedel 2003, S. 32.

Abb. 05



Gabriele Münter,
Reiflandschaft,
1911,
Öl auf Pappe,
52 x 71 cm,
von der Heydt Museum
Wuppertal
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Farbige Abbildung in:
Katalog Wuppertal 2012, S.
59

Abb. 06



Gabriele Münter,
Stilleben mit heiligem Georg,
1911,
Öl auf Pappe,
51 x 68 cm,
Städtische Galerie im
Lenbachhaus München
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Farbige Abbildung in:
Annegret Hoberg, Helmut
Friedel 2003, S. 36.

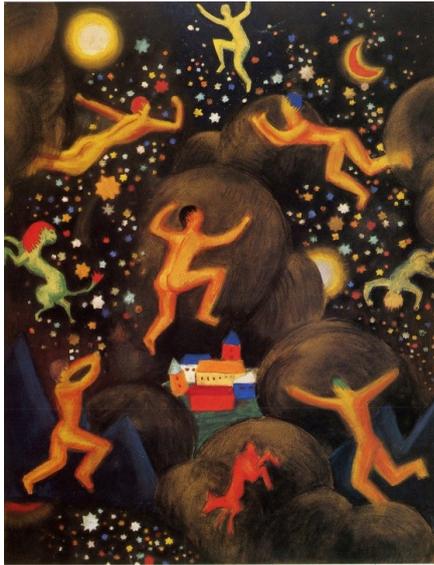
Abb. 07



Gabriele Münter,
Stilleben mit Palette,
1916,
Öl auf Leinwand,
80,5 x 65 cm,
Privatbesitz
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Farbige Abbildung in:
Annegret Hoberg, Helmut
Friedel 2003, S. 53.

Abb. 08



Maria Uhden,
Komposition,
1915,
Aquarell und Tempera auf
Papier,
48 x 37,5 cm,
Kunstmuseum Bern

Abbildung aus:
Katalog Wuppertal 2012, S.
203

Abb. 09



Maria Uhden,
Menschen mit Kuh,
1917,
Ölcreide und Gouache auf
Papier,
24 x 20 cm,
Kunstmuseum Bern

Abbildung aus:
Katalog Wuppertal 2012, S.
35

Abb. 10



Marianne von Werefkin,
Frauen am Brunnen,
Öl auf Karton,
34,5 x 48,5 cm,
Privatbesitz

Abbildung aus:
Annekathrin Merges-Knoth
1996, Abb. 67.

Abb. 11



Marianne Werefkin,
Herbstidyll,
um 1910, Tempera auf
Papier auf Pappe
aufgezogen, 78 x 60 cm,
Fondazione Marianne
Werefkin, Museo comunale
d'arte moderna, Ascona.

Abbildung aus:
Katalog Wuppertal 2012, S.
106

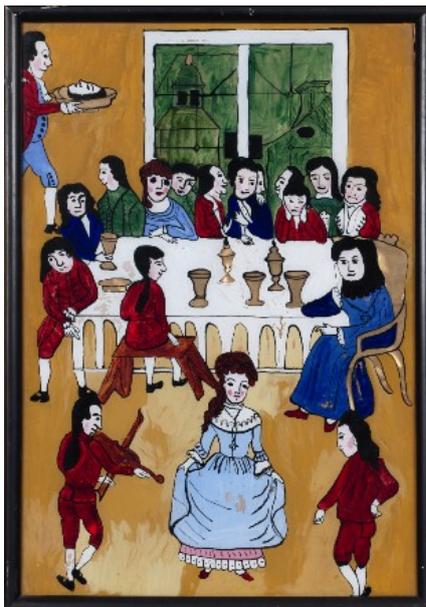
Abb. 12



Jacoba van Heemskerck,
Landschaft No. 6
(Seeländisches Dorf),
1913,
Öl auf Leinwand,
100 x 80,4 cm,
Gemeentemuseum
Den Haag

Abbildung aus:
Arend Huussen, Jacqueline
van Paaschen-Louwerse
2005. Abb. 76, S. 66

Abb. 13



Nell Walden,
Salome. Nach
altschwedischem Motiv,
1915,
Hinterglasbild,
55 x 36 cm,
Schenkung Nell Walden,
Kunstmuseum Bern.

