

Clara Arnheim und der „Hiddensoer Künstlerinnenbund“

Eine Randnotiz der Kunstgeschichte oder
ein Beitrag zur künstlerischen Emanzipation
zu Beginn des 20. Jahrhunderts?

Dissertation zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie.

Eingereicht an der Fakultät für Geisteswissenschaften

an der Universität Hamburg

von:

Gabriela Jaskulla

(aus Dettelbach, b. Würzburg)

Sonnenhag 44

14532 Kleinmachnow

post@gabriela-jaskulla.de

Erstgutachter: Prof. Dr. Petra Lange-Berndt

Zweitgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Kemp

Datum der Disputation: 22.05.2017

*„Ich komme mir vor wie einer, der, nachdem er viele und große Zahlen
übereinander gestellt, endlich muthwillig selbst Additionsfehler machte,
um die letzte Summe aus Gott weiß was für einer Grille zu verringern.“*

Goethe an Schiller, 9.7.1796

(Werke (Weimarer Ausgabe), Abt. IV, Bd. 11, S. 121)

Inhaltsverzeichnis

1.	EINLEITUNG	
	Malerinnen im Spannungsfeld von öffentlichem und privatem Raum	7
1.1	Zur Auswahl der Bilder	13
1.2	Voraussetzungen I – Identität und Kullisse	16
1.3	Voraussetzungen II - Inhaltliche Überlegungen Zwischen Anpassung und Ambition?	19
2.	DIE WAHL DES FORSCHUNGSGEGENSTANDS	
	Clara Arnheim und der Hiddensoer Künstlerinnenbund – ein exemplarischer Fall? Zur Präzisierung der Forschungsfrage	20
2.1	Was ist eine Künstlerkolonie? Kritische Anmerkungen zur Definition	26
2.2	Die Landschaftsmalerei der Clara Arnheim – Selbstbeschränkung oder Haltung?	29
3.	FORSCHUNGSSTAND UND METHODE DER ARBEIT	33
4.	ZUR GESCHICHTE DES HIDDENSOER KÜNSTLERINNENBUNDES	38
4.1	(K)Eine Selbstverständlichkeit – Die Künstlerkolonien im Norden und der späte Nachhall der Hiddenseer Künstlerinnen	39
4.2	Zu einer Theorie des Hiddensoer Künstlerinnenbundes: Henni Lehmann und das Mittelalter – Literatur und Spiritualität	40
4.2.1	Um 1920: Spiritualität und die Frauenbewegung bei Henni Lehmann	41
4.2.2	Henni Lehmanns Plädoyer für eine „Kunst zweiten Grades“ und die Folgen	53
4.3	Clara Arnheim – Ein exemplarisches Leben zwischen Berlin, Paris und Hiddensee? Eine Befragung biografischer Aspekte	57
4.3.1	Bildung oder Ausbildung? Clara Arnheims Weg zur professionellen Malerin Ende des 19. Jahrhunderts	61
4.3.2	„Malweiber“ und „Malweibchen“ – Zur Problematik der Ausbildung	63
4.3.3	Paris – Ausgangspunkt für die künstlerische Emanzipation von Frauen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert	66
4.4	Das Jahr 1919 – Ein Krisen- und Wendepunkt für Künstlerinnen	78
5.	DIE BILDER VON CLARA ARNHEIM	
	Zu Auswahlentscheidungen für diese Arbeit	101
5.1.	Dorf- und Hafengebäude – Untersuchung eines Motivs I	102
5.1.1	Leere und Unschärfe – konstituierende Merkmale bei Clara Arnheim	114
5.1.2	Seitenblicke I – Das Hafengebäude bei Wolthorn und Büchsel	117
5.1.3	Seitenblicke II – Dorf und Hafen in den Künstlerkolonien Ahrenshoop und Worpsswede im Vergleich	120
5.1.4	Die andere Ausnahme im Norden: Toni Elster und ihre Hafengebäude in Bremen	122

5.2	Maltechnik: Trübe Stimmung – Malweise und -modus bei Clara Arnheim im Vergleich	131
5.2.1	Das Trübe bei Goethe	133
5.3	Der Strand als Bühne – Untersuchung eines Motivs II	138
5.3.1	Der Umgang mit touristischen Wahrzeichen – Die Entwicklung von Malort und Touristenziel und der Niederschlag im Bild	139
5.3.2	Maltechnik – Der Schweizer Louis Moilliet und die Unbefangenheit der Schweizer Aquarellisten als Vorbild?	141
5.3.3	Maltechnik und Motiv: Boote, Berge, Mühlen – Vom Finden malerischer Zeichen	145
5.3.4	Seitenblicke III – Käthe Loewenthal und ihre Interpretation der Schweizer Freiheit	148
5.3.5	Maltechnik und Motive: Mühlen und der Leuchtturm als Zeichen untergehender Landschaften	155
5.3.5.1	Maltechnik und Komposition: Hodlers Parallelismus auf Hiddensee	169
5.3.6	Weitere Merkmale untergehender Landschaften – Kühe, Heide und Moore	173
5.4	Zur Komposition verschwindender Landschaften bei Clara Arnheim nach dem Schema von Vera Lübbren	177
5.5	Küstenlinie und Sand als theatraler Raum	187
5.5.1	Das Theater der Stellvertreter – Einzelne Figuren am Strand	190
5.5.2	Der Strand und die Inszenierung des Weiblichen	196
5.5.2.1	Posen des Weiblichen: Der Blick von drinnen nach draußen	202
5.5.3	Motivik: Die tätigen Frauen. Der Strand als Bühne für Arbeit	205
5.6	Das Meer als Bühne: Meer und Wolken – gemalte Meteorologie?	210
5.7	Zur Kompositionstechnik I: Clara Arnheim auf der Suche nach Maß von Mensch und Meer	219
5.7.1	Zur Kompositionstechnik II: Das Immergleiche – Wiederholung und Interpiktorialität	222
5.7.2	Exkurs: Die Signatur als Zeichen der Kenntlichkeit wie des sich Verbergens	224
5.8	Meer und Himmel – Himmel und Meer im Dialog. Interpiktorialität und Gehalt des Bildes. Der Vorhang des Himmels.	229
5.8.1	Drei signifikante Bilder Clara Arnheims vom Meer als Summe der malerischen Auffassung	238
5.8.1.1	Noch einige kunstpsychologische Überlegungen zu den drei Meeresbildern von Clara Arnheim	242
5.8.1.2	Kompositorische Verwandtschaften? John Constables Meteorologie für Maler und seine Analyse bei Mark Leonard	243
5.8.2	Pars pro toto – ein Portrait als Ausdruck der Zeit	247

6.	FAZIT	253
6.1	Tourismus? – Das „Logo“ des Hiddensoer Künstlerinnenbundes	257
6.2.	Rezeption und Ausblick – Zur Einordnung Hiddensoer Künstlerinnenbundes und insbesondere Clara Arnheims. Zwischen Übererfüllung und Opposition - Feministinnen, Lesbierinnen, Jüdinnen?	260
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	272
	VERZEICHNIS DER DOKUMENTE	362
	LITERATURVERZEICHNIS	391
	DANKSAGUNG	404
	EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG	405

1. EINLEITUNG

MALERINNEN IM SPANNUNGSFELD VON ÖFFENTLICHEM UND PRIVATEM RAUM

Das Bild entstand 1891 (Abb. 1). Ein mittelformatiges Ölbild – es misst 102 mal 130 Zentimeter – das unter dem eigenartigen Titel „Ein Abend mit Freunden. Bei Lampenschein“ im Jahre 2012 in der Münchner Ausstellung nordischer Kunst gezeigt wurde¹. Im dargestellten Salon halten sich ausschließlich *Frauen* auf, daher befremdet der Titel „Freund“. Und das umso mehr, weil die Darstellung von Frauen im Salon für dieses Bild konstitutiv und programmatisch ist, wie zu sehen sein wird.²

Zwei Frauen ruhen auf einem Sofa mit extratiefer Sitzfläche, das im heutigen Sprachgebrauch als „Loungemöbel“ beschrieben würde; entsprechend räkelt sich die eine, vordere, eher schläfrig, während sich ihre Nachbarin durch Blick und Körperhaltung einer dritten Frau zuwendet, die, beleuchtet von einer Hängelampe, mitten im Raum wie auf einer Bühne steht, offenbar aber eher für sich als für das kleine Publikum Geige spielt. Eine vierte Frau wendet dem Betrachter den Rücken zu; sie widmet sich dem Glas Portwein, das vor ihr auf dem kleinen Tisch steht: Die Karaffe ist nur noch zu einem Drittel gefüllt.

Der Raum ist nach dem Geschmack des ausgehenden 19. Jahrhunderts „orientalisch“ gestaltet: Ein dicker Teppich bedeckt den Fußboden, üppige weiße Gardinen umwölken die Fenster, am Fuß eines goldgerahmten Spiegels hinter der Geigerin schaut ein Putto neckisch zur Künstlerin auf. An der begrenzenden Wand links, die schräg wie ein Tortenstück ins Bild ragt, hängen etliche Gemälde, von denen eines besonders ins Auge fällt: Es ist der Akt einer im Gras liegenden, sich lässig räkelnden jungen Frau. Vielleicht hat die Frau gerade gebadet, denn im Hintergrund ist ein kleiner Waldsee zu erkennen. Der Kontrast der weißen Nacktheit dieser dargestellten „freien“ Frau kontrastiert auffallend zu den recht schlicht und hochgeschlossen gekleideten Freundinnen im

¹ „Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1860 – 1920“, Ausstellung in der Hypo-Kunsthalle 2012. Herausgegeben von David Jackson und Christiane Lange, München 2012.

² Die begriffliche Irritation ist auf die Übersetzung aus dem Dänischen zurückzuführen: Hier lautet der Titel „En aften hos veninden. Lampelys“ – „Ein Abend unter FreundINNEN“, der dänische Begriff für Freund wäre „ven“ im Gegensatz zu „veninde“, Freundin.

Zimmer. Alle vier tragen die üblichen Hochsteckfrisuren bürgerlicher Damen der Zeit. Nur das Kleid der Musikerin weist ein Muster auf.

Hier entspannen sich vier Freundinnen, von denen eine, die Geigerin, die anderen mit ihrer Musik unterhält. Es wird zwar getrunken, es wird eng beieinandergehockt – aber alles findet in recht beengtem, geschlossenen Rahmen statt. Keine löst die Haare, keine singt oder tanzt oder unterbräche das Spiel der Geigerin auch nur durch ein leises Gespräch. Eigentlich wirken die vier Frauen recht müde. Wenn dies eine Idylle sein soll, so ist es eine schläfrige. Und vor dem Fenster ist es dunkel.