Fotobereitstellung:
Kunstmuseum Bern 2007

Abb. 14



Nell Walden,
*Die drei Weisen aus dem
Morgenland. Nach
altschwedischem Motiv,*
1915,
Hinterglasbild,
15 x 20 cm,
Schenkung Nell Walden,
Kunstmuseum Bern

Fotobereitstellung:
Kunstmuseum Bern 2007

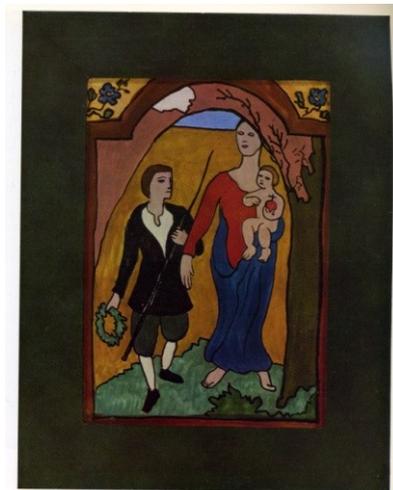
Abb. 15



Gabriele Münter,
Madonna mit Kind,
um 1910,
Hinterglasbild,
Städtische Galerie im
Lenbachhaus München
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Abbildung aus:
Katalog Köln 1981, S. 114

Abb. 16



Gabriele Münter,
Votivbild,
um 1911,
Hinterglasbild,
Privatbesitz.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Abbildung aus:
Katalog Köln 1981, S. 117

Abb. 17



Jacoba van Heemskerck,
Bild No. 2,
1914,
Öl auf Leinwand,
100 x 120 cm,
Privatbesitz

Abbildung aus:
Arend Huussen, Jacqueline
van Paaschen-Louwerse
2005. Abb. 88, S. 77

Abb. 18



Jacoba van Heemskerck,
Bild No. 10,
1914,
Öl auf Leinwand,
56 x 48,4 cm,
Gemeentemuseum
Den Haag

Abbildung aus:
Arend Huussen, Jacqueline
van Paaschen-Louwerse
2005. Abb. 73, S. 86

Abb. 19



Jacoba van Heemskerck,
Bild No. 107,
1920,
Öl auf Leinwand,
95 x 76 cm,
Gemeentemuseum
Den Haag

Abbildung aus:
Arend Huussen, Jacqueline
van Paaschen-Louwerse
2005. Abb. 168, S. 159

Abb. 20



Nell Walden,
Ich selbst,
1920,
Tempera auf Pavatex,
48 x 34 cm,
Schenkung Nell Walden,
Kunstmuseum Bern

Fotobereitstellung:
Kunstmuseum Bern 2007

Abb. 21



Alexej Jawlensky,
Murnauer Landschaft,
1909,
Öl auf Pappe,
50,5 x 54,4 cm.
Städtische Galerie im
Lenbachhaus München.

Abbildung aus:
Annette und Luc Vezin 1991,
S. 70

Abb. 22



Jacoba van Heemskerck,
Bild no. 15,
1914,
Öl auf Leinwand,
97,5 x 113,5 cm,
Museum Boijmans-van
Beuningen, Rotterdam

Abbildung aus:
Arend Huussen, Jacqueline
van Paaschen-Louwerse
2005. Abb. 87, S. 76

Abb. 23



Maria Uhden,
Die Insel,
1918,
Holzschnitt,
26 x 20,3 cm,
abgedruckt im Sturm 9. Jg.
1918/19, Heft 8 (November
1918), S. 109.

Abbildung aus:
Karl-Ludwig Hofmann,
Christmut Präger (Hg.) 1994,
S. 83

Abb. 24



Maria Uhden,
Reiter,
1917,
Holzschnitt,
18 x 14 cm.
abgedruckt im Sturm, 8. Jg.
1917/18, Heft 9 (Dezember
1917), S. 139

Abbildung aus:
Karl-Ludwig Hofmann,
Christmut Präger (Hg.) 1994,
S. 70.

Abb. 25



Maria Uhden,
Traum,
1917,
Gouache,
24,5 x 20 cm,
Privatsammlung München.

Abbildung aus:
Karl-Ludwig Hofmann,
Christmut Präger (Hg.) 1994,
S. 56.