Das Bild der dänischen Malerin Anna Sophie Petersen (1845 – 1910) ist ein typisches „Salonbild“ der Zeit – mit der Besonderheit, dass seine Protagonisten Frauen sind, der „Salon“ ist das Wohnzimmer der Malerin, an der Wand hängen deren eigene Gemälde, und wahrscheinlich handelt es sich bei den drei Gästen um die Malerinnen Marie Krøyer, Bertha Wegmann und Jeanna Bauck sowie die Geigerin Frida Schytte.³

Das Bild zeigt weibliche Künstlerpersönlichkeiten um die Wende zum 20. Jahrhundert in ihrer ganzen Ambivalenz: Zwar treffen sich die vier Künstlerinnen in eigenen, gut bürgerlich ausgestatteten Räumen und bleiben offenbar ungestört, „unter sich“ – draußen aber herrscht Dunkelheit. Eine Öffnung nach „außen“, ein Blick „in die Welt“ scheint ausgeschlossen, und ebenso wenig nimmt die Welt Anteil am Leben und an der Arbeit der vier. Eine Auseinandersetzung mit dem „Außen“, also zum Beispiel mit männlichen Kollegen, findet nicht statt. Die weibliche Künstlerexistenz erscheint als eine geschützte, jedoch eingehegte und abgeschiedene, „abseitige“ Sphäre. „Heimeligkeit“ ist semantisch nicht zufällig nah an „Heimlichkeit“. Heimeligkeit unter Künstlern muss als ein Synonym für fehlende Bedeutung gelesen werden, für Privatheit, gewiss – aber eben im scharfen Gegensatz zu künstlerischem Rang oder Professionalität. Das belegt die Sujetwahl

³ Dies konstatieren die Autoren des Ausstellungskatalogs. Jackson, David und Lange, Christiane: Aus Dämmerung und Licht. Meisterwerke nordischer Malerei 1860 – 1920, Katalog zur Ausstellung, S. 250.

weiterer Bilder von Anna Sophie Petersen, die immer wieder ihre Freundinnen gemalt hat⁴. Männer, aber auch „die Öffentlichkeit“, kommen nicht vor.

Und doch ist Petersens Bild ein Atelierbild, mithin ein künstlerisches Statement, eine gemalte Selbstvergewisserung. Als solche wird es verstanden⁵.

Unklar ist, an wen sich dieses Bild richtet, wer der Adressat des Bildes ist; daher ist es verführerisch, den Akzent eher auf den Aspekt der Selbstvergewisserung zu setzen. Eine solche Bilanz ist jedoch ahistorisch, wie Rachel Mader in ihrer Arbeit über die Professionalisierung von Künstlerinnen zum Ende des 19. Jahrhunderts darlegt⁶: Während Renate Berger das Atelier der Künstlerinnen 1982 noch primär als „A room of one's own“, also als Rückzugsort für die Konzentration und Einsamkeit suchenden Frauen beschreibt⁷, betont Mader den Wandel des Ateliers vom reinen „Produktionsort“ hin zu einem geradezu mystisch aufgeladenen Platz, der die Künstlerschaft der Frau belege. Am Ende der Entwicklung stehe im Laufe des 19. Jahrhunderts, so Mader, das Atelier als Ort „der öffentlichen Inszenierung“ und verwandele sich zunehmend in einen Ausstellungsort oder diene als Raum für gesellschaftliche Anlässe. Die Vermischung von

⁴ In der Skagener Malerkolonie war es beliebter Brauch, sich gegenseitig zu portraituren. Der Maler P.S. Krøyer schuf 1893 den „Sommerabend am Skagener Südstrand“, der rasch zum Symbol für die Skagener Malerkolonie insgesamt, aber auch zur Chiffre für Künstlerinnen wurde: Hier sind Anne Ancher und Marie Krøyer beim Spaziergang am Strand zu sehen. Von Anna Sophie Petersen war 2014 ein Interieur bei „art value“ angeboten, das sie selbst gemeinsam mit dem dänischen Maler J.F. Willumsen und seiner Frau, der Malerin Juliette Bruun Rasmussen zeigt. Wiederum zeugen nur Bilder an der Wand im Hintergrund von der künstlerischen Tätigkeit der abgebildeten Personen.

⁵ Vgl. hierzu Marie Laulund, die die Ankaufspolitik dänischer Museen seit 1990 als Beleg wachsenden Interesses an der Professionalisierung weiblichen Kunstschaffens liest. In: Laulund, Marie: *Frem i lyset: Pionergenerations kvindelige kunstnere*. In: Christensen, Line Hjorth (HG): *Danske Museer*, Band 25, Nr. 1, Februar 2012, S. 7-9. Hier hebt Laulund die Bedeutung von Petersen und von Anne Ancher hervor. Sie erwähnt nicht, dass Jeanna Bauck und Berta Wegmann ein Paar waren, was die Arbeitsweise der beiden Malerinnen ebenso prägte wie ihr Leben: Sie waren ständig auf Reisen; Berta Wegmann malte etwa 20 Portraits der Freundin.

⁶ Mader, Rachel: *Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktionen und Kategorien am Beispiel Paris 1870 – 1900*, Berlin, 2009, S. 53ff.

⁷ In: Berger, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln, 1982, S. 165ff.

Arbeits- und privatem Rückzugsraum, die viele Ateliers von Frauen kennzeichnet, ist dabei durchaus ambivalent: So erwähnt Mader den zeitgenössischen Karikaturisten Octave Uzanne, der durch die Platzierung einer *femme artiste* mitsamt ihren Malutensilien in einen betont wohnlichen Raum den Zweifel an der Professionalität der Frau nährt und dem Vorurteil Nahrung gibt, dass Frauen „nebenbei“ – neben der „eigentlichen“ Arbeit für Haus und Familie also – malten. Dieser Falle entgeht auch Petersen nicht. Und dennoch:

Petersens Atelierbild ist durchaus programmatisch⁸. Frauen arbeiten professionell. Sie arbeiten gemeinschaftlich und stellen aus. Sie verbinden sich mit anderen Künsten. Von der Öffentlichkeit jedoch bleibt das unbemerkt. Das hat Folgen für die Stimmung der Künstlerinnen. Sie beharren jedoch auf ihrem „Raum“⁹.

Solche Interieurs, die eher beiläufig künstlerische Statements der Malerinnen transportieren, sind ausgesprochen selten¹⁰. Bei den Künstlerinnen, um die es in der vorliegenden Arbeit geht, sind sie anscheinend nicht vorhanden. Vorhanden aber ist der direkte Bezug zu den dänischen Kolleginnen, denn Jeanna Bauck lehrte zwei Jahre am Berliner Künstlerinnenverein (1896 – 98), in dem einige der Malerinnen, um die es in dieser Arbeit geht, engagiert waren; Bertha Wegmann begleitete sie.

⁸ Miriam Watts attestiert dem Bild „einen belehrenden Charakter“, weil sich die drei Malerinnen „für die gemeinsame Ausbildung von Männern und Frauen an Kunstakademien“ eingesetzt hätten (in: *Dämmerung und Licht*, S. 250, vergl. Anm. 3). Diese intendierte Gemeinsamkeit wird aber im Bild nicht thematisiert. Möglich wäre ja z.B. auch, das Bild als eine Verteidigung von Frauenliebe zu lesen: Immerhin trifft sich das Paar Wegmann/Bauck bei Marie Krøyer – und eine Geigerin „spielt ihnen auf“. Diese These würde wenigstens noch durch den leuchtenden Frauenakt an der Salonwand zu stützen sein.

⁹ Ganz anders die Darstellung von Malerinnen durch männliche Kollegen: Das Bild von Peder Severin Krøyer, das die Künstlerinnen Anne Ancher und Marie Krøyer zeigt, ist ein populäres Motiv für Poster und Postkarten – allein: Es zeigt die beiden Malerinnen bei einem „typisch weiblichen“ Flanieren am Skagener Südstrand, nicht etwa bei der Arbeit. Attribute künstlerischer Arbeit fehlen. Da die Frauen in Rückenansicht gemalt sind, sind sie für den Betrachter nicht zu identifizieren.

¹⁰ Das bestätigt Mader: „Abbildungen von Künstlerinnen in ihren Ateliers sind weitgehend unbekannt.“ (in: Mader, Rachel: *Beruf Künstlerin*. Wie Anm. 6, S. 56). Mader weist jedoch auf die Bedeutung des Atelierbildes im Rahmen der künstlerischen Ausbildung hin und erwähnt hier besonders die Rolle von Marie Bashkirtseff. Darauf wird im Rahmen dieser Arbeit im Kapitel 4.3.1, welches sich der Ausbildung Clara Arnheims und anderer Künstlerinnen in Paris widmet, eingegangen.

Um 1919 bildete sich der Kreis von Malerinnen, die sich den Namen „Hiddenseer Künstlerinnenbund“ gaben¹¹. Gründungsmitglieder waren Clara Arnheim, Henni (auch „Henny“) Lehmann, Katharina Bamberg, Elisabeth Büchsel, Elisabeth Andrae, Käthe Loewenthal, Dorothea Stroschein und Julie Wolfthorn. Weitere Malerinnen assoziierten sich, unter ihnen Elisabeth Büttner und Augusta von Zitzewitz¹². Auch Bertha Dörflein-Kahlke wird immer wieder genannt, es findet sich jedoch kein Beleg für eine Verbundenheit der Hamburger Malerin mit den Hiddenseer Malerinnen¹³.

Es gibt keine Atelierbilder und keine Gruppenporträts; nicht einmal schriftliche Zeugnisse sind erhalten – etwa zur Organisation des Künstlerinnenbundes. Es fehlt die Gründungsurkunde, es fehlen Mitgliederverzeichnisse und Korrespondenzen. In den Quellen findet sich lediglich ein Eintrag des Künstlerinnenbundes als Grundstücksverein, eine Annonce des Künstlerinnenbundes, die als Werbung im überaus populären Reiseführer von Arvid Jürgensohn ihre Wirkung tat: „Hiddensee, das Capri Pommerns“ nannte Jürgensohn sein Buch und erfand damit die Chiffre für Hiddensee¹⁴.

¹¹ In der Sekundärliteratur wird meist das Jahr 1921 oder 1922 angegeben. Angela Rapp fand jedoch eine Annonce aus den Kunstnachrichten vom 15. November 1919, in dem die Gründung des Künstlerinnenbundes angekündigt wird: „»Hiddensee. Eine Anzahl Malerinnen hat sich zu einem Hiddenseer Künstlerinnenbund zusammen getan.“ (vgl. Rapp, Angela: Der Hiddenseer Künstlerinnenbund. „Malweiber sind wir nicht.“ Berlin, 2012, S. 7).

¹² Da keine Mitgliederliste erhalten ist, variieren die Zahlen. So sind selbst die Angaben zur populären Malerin Elisabeth Büchsel widersprüchlich, da sie sowohl als Mitglied wie auch als „Gast“ geführt wird.

¹³ Bertha Dörflein-Kahlke (1875-1964) korrespondierte mit einem großen Kreis meist intellektueller Gesprächspartner. Frauenrechte, Professionalität für Künstlerinnen, überhaupt die Namen anderer Künstlerinnen spielten keine Rolle und werden in der Korrespondenz nirgends erwähnt. Laut Auskunft der Kunsthistorikerin Susanne Vogt, München, die zum jetzigen Zeitpunkt (Juli 2016) an einem WVZ der Künstlerin arbeitet und der ein großer Teil der Briefwechsel vorliegt, besteht Dörflein-Kahlke vielmehr darauf, dass man bei den Hiddensee-Besuchen „für sich“ geblieben sei – also im Kreis der Familie (lt. Telefonat vom 16.01.2016). Ein einziges Gemälde, das „Hiddenseer Bauernmädchen“ (Kunsthalle Kiel), ist auf der Insel entstanden. Ihre zwei Besuche auf Hiddensee fanden eindeutig vor der Gründung des Künstlerinnenbundes und nach dessen Auflösung statt.

¹⁴ Jürgensohn, Arvid: Hiddensee, das Capri Pommerns. Berlin 1924. Eine Neuausgabe erschien 2013, herausgegeben von Detlef Krell, in Dresden.

Die Gründe hierfür sind zum Teil offensichtlich: Die meisten Nachlässe der Künstlerinnen wurden im Nationalsozialismus oder durch den Zweiten Weltkrieg vernichtet. Und doch sind von einigen Malerinnen – namentlich Julie Wolfthorn, Käthe Loewenthal und Clara Arnheim – recht umfangreiche Sammlungen erhalten geblieben oder konnten im Rahmen von Forschungsarbeiten wie der hier vorliegenden zusammengeführt werden, ganz zu schweigen vom umfangreichen Oeuvre der korrespondierenden Käthe Kollwitz.¹⁵ Bei keiner dieser Malerinnen findet sich jedoch im malerischen oder grafischen Werk die Darstellung einer künstlerischen Gemeinschaft, zu der sich die Künstlerin zugehörig fühlte und wie sie der Hiddensoer Künstlerinnenbund zweifellos bot. Bei der Suche nach dem Selbstverständnis, der Identität und dem künstlerischen Anspruch der Gruppe wird es mithin auf andere Indizien der Selbstbestimmung ankommen.

Solche Indizien sind zunächst außerkünstlerische, etwa die Frage, in welcher Zeit und unter welchen Umständen der Künstlerinnenbund entstand. Welche Rolle spielte der gewählte Gründungsort? Welche konkreten Möglichkeiten künstlerischer Selbstrealisierung bot der Künstlerinnenbund? Wo, wie und wann wurde was zu welchen Bedingungen gemalt?¹⁶ Schließlich ist das Fehlen jeglichen künstlerisch-theoretischen Statements womöglich nicht nur auf den Vernichtungsfuror der Nationalsozialisten zurückzuführen. Ist es denkbar, dass bewusst auf theoretische Begründungen und programmatische Schriften verzichtet wurde, weil der künstlerische Anspruch in den Werken selbst immanent ist? Oder, wenn schon nicht bewusst auf entsprechende programmatische Schriften verzichtet wurde, sondern diese, ebenso wie Korrespondenzen, Tagebücher etc. durch Nationalsozialismus und Krieg verlorengingen, - ist es gleichwohl möglich, aus den Bildern selbst ein der Künstlerinnengruppe eigenes Selbstverständnis zu „lesen“?

¹⁵ Zur besonderen Rolle von Käthe Kollwitz, die nicht im Hiddensoer Künstlerinnenbund war, die Malerinnen jedoch unterstützte, s. Kap. 4.

¹⁶ Alle Künstlerinnen des „Hiddensoer Künstlerinnenbundes“ verstanden sich in erster Linie als Malerinnen. Ein grafisches Werk ist von Clara Arnheim und Julie Wolfthorn bekannt – und natürlich erst recht von der korrespondierenden Käthe Kollwitz.

1.1 ZUR AUSWAHL DER BILDER

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, aus den Werken der Berliner Malerin Clara Arnheim, aus der Wahl ihrer Sujets, aus dem „Stil“, aus Wiederholungen und Variationen, aus der Untersuchung der Interpiktorialität, also in einem induktiven Verfahren „Aussagen“ über ihr künstlerisches Selbstverständnis zu treffen, mithin: aus dem Malerischen das angenommene künstlerische Manifest zu entziffern.

Im ersten Teil der Arbeit (Kap. 1 bis 4) geht es vornehmlich um die Voraussetzungen, also die Zeit von 1865 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs bzw. bis zur Gründung des Hiddensoer Künstlerinnenbundes im Jahr 1919. Im zweiten Teil (Kap. 5) werden die Bilder, die hauptsächlich in der Zeit des Künstlerinnenbundes entstanden, analysiert. Befragt wird also vor allem der Zeitraum von 1919 bis 1933 – wobei etliche Bilder Arnheims trotz des Berufsverbots offenkundig auch danach entstanden sind und selbstverständlich ebenfalls befragt werden. Im abschließenden Fazit geht es um die Bedeutung der malerischen Produktion Arnheims, mithin auch um die Rezeption, also die Zeit nach dem Tod Arnheims (1942) bis zum heutigen Datum.

Ein Werkverzeichnis anzulegen erscheint nach wiederholten neuen Bilderfunden in den vergangenen fünf Jahren zurzeit als (noch) nicht möglich¹⁷. Es kann vorläufig keine seriöse Auskunft über den Umfang des Werkes – und auch nicht über seine Schwerpunkte – getroffen werden. Indessen: Es gibt Indizien. Clara Arnheim wie auch Käthe Loewenthal sind eindeutig als Landschaftsmalerinnen hervorgetreten, Henni Lehmann lieferte einige Schriften zum Künstlerinnendasein dazu. Im Werk von Arnheim finden sich, erstens, auffallend viele Aquarelle, alle im selben Format gemalt, die von einem bestimmten Standpunkt in Kloster auf Hiddensee aus die Küstenlinie oder direkt die Ostsee ins Visier genommen haben¹⁸. Vom selben Sujet finden sich Ölgemälde.¹⁹

¹⁷ Noch im Mai 2015 meldete der Bremer Galerist Horst Degenaar einen Fund von fünf Ölgemälden Arnheims (per Email). Der Auktionator und Galerist Christopher Walther in Ahrenshoop kündigte im Juli 2015 den Erwerb und baldigen Weiterverkauf „einiger“ Bilder auf seiner Website an, erneut im Juni 2016.

¹⁸ Vgl. z.B. Abb. 38.

¹⁹ Vgl. z. B. Abb. 17.

Zweitens existiert eine Reihe von Bildern, die Fischer bei der Arbeit zeigen: sowohl am Strand (meist im Dorf Vitte auf Hiddensee) als auch im Hafen²⁰. Drittens existieren Bilder, die Personen auf Hiddensee bei ihren täglichen Verrichtungen zeigen²¹ – eine Reminiszenz an eine Zeit, in der Arnheim mit realistischer, an Menzel geschulter Akribie Berufe zeigte²². Menschen, so scheint es, dienen der Landschaftsmalerin Arnheim als Bestandteile der natürlichen „Landschaftskulisse“, ihre Individualität interessiert sie nur ausnahmsweise. Nichtsdestotrotz ist gerade vor diesem Hintergrund ein Portrait interessant und soll – gerade im Hinblick auf Vergleiche zu der Portraitmalerin Julie Wolfthorn untersucht werden²³.

Wo immer nötig werden die Bilder der anderen Hiddenseer Künstlerinnen hinzugezogen, wo immer möglich werden die wenigen erhaltenen schriftlichen Zeugnisse befragt. Ziel der Arbeit ist, eine qualifizierte Aussage über die Frage zu treffen, ob Clara Arnheim (und die anderen Malerinnen des Hiddenseer Künstlerinnenbundes) einen wesentlichen Beitrag zur künstlerischen Emanzipation von Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts leisteten – oder ob ihre Gemälde, Aquarelle und Grafiken als künstlerische Randerscheinung zu betrachten sind. Es geht also um eine Einordnung in den kunsthistorischen Kanon.

Das induktive Verfahren, dem der Hauptteil der vorliegenden Arbeit folgt, scheint dabei, wie bereits beschrieben, zunächst aus der Not geboren, aus dem Mangel an schriftlichen, erst recht theoretischen Schriften. Es ist jedoch m.E. ohnedies geboten, die *malerische Sprache, die Malweise* der Hiddenseer Malerinnen zu untersuchen. Denn:

Dies ist bisher nicht geschehen. Diese Lücke betrifft allerdings auch nahezu alle anderen Malerinnen dieser Generation – inklusive der eingangs beschriebenen dänischen Malerinnen aus der Künstlerkolonie in Skagen.

²⁰ Vgl. Abb. 101, 102, 121, 136, 137 u.v.a.

²¹ Vgl. Abb. 89 und 90 sowie Abb. 60.

²² Vgl. Abb. 122 Das „Schuster-Bild“ ist das einzige großformatige Ölgemälde aus dieser Phase.

²³ Vgl. Abb. 118. Das Bild, das wie fast alle Werke Arnheims weder Titel noch Datum trägt, hat den Spitznamen „Das Schwestern-Bild“, weil bisher angenommen wurde, es zeige Clara Arnheim mit ihrer Halbschwester. Nach Fotos der beiden kann dies aber ausgeschlossen werden. Das Bild befindet sich im Braunschweigischen Landesmuseum.

Einen ersten Versuch, die „Malweise“ einer Malerin zu untersuchen, unternahm Heide Grape-Albers bereits 1994 in ihrer Analyse von Anna Ancher²⁴. Diese Untersuchung hat sich für die hier vorliegende Arbeit als hilfreich erwiesen, wenngleich Grape-Albers vor allem die Motivik untersucht und eine malerische Nähe allenfalls zu Paula Modersohn-Becker herstellt²⁵. Für Anna Ancher konnte Grape-Albers jedoch nachweisen, dass die Malerin

„... einen durchaus prominenteren Rang verdient, der den Vergleich mit bislang international weitaus bekannteren Künstlernamen wie Max Liebermann, Mihály Muncácsy, Jozef Israels, Jan Henrik Weissenbruch oder Anton Mauve keineswegs scheuen muss.“²⁶

Die Arbeit von Grape-Albers bietet insoweit Orientierung, als sie die Malweise von Anna Ancher teils auf niederländische, teils auf französische Einflüsse zurückführt, überraschenderweise aber vor allem im kleinen Format, in zahlreich vorhandenen Ölskizzen, eine intensive Bewegung hin zur Avantgarde erkennbar machen konnte. Ein analoges Verfahren wird hier für Clara Arnheim und den Hiddensoer Künstlerinnenbund angewandt, weil wir es auch hier hauptsächlich mit kleinen Formaten zu tun haben – jedoch mit einer Akzentverschiebung zum rein Malerischen, Technischen. Angesichts der Forschungslage werden scheinbare Detailfragen wie die Signatur zu untersuchen sein²⁷. Datierungen werden, wenn möglich, vorgenommen, sind jedoch anhand der nur zufällig auftretenden und nach wie vor lückenhaften Werkfunde vorläufig.

Als außerordentlich hilfreich für diese Untersuchungen erwies sich die Arbeit von Matthias Krüger, die sich mit dem Malerischen in der französischen Kunst bzw. deren

²⁴ Grape-Albers, Heide: Die Malerei Anna Anchers. Einblicke in das Alltägliche. In: Anna Ancher. 1859-1935 (Ausstellungskatalog), Hannover 1994, S. 54-83.

²⁵ Vgl. Grape-Albers, S. 82.

²⁶ Ebd.

²⁷ Die Signatur bzw. die Varianten der Signaturen sind im Sinne einer „poietischen Referenz“ zu lesen, wie Karin Gludovatz in ihrer 2004 eingereichten Dissertation darlegt. Sie unterstreicht die „Fähigkeit der Selbstbehauptung“, welche in der Signatur liege und versteht sie insgesamt als „Detail auktorialer Selbstinszenierung“, verweist sie also in den Bereich des Theatralen – wie die hier breiter erörterte Kulisse. (Vgl. Gludovatz, Karin: Fährten legen, Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poietische Referenz. München 2011). Vgl. hierzu Kap. 5.7.2.