Abb. 26



Maria Uhden,
Himmel,
1917,
Holzschnitt,
18 x 14 cm,
abgedruckt im Sturm, 9. Jg.
1918/19, Heft 10 (Januar
1919), Titelblatt.

Abbildung aus:
Karl-Ludwig Hofmann,
Christmut Präger (Hg.) 1994,
S. 69.

Abb. 27



Maria Uhden,
Rastende Zigeuner,
1918,
Holzschnitt,
26 x 20 cm,
Abbildung in Oskar Maria
Graf: *Maria Uhden*. Junge
Kunst Bd. 20, Leipzig 1921.

Abbildung aus:
Karl-Ludwig Hofmann,
Christmut Präger (Hg.) 1994,
S. 77.

Abb. 28



Oskar Kokoschka,
Nell Walden,
1916,
Handkolorierte Lithographie,
40 x 30,8 cm,
Berlinische Galerie, Berlin
© Fondation Oskar
Kokoschka / VG Bild-Kunst,
Bonn 2013

Abbildung aus:
Katalog Wuppertal 2012, S.
102.

Abb. 29



Postkarte mit Signatur
Sturm-Künstler Nr. 14
Nell Walden,
Landskrona Museum,
Schweden

© Nell Walden Collection,
Landskrona Museum
Schweden

Abb. 30



William Wauer,
Nell Walden,
1918,
Bronzeguss,
54 x 38 x 40 cm,
Berlinische Galerie, Berlin
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Abbildung aus:
Katalog Wuppertal 2012, S.
215.

Abb. 31



William Wauer,
Herwarth Walden,
1917,
Bronzeguss,
55 x 38 x 35 cm,
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Abbildung aus:
Katalog Wuppertal 2012, S.
212.

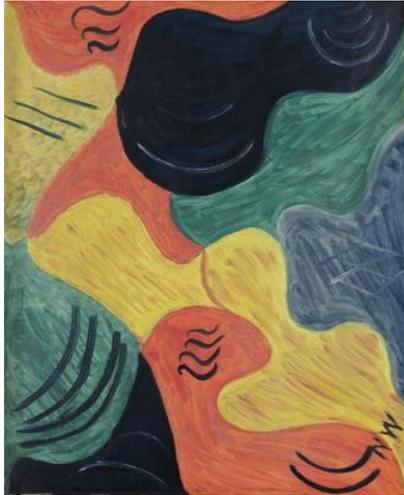
Abb. 32



Nell Walden,
Sonnenlandschaft,
1915,
Hinterglasbild,
14,5 x 19,5 cm,
Schenkung Nell Walden,
Kunstmuseum Bern

Fotobereitstellung:
Kunstmuseum Bern 2007

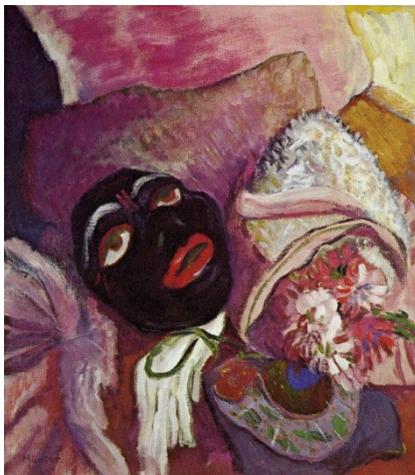
Abb. 33



Nell Walden,
Tiefe,
1916,
Öl auf Leinwand,
71 x 57 cm,
Schenkung Nell Walden,
Kunstmuseum Bern

Fotobereitstellung:
Kunstmuseum Bern 2007

Abb. 34



Gabriele Münter,
Schwarze Maske mit Rosa,
1912,
Öl auf Leinwand,
56,4 x 49 cm,
Privatbesitz
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Abbildung aus:
Annegret Hoberg, Helmut
Friedel 2003, S. 41.

Abb. 35



Gabriele Münter,
Mann im Sessel (Paul Klee),
1913,
Öl auf Leinwand,
95 x 125,5 cm,
Staatsgemäldesammlung
München
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Farbige Abbildung in:
Annegret Hoberg, Helmut
Friedel 2003, S. 43.