Kritik im späten 19. Jahrhundert beschäftigt²⁸. Wegweisend sind vor allem Krügers Überlegungen zur Malerei als einer physikalischen oder physischen „Sprache“, einer „langue toute physique“, wie Krüger anhand von Courbet erörtert. Die Materialität der Bilder sei mit deren Inhalt identisch. Indessen haben Courbet und die zeitgenössischen Kritiker um André Michel den Kern der „materialistischen Malerei“ im Stillleben gesehen; in Abgrenzung zu den idealistischen Malern der Zeit sei der „vrai ouvrier“²⁹ eher ein „Positivist“ gewesen, allem Metaphysischen abhold. Ob dies zutrifft – und ob die Charakteristika der „schieren Malerei“³⁰ auf die Landschaftsmalerei übertragbar ist, ist eine weitere Frage, der diese Arbeit nachgeht³¹. Die scheinbar polemische Gegenüberstellung von „idealistischen“ und – in diesem Sinne – „realistischen“ Malern³² gewinnt das Folgende, wenn man es auf die Zeit und die Protagonistinnen des Hiddensoer Künstlerinnenbundes bezieht, neue Brisanz: Möglicherweise stehen dann den „träumenden“, semiprofessionellen „Malweibern“ aus den Damenakademien die robusteren, professionellen „Materialistinnen“ um Arnheim und Lehmann gegenüber – obwohl letztere ebenfalls aus den Akademien hervorgingen. Die titelgebende Frage nach der emanzipativen Kraft wäre also auch auf die Emanzipation auch von der Damenakademie-Ausbildung im rein Malerischen zu verstehen.

1.2 VORAUSSETZUNGEN I – IDENTITÄT UND KULISSE

Historische und soziale Voraussetzungen der Kunst bilden die Bedingungen schaffende, objektive „Kulisse“ für den malerischen Prozess, sie waren das *Movens* für die

²⁸ Krüger, Matthias: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850 – 1890 (Diss.). München, Berlin 2007.

²⁹ Im Unterschied zum „reveurs“ (Zola).

³⁰ Der Ausdruck der „schieren Malerei“ scheint im Deutschen weniger belastet als der der „reinen“ Malerei.

³¹ Außerdem bezieht sich Krüger, hierhin Emile Zola folgend, ausdrücklich auf die pastose Ölmalerei. Wie aber umgehen mit den zahlreichen und zweifellos stilbildenden Aquarellen Arnheims? Die Kriterien der Kunstkritik des späten 19. Jahrhunderts, die Krüger systematisiert und interpretiert, sollen auf ihre Erweiterungsfähigkeit überprüft werden.

³² Vgl. Krüger, S. 56 – 66.

künstlerische Produktion – und sie fokussieren den Blick, den diese Arbeit auf die Hiddenseer Malerinnen nimmt. „Kulisse“ meint hier nicht abwertend den „improvisierten Bretterbau des Illusionstheaters“, der das eigene Ich aufwertet, schützt oder dem Publikum eine bestimmte Lesart aufnötigt, sondern vielmehr einen selbstdefinierten und selbstgestalteten Raum, in dem bestimmte Objekte in einem Inszenierungszusammenhang einem imaginierten oder echten Publikum präsentiert werden. Die einzelnen Objekte oder Requisiten ergeben in ihrem Zusammenspiel die Kulisse. Hierhin können sich die geübten Akteure scheinbar frei, in Wirklichkeit jedoch nach den Anweisungen eines Regisseurs, bewegen. Jede Aktion ist an ein Publikum adressiert. Es geht also nicht um Authentizität, sondern um Repräsentation. Die Kulisse ist nach Proudhon damit ein „Nichtort“: „La coulisse n'est point comme le parquet, un lieu déterminé dans la salle. Ce mot n'a de sens qu'au figuré.“³³ Das bedeutet, dass auch die dargestellten Orte – bei der Landschaftsmalerei real existierende Räume – nicht allein und nicht hauptsächlich auf ihre topographische oder ikonographische Substanz überprüft werden, sondern im Hinblick auf ihre theatralische Funktion. Wie offen oder geschlossen ist der „Bühnenraum des Bildes“, wie leer oder wie eng „möbliert“ mit „Kulissen“, in welcher Entfernung zum Publikum agieren die „Darsteller“, was wird im „Parkett“, also im Publikum vorausgesetzt? – das sind sich aus dieser Lesart ergebende Fragen.

Diese These öffnet den Weg – zweitens – zu einer weiteren Lesart der bestimmenden „Kulisse“. Michel Foucault folgend³⁴, meint „Kulisse“ entschieden mehr als die Organisation des Sehens und Gesehenwerdens – „Kulisse“ impliziert eine Herrschaftsstruktur. Judith Butler ergänzt diese Perspektive der „Subjektivation“ durch die Geschlechterdifferenz³⁵.

Beide Ansätze werden in der Beschreibung der Bilder, insbesondere was die Ausgestaltung der Landschaften betrifft, eine Rolle spielen.

³³ Proudhon, Pierre-Joseph: *Manuel du Spéculateur*, Paris 1869. S. 47. Die Erörterungen beziehen sich auf die Finanzwelt, insbesondere auf den Börsenhandel, für den Proudhon zwischen „Kulisse“ und „Parkett“ unterscheidet. Überlegungen auf die Auswirkungen auf den Raumbegriff – und damit den Begriff von der „Realität“ – bei Walter Benjamin, die diese Arbeit beeinflussen haben, finden sich hierzu bei Kranz, Isabel: *Raumgewordene Vergangenheit: Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*. München 2011, S.34

³⁴ Vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt am Main 1976.

³⁵ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 2003.

Der Begriff der Kulisse wird von Hanna Arendt philosophisch in ihrem essayistischen Buch über Rahel Varnhagen beleuchtet, das das Schicksal der berühmten Intellektuellen als ein Schicksal „pars pro toto“ der angepassten jüdischen Preußen begreift. Die Schrift enthält erhellende Passagen über diese Klasse innerhalb der deutschen Gesellschaft, die auch noch 70 Jahre nach Varnhagens Tod gelten:

Zwar trifft es unbedingt zu, dass sich sowohl Arnheim als auch Lehmann explizit nicht als jüdische Künstlerinnen verstanden – beide konvertierten zum Christentum, Henni Lehmann verfasste sogar eine Reihe religiöser Gedichte – gleichwohl hat diese bewusste Abwendung von der Tradition bestimmte, noch zu beschreibende Folgen (vgl. 7.1).

Exemplarisch für einen früheren Fall von Assimilation beschreibt Hannah Arendt das Phänomen völliger Anpassung in ihrem Buch über Rahel Varnhagen³⁶. Während einer Reise nach Breslau hatte Varnhagen erstmals die „obligaten jüdischen Provinzverwandten“ (Arendt) kennengelernt und sich für deren Rückständigkeit geschämt. Sie sei sich, hatte Varnhagen geschrieben, „wie ein Großsultan“ vorgekommen. Es galt nunmehr, die Differenz gegenüber diesen „Letzten der Gesellschaft“ zu betonen: „Blickte man auf die Herkunft, die damals noch jedem präsent, lebendig und in geographisch nächster Nähe war, so wurde man aus einem der Letzten einer der Ersten.“³⁷. Allerdings: Das Aufgeben der Zugehörigkeit, die Herablassung gegenüber den „armen Verwandten“ hatte einen Preis:

„Sich dieses Gefühls der Herablassung, in dem sich immerhin noch eine Zugehörigkeit ausdrückte, zu schämen, hieß sich ganz und gar von jeder Herkunft, von jedem Trost, von jeder Kompensation trennen. Mit dem Aussprechen der Scham, mit dem Verzicht auf Zugehörigkeit gab Rahel Varnhagen sehr viel mehr auf, als sie selbst ahnte: nicht nur die Zugehörigkeit zu der dunklen Masse des Volkes, sondern auch die viel notwendigere Solidarität mit dem kleinen Kollektiv preußischer Ausnahmejuden, aus dem sie stammte und dessen Schicksal sie teilte.“³⁸

Explizit benutzt Arendt hier den Begriff der „Kulisse“:

„Ohne Kulisse kann kein Mensch leben. Die Welt, die Gesellschaft ist nur zu bereit, sofort eine andere zu stellen, hat man erst einmal die natürliche und durch Geburt mitgegebene in die Rumpelkammer zu werfen gewagt.“

³⁶ Arendt, Hannah: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik. München 1959.

³⁷ Ebd., S. 227.

³⁸ Ebd.

Das heißt: Die Anpassung wird gesellschaftlich belohnt. Sie bedeutet aber auch einen Verlust, nämlich den eines wichtigen Teils der eigenen Tradition, der geistigen Heimat³⁹. Was diesen möglichen Ersatz des „Authentischen“ durch die „Kulisse“ für die Malerei von Arnheim und die anderen Hiddenseer Malerinnen bedeuten könnte – und hier insbesondere für den Topos der Landschaftsmalerei – wird im Hauptteil der Arbeit, Kapitel 5, zu erörtern sein.

1.3 VORAUSSETZUNGEN II - INHALTLICHE ÜBERLEGUNGEN: ZWISCHEN ANPASSUNG UND AMBITION?

Die meisten der ohnedies nicht sehr zahlreichen (s. Kapitel 3, zum Forschungsstand) Aufsätze und Artikel zu den Hiddenseer Künstlerinnen beziehen die Geschichte erst ab 1914, also ab dem Ersten Weltkrieg mit ein, um nach einer Beschreibung der „goldenen Zwanziger Jahre“ auf die ruinösen Folgen des Nationalsozialismus abzuheben. Die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Juden haben sich jedoch in Preußen durch die Bismarcksche Politik kontinuierlich und entscheidend verändert. Als beispielhaft seien hier lediglich die Arbeiten von Volker Ullrich erwähnt⁴⁰.

Auch die Geschichte der vorigen Generationen, die die Dynamik von (Über-?)Anpassung an die Umgebung und die Abgrenzung von der jüdischen Tradition schuf, muss miteinbezogen werden. Es wird vermutet, dass der Begriff der „Emanzipation“, der noch zu diskutieren sein wird, von den Malerinnen selbst in Bezug auf die männlichen

³⁹ Ebd. Insofern sind die Versuche von Lichtnau u.a., die Malerei der Künstlerkolonie Hiddensee der „Heimatkunst“ zuzuschlagen, absurd.

⁴⁰ Insbesondere Ulrich, Volker: Die nervöse Großmacht. 1871-1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt am Main 2007. Im dritten Teil, welcher die Gesellschaft des Kaiserreichs ins Visier nimmt, analysiert Ulrich u.a. den aufkommenden Antisemitismus (Freilich lehnt Ullrich schon den Begriff „Antisemitismus“ als „hochtrabend“ ab und spricht lieber von „Judenfeindschaft“). Er beschreibt eine von den Universitäten ausgehende, antisemitische Bewegung, die neben anderen Städten auch Berlin in Unruhe versetzte. Als restaurative Kraft, die zunächst eher unterschwellig wirkte – und selbst vom Kaiser ausdrücklich missbilligt wurde – sorgte sie dafür, dass althergebrachte Vorurteile gegen Juden wiederbelebt wurden: „Obwohl der moderne Antisemitismus an ältere Traditionen der Judenfeindschaft anknüpfte, stellte er doch ein qualitativ neuartiges Phänomen dar: Er war eine „post-emanzipatorische Bewegung“, das heißt, ihm ging es zunächst darum, die rechtliche und politische Gleichstellung der Juden rückgängig zu machen.“ (vgl. Ullrich, S. 384f.)

Vorbilder und Konkurrenten benutzt wurde – aber immanent auch in den Werken eine Rolle spielte, insofern, als die Hiddenseer Malerinnen – und hier vor allem Arnheim und Lehmann – ausdrücklich nicht „typisch weibliche“, das heißt von den männlichen Lehrern nahegelegte und vom Publikum goutierte Motive wie Stilleben oder Kinderportraits malten und auch niemals sogenannten „Jüdische Motive“ benutzten. Stattdessen profilierte sich Arnheim als reine Landschaftsmalerin, Lehmann arbeitete in mehreren Kunstsparten und war als politische Autorin gefragt.

Was das aber für eine Avantgarde sein kann, die ausdrücklich nicht versucht, sich von der Mehrheit der (männlichen, nicht-jüdischen) Maler der Zeit abzuheben, sondern „so zu sein wie alle“, wird noch zu erörtern sein. Henni Lehmanns Plädoyer für eine Anerkennung des „Mittelmäßigen“ als möglichem Arbeitsziel für Frauen gewinnt in diesem Zusammenhang eine andere, mögliche Bedeutung⁴¹.

Die Frauen suchten als Malerinnen ihren Platz in der Gesellschaft – das ist klar. Was aber genau ihr Ziel war, darüber schweigen die einschlägigen Arbeiten zur Professionalisierung der Malerinnen zum Ende des 19./ Beginn des 20. Jahrhunderts. Strebten die Frauen selbstbewusst „an die Spitze“ – wie auch immer diese zu definieren war – oder übten sie sich weiterhin von vornherein in Selbstbescheidung, indem sie lediglich einen Platz als einige unter Gleichen beanspruchten? Wenn die Hiddenseer Malerinnen im Sinne Emile Zolas den „vrais ouvriers“ (oder besser: „vraies ouvrières“) zuzuschlagen sind, dann liegt Letzteres nahe – und die Bescheidung oder Konzentration auf wenige Bildmotive, auf die Wiederholung des scheinbar immer Gleichen erscheint dementsprechend in einem anderen Licht.

2. DIE WAHL DES FORSCHUNGSGEGENSTANDS. CLARA ARNHEIM UND DER HIDDENSOER KÜNSTLERINNENBUND – EIN EXEMPLARISCHER FALL? ZUR PRÄZISIERUNG DER FORSCHUNGSFRAGE

Wenn schon die Notwendigkeit einer Untersuchung des Malerischen plausibel geworden ist, stellt sich doch die Frage, warum die Besonderheiten von Malerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts – geografisch enger gefasst: des „Hiddenseer

⁴¹ Vortrag von Henni Lehmann, gehalten auf dem Kongress der Sozialdemokratischen Partei in Köln, 1918. Typoskript. Nationalbibliothek Leipzig.

Künstlerinnenbundes“ – ausgerechnet aus dem Oeuvre von Clara Arnheim abgeleitet werden sollen, einer Künstlerin, von deren Biografie bis vor kurzem wenig mehr als ihr tragisches Ende bekannt war, von deren Werk nur zwei Dutzend Aquarelle und Grafiken im Landesmuseum in Braunschweig erhalten schienen – zufällig erhaltene Werke, die allesamt aus dem Nachlass eines Berliner Sammlers stammten, angeblich „ein Dachbodenfund“⁴². Clara Arnheim, Jahrgang 1865, gehörte, wie im biografischen Kapitel 4.3.1 ausgeführt werden wird, zu den Malerinnen, die sich ihre Ausbildung im Ausland – wie viele Malerinnen: in Paris – erkämpfen mussten. Sie beließ es jedoch nicht bei der Durchsetzung ihrer eigenen künstlerischen Selbstverwirklichung, sondern engagierte sich im Berliner Künstlerinnenbund sowie im Berliner Lyceumbund für die Ausbildung von Frauen insgesamt. Sie brachte es als professionelle Malerin zu einiger Anerkennung. Dies wird unter anderem dadurch belegt, dass sie ein eigenes Atelier in Berlin unterhielt – und zwar in der Lietzenburger Straße im gutbürgerlichen Charlottenburg. Als Jüdin wurde sie vom Berufsverbot der Nationalsozialisten getroffen – wie auch Käthe Loewenthal, Julie Wolfthorn und Clara Arnheims Freundin Henni Lehmann. Letztere hatte, von den Nationalsozialisten zudem um das Erbe ihres Mannes gebracht, die „Blaue Scheune“, die dem Künstlerinnenbund als Galerie diente, und ihr Wohnhaus verkaufen müssen – beide Immobilien zur Hälfte ihres tatsächlichen Wertes.⁴³ Ab 1935 führt das Berliner Telefonbuch Clara Arnheim nicht mehr, wie zuvor, als „Kunstmalerin“, sondern nur noch als „Frau“, also berufslos⁴⁴. Sie war gezwungen, Untermieter in ihrer Wohnung in der Uhlandstraße aufzunehmen, die offiziell die

⁴² Es handelt sich hier um ein Konvolut, das in der Literatur gemeinhin als „Sammlung Silzer“ erwähnt wird. Giorgio Silzer, ein Schweizer Sammler, hatte die Bilder nach eigenen Angaben als „Dachbodenfund“ erstanden und an das Braunschweigische Landesmuseum verkauft. Genauere Angaben zu Datum und Zeit der Erwerbung waren von Giorgio Silzer nicht zu bekommen.

⁴³ Quelle: Briefwechsel des Ortsvorstehers der Insel Hiddensee mit dem Amt Stralsund, im Archiv der Familie Lehmann, Minneapolis/ Minnesota. Vgl. Dok 12 im Dokumenten-Verzeichnis im Anhang. Ernest Lehmann erinnert sich in seinen Memoiren nur vage an die Berliner Wohnung seiner Großmutter Henni Lehmann – immerhin erinnerte er, dass es eine solche gegeben hat, während bislang nur die Wohnsitze in Rostock, Göttingen und Weimar bestätigt worden waren. Für die Familie jedoch war das Haus auf Hiddensee der Anlaufpunkt. (Quelle: Ernest Lehmann: Early memories. Unveröffentlichtes Typoscript, geschrieben 2002, S. 11).

⁴⁴ Quelle: Berliner Adressbücher der Jahre 1899-1942. Bereits 1899 ist der Beruf „Malerin“ eingefügt.

Hauptmieter waren⁴⁵. Henni Lehmann, schon seit einiger Zeit an Krebs erkrankt, erfuhr nicht mehr die notwendige Behandlung. Spätestens seit 1933 lebte sie mit Clara Arnheim in der Uhlandstraße 182 zusammen.⁴⁶ Zu dem Leid der Ausgrenzung und Verfolgung kam also die tödliche Erkrankung der besten Freundin und Gefährtin und der Schmerz über den Verlust von deren Kindern: Henni Lehmanns Sohn Karl war mit seiner Frau Elwine und den drei Enkeln Wolf, Karl und Ernst 1933 zunächst nach Paris gegangen, um zwei Jahre später über Italien in die USA auszureisen. Ebenso die Tochter Eva Fiesel mit der Enkelin Ruth⁴⁷. Clara Arnheims Eltern und zwei der drei Geschwister waren bereits gestorben, nun bedrängte die Verfolgung den Rest der Familie. Henni Lehmann nahm sich 1937 das Leben.

Clara Arnheim verarmte und wurde als betagte Frau, weit in ihren Siebzigern, mit einem sogenannten „Altentransport“ ins Konzentrationslager Theresienstadt deportiert, eine Gewaltmaßnahme, an deren Folgen sie schon sechs Wochen später, im August 1942 verstarb⁴⁸. Weitere Verwandte Arnheims kamen in Auschwitz um. Der Nachlass Arnheims schien verschollen, Teile davon konnten jedoch im Zuge dieser Arbeit wieder

⁴⁵ Diese Untermieter waren die Familie Kik mit ihren vier Töchtern, Christiane (heute Nikolaus), Beate, Ruth und Ulrike, die zu den letzten Zeugen der Biografie gehören. Die Töchter waren damals allerdings alle deutlich unter zehn Jahre alt, sodass sich nur an kindertypische Dinge erinnern – und an das, was ihre inzwischen verstorbenen Eltern aufbewahrten.

⁴⁶ Dies beweist eine Inventarliste, die die Beauftragte der Stadt Berlin nach dem Tod von Henni Lehmann 1937 anfertigte. Auf der Liste werden persönlicher Besitz von Henni Lehmann bis hin zu einzelnen „Spitzenkragen“ aufgelistet. Als Wohnung wird eben die Uhlandstraße 182 genannt. Vgl. Dok 11 im Dokumenten-Verzeichnis im Anhang.

⁴⁷ Eva Fiesel war eine bedeutende Sprachwissenschaftlerin, die u.a. ein Standardwerk zum Etruskischen herausbrachte. Nachdem ihr Lehrauftrag am Indogermanischen Institut der Universität München 1933 aus rassistischen Gründen aufgelöst worden war, kam es zu Protesten der Studierenden wie ihrer Kollegen. Nach ihrer Emigration in die USA lehrte sie am Bryn Mawr Institute. Sie starb bereits 1937. Die Tochter, Ruth Fiesel, verbrachte nahezu ihre gesamte Kindheit mit den Lehmann-Kindern und wurde ebenfalls Sprachwissenschaftlerin. Zu den Lebensumständen Eva Fiesels und der Familie Karl Lehmann jr. vgl. Maas, Utz: Verfolgung und Auswanderung deutschsprachiger Sprachforscher 1933-1945. Band 1: Dokumentation. Biobibliographische Daten A-Z. Tübingen 2010, S. 193-196.

⁴⁸ Quelle: Interview mit Alfred Gottwaldt aus dem Jahr 2010 zum Transport der Malerin und zu den sogenannten „Altentransporten“ aus Berlin nach Theresienstadt für DLR Kultur: „Die Frau vom Meer. Eine lange Nacht über die Malerin Clara Arnheim.“ Wh. zuletzt 28.2.2015. Zum Sterbedatum vgl. Kap. 4.3.

aufgefunden werden⁴⁹. Hinterlassene Dokumente gibt es praktisch nicht – abgesehen von wenigen Postkarten und einem Abschiedsbrief an die Gastgeberfamilie auf Hiddensee, der von der tiefen Gläubigkeit und einer demütigen Haltung gegenüber dem Leben zeugt. Als einziger erhaltener Beleg für die Geisteshaltung Arnheims verdient er besondere Beachtung.⁵⁰

Wenn schon manche Schwierigkeit gegen eine Beschäftigung mit dem Werk Arnheims spricht – welche Argumente dafür lassen sich finden?

Clara Arnheim gilt zunächst neben Henni Lehmann als eine der beiden Initiatorinnen des Künstlerinnenbundes. Die Insel Hiddensee hatte vermutlich Oskar Kruse als Ort zum künstlerischen Arbeiten entdeckt: 1903 ließ er bei Kloster das großzügige Gebäude errichten, das den Namen „Lietzenburg“⁵¹ erhielt und derart markant war, dass Kruse seinem Nachnamen bald ein ergänzendes „Lietzenburg“ anhängte, sich also „Oskar Kruse-Lietzenburg“ nannte⁵². Die Idee einer Künstlerkolonie hat er jedoch nie verwirklicht. Es waren vielmehr zwei Malerinnen, die immerhin das Projekt eines Künstler(innen)bundes realisierten: Gemeinsam mit Lehmann mietete Arnheim 1919 jene Scheune in Vitte auf Hiddensee, die, wohl wegen ihres bläulich schimmernden Kalkanstrichs, später als „Blaue Scheune“ bezeichnet wurde⁵³. Arnheim und Lehmann wählten also den Ort, der dem Künstlerinnenbund seinen Namen gab. Er lag nahe, weil Lehmann, geborene Strassmann, Gattin des bedeutenden Berliner Arztes Karl Lehmann, seit 1907 hier ein Sommerhaus besaß und Arnheim bei der Bäckersfamilie Schwartz in unmittelbarer Nachbarschaft regelmäßig die „Sommerfrische“⁵⁴ verbrachte.

⁴⁹ Näheres in Kapitel 3, Forschungsstand.

⁵⁰ Brief Clara Arnheims an die Familie Schwartz, Dok 1.

⁵¹ Oskar Kruse leitete den Namen von der Lietzenburger Straße ab, in der sich sein Atelier befand.

⁵² Dies tat er sicherlich auch, um sich von seinem bekannteren Bruder, Max Kruse abzugrenzen, der mit der „Puppenmacherin“ Käthe Kruse verheiratet war.

⁵³ Wenig später wurde sie käuflich erworben.

⁵⁴ Zur Insel Hiddensee als Künstlerinsel, vgl. Ruth Negendanck: Hiddensee, die besondere Insel für Künstler. Fischerhude 2005.

Wo Zeugnisse fehlen, die größere Zeitabschnitte oder elementare Lebensentscheidungen erhellen könnten, – gilt es, sich Details zuzuwenden. Zum Beispiel: Die Tatsache, dass sich die beiden Künstlerinnen für die quasi-skandinavische Schreibweise „Hiddensoe“ statt „Hiddensee“ entschieden. Diese Entscheidung weist auf die programmatische Ausrichtung des jungen Künstlerinnenbundes hin, eine Orientierung zu einem „Norden“, der eher dem mythisch aufgeladenen Sehnsuchtsort der Romantik entspricht als der reale, geografisch-politische Ort⁵⁵. Auch der Dichter Gerhart Hauptmann, der seit 1902 ein Sommerhaus auf Hiddensee besaß und seit 1916 regelmäßig dort verkehrte, schrieb in seinen Tagebüchern von „Hiddensoe“⁵⁶. Denn: Ähnlich wie bei den Künstlerkolonien Worpswede, Ahrenshoop, Skagen und Nidden ist wahrscheinlich auch hier der Ortsname Programm⁵⁷. Weiter: Wie bei den früheren

⁵⁵ Vgl. hierzu Kapitel 5.3.5 – 5.4.

⁵⁶ Zum Beispiel in einer Eintragung vom 20. August 1910: „Scheinbare Irrwege. Hiddensoe“. Hier weist Hauptmann auch auf eine Malerin hin, deren Anblick ihm offenbar unangenehm ist und deren knappe Beschreibung nur den Schluss zulässt, es habe sich um Henni Lehmann zu handeln. „Hiddensee. Es ist ein ekelhaft bekrochene Eiland geworden. Ein dickes Weib hat eine Villa errichtet und malt frech vor der Tür mit zwei Zentnern am Leibe. Fürchterlich!“ (Hauptmann, Gerhart: Tagebücher: 1906-1913. Herausgegeben nach Vorarbeiten von Martin Machatzke und Peter Sprengel, Frankfurt am Main und Berlin 1994, S. 264). Hier wird meist auf die antisemitische Gesinnung Hauptmanns geschlossen. Diese ist jedoch erst in seinen späteren Jahren erkennbar, wie Antje Johanning nachgewiesen hat. Hier scheint m.E. nach eher ein anti-feministischer Impetus vorzuherrschen – das allgemeine Vorurteil gegen künstlerisch arbeitende Frauen. – Zu Hauptmann Verhältnis zum Judentum: Hahn, Hans-Joachim (HG): Gerhart Hauptmann und ‚die Juden‘. Konstellationen und Konstruktionen in Leben und Werk. Wrocław/ Görlitz 2005. Hier auch der Aufsatz von Antje Johanning: Gerhart Hauptmann – Ein Philosemit? Anmerkungen zur Rezeption Gerhart Hauptmanns und zu seinem Verhältnis zum Judentum. Ebd., S. 31 – 61.

⁵⁷ Zwar fügt Rapp an, dass die Schreibweise lediglich der offiziell richtigen Schreibung des Ortes folgte, die, wie sie nachweist, in einem Amtsblatt von 1911 festgelegt wurde (Rapp, S. 17), es ist jedoch anzumerken, dass diese sich nicht einmal in amtlichen Verlautbarungen durchsetzen konnte. Beliebt allerdings war sie bei den „nordisch gestimmten“ Künstlern auf Hiddensee, deren exotischster Vertreter, der Schauspieler und Regisseur Alexander Ettenburg, die „schwedische“ Schreibweise des Namens bei seinen Theaterfestivals erfolgreich propagierte. Hierzu passt, dass Ettenburg – eigentlich Alexander Otto Eggers – in Grieben, dem nördlichsten Weiler der Insel, eine „Schwedische Bäuerschenke“ (sic!) gründete, wie Trieder berichtet (Trieder, Simone: Die Insel Hiddensee. So nah, so fern. Halle/ Saale, 2008, S. 41) In der Swantewitschlucht im Inneren der Insel gründete Ettenburg ein Naturtheater. Ettenburg (1858 – 1919) schrieb Stücke über die Inselgeschichte, die er selbst auch aufführte. Der Titel des „Historienstücks“ von Ettenburg, „Hidde, die Fee des sötten Lännekens“ legt nahe, dass Ettenburg es mit der Geschichte nicht immer ganz ernst nahm.

Künstlerkolonien wandten sich im Fall der Hiddenseer Malerinnen vor allem großstädtische Naturelle dörflicher Umgebung zu – oder zogen sich ganz in diese zurück. Clara Arnheim und Henni Lehmann stammten aus Berlin, ihre Mitstreiterinnen aus Stuttgart und München, nur Elisabeth Büchsel kam aus Stralsund, von der Küste. Die Abwendung von der „großen Stadt“, die Hinwendung zum Ländlichen und vor allem zur Natur war ein Kernbestandteil der Künstlerbewegungen – allerdings hatte zur Gründungszeit des Hiddenseer Künstlerinnenbundes die Kolonienbewegung längst ihren Zenit überschritten. Bestimmte äußere Bedingungen führten zu einem Wiederaufflackern der Bewegung nach dem Ersten Weltkrieg, was in Kapitel 4.1 erläutert wird.

Grundsätzlich gibt es jedoch zwei einander grundsätzlich widersprechende Einordnungsversuche, was die „Modernität“ der ländlichen Malergruppen betrifft – und damit die „Modernität“ oder „Progressivität“ der hier beschriebenen Künstlerinnen. Zur ersten, eher kritisch-abwertenden Kategorie zählen Autoren wie Bernfried Lichtnau, der in seinem Aufsatz (über Künstlerkolonien) jene durchweg der „Heimatkunst“ zuschlägt, seien diese doch rückwärts orientierte, traditionell gestimmte Künstlerbünde, deren heutige Popularität eher verwundere:

„Woher rührt das Interesse an einer nicht unbedingt modernen Malerei, Zeichenkunst und Druckgrafik des ausgehenden 19. Jahrhunderts – einer Kunst, die sich dezidiert mit der Landschaft damals noch „unberührter“, von Industrie und großstädtischer Lebensweise noch verschonter Gegenden Deutschlands auseinandersetzt und den Menschen, oft nicht frei von einer zeitlosen Idealisierung, im Einklang mit seinem Leben in ländlichen, patriarchalisch bestimmten Strukturen und der ihn umgebenden, noch intakten Natur wahrnahm?“⁵⁸

– Und wenn dies für das von Lichtnau vorrangig beschriebene ausgehende 19.

Jahrhundert gilt – wie viel mehr dann für die ersten beiden Dekaden des 20.

Jahrhunderts, von denen hier die Rede ist?!

Zur zweiten Kategorie zählen Autoren wie Ruth Negenandack. Sie hebt hervor, dass das Leben in den Künstlerkolonien⁵⁹ eine intensive Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Ort zur Folge hatte:

⁵⁸ Lichtnau, Bernfried: Künstlerkolonien als Teil der Heimatkunst. In: Rückzug ins Paradies, S. 13

⁵⁹ Und sie rechnet Hiddensee ausdrücklich dazu!

„Für die Entstehung von Künstlerkolonien sind aber nicht nur die Sesshaftigkeit der Künstler dort, sondern auch ihre Motivationen, sich aufs Land zurückzuziehen, bedeutsam. Im Unterschied zu den Studienorten der Akademieschüler waren Künstlerkolonien nicht das Ziel kurzzeitiger Exkursionen, sondern bedeuteten eine dauerhafte Veränderung des gewohnten Lebensstils.“⁶⁰

Diese Abgeschlossenheit schränkt Negendanck allerdings ein paar Seiten weiter ein, denn die Mobilität der Menschen war durch die Erfindung und Verbreitung des Automobils nach 1920 erheblich gestiegen; Berlin rückte buchstäblich näher an die Ostsee. Was dadurch an „Idyllik“ und Abgeschlossenheit eingebüßt wurde, konnte womöglich durch einen steten Austausch mit anderen wettgemacht werden. Schließlich bedeuteten die Künstlergemeinschaften vor allem für die Frauen einen erheblichen Zugewinn an Autonomie und Möglichkeiten der Professionalisierung. Last, but not least, ist die geradezu laborhafte Erprobung „alternativer“ Lebensmodelle – weg von der traditionellen Familie – zu berücksichtigen.

Zu hinterfragen ist aber auch die stets vorausgesetzte Identifikation mit der Landschaft, die angebliche „Idyllik“ oder mindestens „Nähe“. Und was bedeutet „Nähe“? Spiegelt die Wahl eines Sujets oder die Fokussierung auf einen bestimmten Motivraum unbedingt Affirmation? Verhielten sich die Malerinnen auf Hiddensee ebenso zur Natur wie jene in Worpswede? Die Zugehörigkeit zu „Heimatkunst“ scheint ohnedies fraglich.

2.1 WAS IST EINE KÜNSTLERKOLONIE? KRITISCHE ANMERKUNGEN ZUR DEFINITION

Bei den Künstlergruppierungen, die sich, meist gegen Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts bildeten, ist zumeist von „Künstlerkolonien“ die Rede. Dies impliziert, erstens, eine relativ große Zahl von Mitgliedern und, zweitens, eine Intensität der Zusammenarbeit, die über das tägliche künstlerische Geschäft hinausging. Drittens ist, wie der treffliche Ausstellungstitel von 2001 es nahelegt, die Verlegung des Ortes der künstlerischen Produktion auf das Land immer mit einem „Rückzug ins Paradies“⁶¹

⁶⁰ Negendanck, Ruth: Künstler an der See. In: „Gleichklang mit der unberührten Natur“. In: „Im Zeichen der Ebene und des Himmels“. Künstlerkolonien in Europa. Hrgs. von Klaus Pese, Nürnberg, 1997, hier S. 71

⁶¹ Der Aufsatz von Lichtnau erschien in dem in Anm. 20 angeführten Katalog zur Ausstellung „Rückzug ins Paradies“.

gleichzusetzen: Die Koloniengründung ist ein Zeichen des Protests gegen das bestehende, künstlerische Establishment, seine Vorlieben, seine merkantilen Zwänge – es impliziert aber auch einen Rückzug, weil der „Kampf“ gegen verkrustete Strukturen und als falsch erkannte Herrschaftssysteme nicht direkt aufgenommen, sondern ausweichend nach „alternativen“ Formen gesucht wird⁶². Gemildert wird der Bruch mit den überkommenen Lebensformen zusätzlich dadurch, dass der Rückzug in die ländliche Gemeinschaft jederzeit aufgekündigt und rückgängig gemacht werden kann. Exemplarisch steht hier der schon erwähnte Oskar Kruse. Er gilt als „Erfinder“ der Künstlerinsel Hiddensee⁶³.

Die Suche nach einer „alternativen“ Form des Lebens, die für Künstlerkolonien typisch ist, galt in gewissem Maße auch für Oskar Kruse, der sich auf Hiddensee wie die einheimischen Fischer kleidete, sich im „Einfachen“ versuchte und gleichwohl eine größere Zahl künstlerisch arbeitender Freunde nach Hiddensee zu locken versuchte. Das Leben für den Unternehmerkünstler auf Hiddensee – eine immer heikel bleibende Balance zwischen eigenem künstlerisch-ästhetischem Anspruch und dem Bedürfnis, am neuen Ort akzeptiert zu werden. Kolonien werden gebildet, wo das Fremde gesucht, aber auch gefürchtet wird. Allgemeiner gesprochen: Das Fremde wird dem Eigenen zu Teilen einverleibt – das Eigene dem Fremden selbstbewusst zugemutet. Diese Balance wird jedoch immer neu ausgehandelt. Sie ist nicht statisch, sondern dynamisch. Auf den Austausch mit den „Einheimischen“ legten die Künstler der verschiedenen Kolonien unterschiedlichen Wert.

⁶² Dies betrifft auch die Definition des familiären Bereichs.

⁶³ Kruse, erfolgreicher Holzunternehmer, wurde erst mit über vierzig Jahren zum Künstler ausgebildet. 1894 studierte er an der Académie Julian in Paris. Doch die Versuche später Professionalisierung fruchteten wenig: Die allgemeine Anerkennung blieb ihm versagt. Der Rückzug nach Hiddensee war vergleichsweise komfortabel: Er konnte sich ein Anwesen bauen lassen, das nicht nur den ästhetischen Ansprüchen der Zeit genügte, sondern auch ein – noch dazu weithin sichtbares - Repräsentationsobjekt wurde. Dass der Bau selbst bereits als künstlerische Leistung betrachtet werden sollte, zeigt die Tatsache, dass Kruse den Bau ausschrieb. Die Ergebnisse waren in einer Architektur-Fachzeitschrift zu sehen. Die Lietzenburg stand da wie ein Leuchtturm, ein Stein gewordenes Manifest der noch zu belebenden Künstlerkolonie. Aber sie hielt das Versprechen nicht ein: Kruses blieben in ihrer „Burg“ allein.

Dies schließt Bemühungen um wirtschaftliche Verwertung des „Markennamens“ nicht aus, indessen sind die Künstlerinnen im Falle des Hiddenseer Künstlerinnenbundes nur auf der Insel ausdrücklich unter diesem Namen in Erscheinung getreten; wo immer sie sich sonst an Ausstellungen beteiligten, sind in den entsprechenden Veröffentlichungen lediglich die Namen der Künstlerinnen vermerkt und nicht etwa ein Künstlerinnenbund als „Absender“. ⁶⁴ Offensiver sind die Worpsweder und die Chiemseer Künstler mit ihrem „Label“ umgegangen. Hier handelte es sich um klassische „Kolonien“ im Sinne dieser Definition. Anders als Rapp (s. Anm. 22) annimmt, haben sich die Künstlerinnen auf Hiddensee nie um die Aufnahme in „die“ Hiddenseer Bohème-Gesellschaft bemüht. Sie scheinen sich vielmehr auf ihre künstlerische Arbeit in fast selbstschädigender Ausschließlichkeit gekümmert zu haben⁶⁵.

⁶⁴ Diese Überlegung steht im Widerspruch zu den Ausführungen Rapps: „Zugleich verfolgte der Bund ein ganz profanes, aber nichtsdestoweniger wichtiges Ziel: Er stand für eine bestimmte Verkaufsstrategie (...) Henni Lehmann liebte nicht nur die Kunst, sie engagierte sich auch für Kunst, vor allem solche von Frauen. Ihr Projekt einer Sommerdauerausstellung mit *Motiven von Hiddensee und der Waterkant* sah sie offenbar auf der Insel Hiddensee gut aufgehoben, auch was Verkauf und Vermarktung anging.“ (Rapp, S. 12). Für die Verkaufs- und Vermarktungsmöglichkeiten liefert Rapp allerdings keinen Hinweis. Sie unterstellt lediglich, dass Inselbesucher aus der „großstädtischen Bohème“ – zu denen sie gleichermaßen Asta Nielsen, Albert Einstein wie Thomas Mann zählt – „sowohl finanziell in Lage sein (würden), Kunst zu kaufen, als auch ihrer Weltoffenheit dadurch Ausdruck zu verleihen, dass sie gerade Kunst von Frauen kauften.“ (ebd., S.13). Rapp führt eine nicht belegte Bemerkung von Julie Wolthorn an, die meinte, man habe „die Inselbesucher wohlhabender und kauffreudiger eingeschätzt, als sie tatsächlich waren.“ (ebd.).

⁶⁵ Lediglich von Henny Lehmann ist eine einzige Abendeinladung bei Gerhart Hauptmann durch einen Tagebucheintrag Hauptmanns aus dem Jahr 1921 überliefert. Offensichtlich musste sich Hauptmann zur Gastfreundschaft erst durch jahrelange Gewöhnung überwinden (vgl. Anm. 56). Als Henni Lehmann 1937 freiwillig aus dem Leben schied, kondolierte der Inselpastor, Arne Gustavs, dem Sohn, Karl Lehmann, in die USA – trotz des herrschenden Nationalsozialismus’ – Beweis für die Wertschätzung, den die „Geheimratswitwe“ auf der Insel genoss. Dies berichtet Owe Gustavs in seinem kritischen Hiddensee-Bericht „Reichsgottesdienst auf Hiddensee 1933-1945“. Im Nachlass des „Inselpastors“ Arne Gustavs ist ein Dankeschreiben Karl Lehmanns erhalten, in dem dieser sich auf das Beileidsschreiben von Gustav bezieht: „Ich möchte Ihnen nun heute endlich herzlich für Ihre verständnisvollen Worte der Teilnahme danken sowie auch für die treue Freundschaft, die Sie meiner geliebten Mutter in diesen letzten schweren Jahren bewahrt haben ...“ (Karl Lehmann-Hartleben, Slg. Gustavs, nicht nummeriert, zit. nach Gustavs, S. 173).

2.2 DIE LANDSCHAFTSMALEREI DER CLARA ARNHEIM - SELBSTBESCHRÄNKUNG ODER HALTUNG?

Diese Haltung, die „leise Radikalität“, drückt sich bei Clara Arnheim unmittelbar aus: Nach ihren frühen Jahren, in denen sie sich unter Anleitung ihrer Lehrer in Berlin und Paris mit Interieur und Portrait beschäftigt und sich als professionelle Malerin mit eigenem Atelier etabliert hat, wandelt sie sich auf Hiddensee zu einer Landschaftsmalerin⁶⁶. Diese Hinwendung scheint – bei aller notwendigen Relativierung durch den schwierigen Forschungsstand – derart konsequent, dass man von einer reinen Landschaftsmalerin sprechen kann.

Die Konzentration (oder Reduktion?) auf ein Genre und einen Topos gilt es, genauer zu untersuchen. Was bedeutet die stete Wiederholung? Aus welchem Grund und mit welchem Ziel fand sie statt? Gab es auch außermalerische, etwa merkantile Zwänge, die sie dazu brachten? Welche Formate, welche Farben wählte sie, und gibt es Möglichkeiten, ihre künstlerische Selbstorganisation nachzuvollziehen, etwa durch Untersuchungen der Bilder mit ultraviolettem Licht, durch Untersuchung des Aquarellpapiers und der Leinwände unter dem Mikroskop?

Von welcher Tradition schließlich hat Arnheim bewusst profitiert? Von welchen Strömungen – historisch oder zu ihrer Zeit gegenwärtig – hat sie sich distanziert? Und waren ihr diese Identifikationen oder Distanzierungen wichtig? Gab es so etwas wie ein mit aller Vorsicht zu formulierendes „künstlerisches Anliegen“? Wenn ja, woraus hat es sich gespeist, was hat es genutzt, und wozu diente es? Gibt es Belege außerhalb des rein Malerischen dafür? Diese Belege sind, wie schon beschrieben, bei Arnheim selbst nicht zu finden – wohl aber gibt es (wenige) schriftliche Zeugnisse von Lehmann und Wolfthorn. In konzentrischen Kreisen nach außen werden diese Zeugnisse mannigfacher, je mehr man sich von Arnheim selbst entfernt: So geben die Tagebücher und Briefe von Käthe Kollwitz ein beredtes Zeugnis vom Selbstverständnis der Berliner Künstlerinnen der Zeit⁶⁷.

⁶⁶ Zur Datierung der Hiddensee-Aufenthalte halfen die von dort geschriebenen Postkarten – und ein Darlehen für Henni Lehmann – vgl. hierzu Anm. 92.

⁶⁷ Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher. Berlin, 1989. Eine weitere Quelle ist die Biografie von Beate Bonus-Jeep: Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz. Bremen, 1963.

Aufschluss über den durchaus politischen Impetus geben Arnheims Zugehörigkeit zu bestimmten künstlerischen Vereinigungen: So war sie nicht nur Mitbegründerin des Hiddensoer Künstlerinnenbundes, sondern auch seit der Gründung im Jahr 1905 Mitglied des „Internationalen Lyceum-Clubs“ in Berlin, einer Vereinigung häufig adliger, immer jedoch aus gehobenen Hause stammender Damen, denen es um „die Stärkung der Frau in Wirtschaft und Kultur, in Alltags- und Berufsleben“ ging, wie es im Katalog einer Jubiläums-Ausstellung von 2015 heißt⁶⁸. Die „Stärkung“ war dabei durchaus politisch gemeint:

„Es ging nicht um Abschottung oder Selbstbehauptung in den dekorativen Mauern des eigenen Clubs, sondern um eine Öffnung hin zu einer von Männern dominierten Welt und um die Nutzung ihrer ökonomischen wie sozialen Strukturen zugunsten einer Teilhabe an dieser Welt und deren Mitgestaltung durch die kreative Frau.“⁶⁹

Ebenso war Arnheim von 1904-1927 Mitglied im Verein der Berliner Künstlerinnen und dort, das ist zumindest für das Jahr 1911 belegt, auch Schriftführerin⁷⁰.

Immer wird es darum gehen, inwieweit die Bilder von Clara Arnheim – und in gewissem Umfang auch die der anderen „Hiddenseer“ Malerinnen – exemplarisch *und* besonders gewesen sind. Hierzu gehört auch die besonders heikle Frage, inwieweit die jüdische Herkunft Arnheims wie auch Henni Lehmanns, Julie Wolfthorns und anderer eine Rolle gespielt hat – biografisch ist sie das ohne Zweifel; gefragt wird aber hier nach einem *künstlerischen* Niederschlag⁷¹. Heikel ist die Frage aus zwei Gründen: Zum einen wird, gerade in den monografischen Ausstellungen, immer wieder auf „das Jüdische“ und auf „jüdische Motive“ in den Werken von Arnheim, Wolfthorn, Lehmann u.a. gesucht. Zum

⁶⁸ Quo vadis, mater? Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs, 1905-1933. Berlin 2015, S. 11.

⁶⁹ Ebd., S.15.

⁷⁰ Quelle: Mitgliederverzeichnis des Vereins der Berliner Künstlerinnen, neu aufgelegt unter dem Titel „Käthe, Paula und der ganze Rest. Ein Nachschlagewerk. Berlin 1992.

⁷¹ Ebenso erhellend wie verstörend ist in diesem Zusammenhang die „Diskussionsbemerkung“ genannte Einlassung von Ernst Gombrich zum Seminar „Fin de Siècle Vienna and its Jewish Cultural Influences“, das 1996 in London stattfand. Gombrichs zentrale – und sicher auch polemisch gemeinte – These ist: „Ich bin der Meinung, daß der Begriff der jüdischen Kultur von Hitler und seinen Vor- und Nachläufern erfunden wurde.“ (Zitat aus dem Vorwort von Emil Brix zu Ernst Gombrich: „Jüdische Identität und Jüdisches Schicksal“, Wien 2011, S. 11).

anderen waren diese Malerinnen assimilierte Jüdinnen, in den meisten Fällen sogar getauft. Sie unter den Begriff „jüdische Malerinnen“ zu subsummieren, bedeutet also, ihren ausdrücklichen Willen zur kulturellen Zugehörigkeit zu ignorieren. Freilich haben sich einige wenige Malerinnen aus dem Umfeld des Berliner Künstlerinnenbundes, unter ihnen zum Beispiel Käthe Münzer-Neumann, nach der sogenannten „Machtergreifung“ durch die Nationalsozialisten dezidiert jüdischen Themen zugewandt – Bilder wie Münzer-Neumanns „Mère et enfant“, wohl um 1944 gemalt, das eine junge Mutter mit dem „Judenstern“ zeigt, bleiben aber motivisch die absolute Ausnahme⁷². Es ist das besondere Dilemma der Berliner Malerinnen um Arnheim und Lehmann, dass diese Ausnahme-Bilder immer wieder herangezogen und zu zentralen Bildern der Oeuvres erklärt werden, weil sie einen neuralgischen Punkt der Geschichte berühren⁷³. Die didaktische Absicht dahinter ist unverkennbar und respektabel: Über den Umweg des Bildes soll Mitgefühl mit dem Schicksal der Malerin geweckt und Interesse für ihr Werk geweckt werden. Gleichzeitig findet aber eine Reduktion auf „das Jüdische“ statt – und damit eine, wenngleich gut gemeinte – Wiederholung anti-jüdischer Stigmata.

Dies alles zeigt:

Die Untersuchung des Malerischen scheint geboten – und obendrein vielversprechend. Das liegt zum einen daran, dass die bisherigen Beschreibungen der Malerinnen der Künstlerkolonie mit Zuschreibungen arbeiten, die die hier unterstellte Besonderheit des Kreises ignorieren, sei es, um wie Marion Magas auf die Rolle der Insel Hiddensee selbst abzuheben⁷⁴, sei es, wie Katja Behling und Anke Manigold in ihrer Anthologie auf die

⁷² Vgl. hierzu Käthe Münzer-Neumann: *Mère et enfant* (1944), Öl auf Leinwand, Privatsammlung, Berlin, in: *Quo vadis, mater?* Katalog der Ausstellung, S.75. Das Bild zeigte die junge Mutter in der Manier einer Madonna mit einem Kind auf dem Arm. Münzer-Neumann hatte in Paris dieselben Lehrer wie Arnheim. Es spricht manches dafür, dass die Arbeitsbiografien der beiden Malerinnen zumindest eine Zeitlang parallel verliefen, obgleich Münzer-Neumann zwölf Jahre jünger als Arnheim war.

⁷³ Zuletzt in der Jubiläumsausstellung des Berliner Lyceum-Clubs in den Räumen des „Verborgenen Museums“, Berlin-Charlottenburg. Hier hing das Bild an zentraler Stelle.

⁷⁴ Magas, Marion: *Wie sich die Malweiber die Ostseeküste eroberten*. Berlin 2008 (Eigenverlag). Hier ist der Name des Künstlerinnenbundes falsch geschrieben („Hiddenseer Künstlerinnenbund“). Ebenso bei Schöne, Dorothea: *Quo vadis, mater?* Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs 1905-1933. Berlin 2015, S.92ff.

Opferrolle der weiblichen Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts hinzuweisen⁷⁵, sei es, um immer wieder auf die Verfolgung der mehrheitlich jüdischen Künstlerinnen aufmerksam zu machen und durch die Betonung des Biografischen eine Identifikation mit ihrem Schicksal und damit ein Engagement für ihre Werke zu erreichen⁷⁶.

Die Reduktion auf das rein Biografische steht jedoch in der Gefahr einer Verkürzung der Perspektive, ja sogar einer verkitschenden Betrachtung – und steht damit in diametralem Gegensatz zur Absicht der Künstlerinnen, die gerade nicht sentimental zu belächelnde Hobbymalerinnen oder eben „Malweiber“ sein, sondern als Künstlerinnen kritisch ernstgenommen werden wollten. Nur die genaue Untersuchung des Malerischen ermöglicht zudem eine Verortung in der kunsthistorischen Tradition, wobei die Frage, ob Arnheim und ihre Kolleginnen eher der Tradition verhaftet blieben oder der Moderne „zuarbeiteten“, die zentrale Überlegung dieser Arbeit ist. Die bereits in der Einleitung gestellt Frage erhält so eine andere Dringlichkeit und Notwendigkeit: Wie

⁷⁵ Behling, Katja und Manigold, Anke: Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900. München 2009.

⁷⁶ Beispielhaft sei hier die Arbeit von Heike Carstensen über Julie Wolfthorn erwähnt. Carstensens Verdienst ist, ein Werkverzeichnis der Malerin erstellt zu haben – das erste Werkverzeichnis einer Hiddenseer Künstlerin überhaupt. In: Heike Carstensen: Leben und Werk der Malerin und Graphikerin Julie Wolfthorn (1864 – 1944). Rekonstruktionen eines Künstlerinnenlebens. Marburg 2011 (Dissertation). Schon im ersten Abschnitt ihrer Einführung hebt Carstensen darauf ab, dass Wolfthorn, jüdischer Herkunft, von den Nationalsozialisten verfolgt und daher heute fast vergessen sei. „Vergessen Sie uns nicht“, so zitiert sie eingangs Wolfthorns Abschiedskarte an einen Freund – und dieses Nicht-Vergessen ist zweifellos das Movens der Arbeit, die sich damit als Teil der Erinnerungskultur etabliert. Die meisten Publikationen über die Hiddenseer Malerinnen folgen diesem Schema. Für die populäreren Sachbücher sei hier nur noch Ilka Wonschiks in jüngster Zeit erschienene Zusammenstellung der Schicksale von „Künstlerinnen in Theresienstadt“ erwähnt, ein Buch, das bereits in seinem Titel den Erinnerungsmoment hervorhebt: „Es war wohl ein anderer Stern, auf dem wir lebten“ (Berlin 2014). Dieses ebenso notwendige wie ehrenvolle Ansinnen entbehrt jedoch nicht einer gewissen Tücke oder jedenfalls Ambivalenz: Wird etwas ausschließlich erinnert oder wird seiner „gedacht“, so wird es zugleich als ein für alle Mal abgeschlossen, vergangen, nicht mehr gegenwärtig qualifiziert. Diese, meist biografische Herangehensweise entreißt die Hiddenseer Künstlerinnen in zahlreichen Publikationen dem Vergessen, enthebt sie aber gleichzeitig der Kritik – und damit der Lebendigkeit des Diskurses. Diese Überlegungen, die auf einen Aufsatz von Odo Marquardts zur Erinnerung zurückgehen, gilt es zu berücksichtigen (vgl. Marquard, Bodo: Das Zeitalter des Ausrangierens und die Kultur des Erinnerns. In: Philosophie des Stattdessen. Studien. Stuttgart 200, S. 50 – 55).

sind die individuellen wie kollektiven Anstrengungen der Malerinnen um Clara Arnheim und Henni Lehmann zu werten? Sind sie ein ernstzunehmender Beitrag zur künstlerischen Emanzipation von Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts?

3. FORSCHUNGSSTAND UND METHODE DER ARBEIT

Im April 2015 wurde eine Ausstellung zu den Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs unter dem Titel „Quo vadis, mater?“ in der Berliner Schlüterstraße eröffnet. Im Anhang des Katalogs⁷⁷ wurden die Biografien der Künstlerinnen nur lückenhaft zusammengefasst. Forschungen zu Clara Arnheim und den Hiddenseer Malerinnen fanden bis vor kurzem nur von engagierten, häufig jedoch nicht professionellen Forscherinnen statt, die weder von Institutionen unterstützt wurden, noch die Gelegenheit hatten, sich im universitären Raum untereinander zu vernetzen. Einen Überblick über die Zahl vorhandener Bilder oder Hinweise auf einen Nachlass gibt es bisher nicht. Die erste größere Ausstellung nach 1945 fand 1999 im Braunschweigischen Landesmuseum statt, mangels eines Katalogs oder ähnlicher Publikationen versandete das Interesse jedoch schnell wieder. Die Ausstellung beruhte, wie schon in der Einleitung angedeutet, auf einem angeblichen „Dachbodenfund“⁷⁸; dieser förderte das bisher größte bekannte Konvolut von Arnheim-Bildern zutage: 25 Bilder, davon 17 Aquarelle und acht Ölgemälde, die sich nunmehr im Depot des Braunschweigischen Landesmuseums befinden⁷⁹.

⁷⁷ „Quo vadis, mater?“ Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs 1905 – 1933. Herausgegeben von Dorothea Schöne. Berlin 2015. Die beanstandete Kurzbiografie befindet sich auf S. 92.

⁷⁸ Für den „Dachbodenfund“ zeichnete der Schweizer Sammler Giorgio Silzer verantwortlich. Nach einer Karriere als Konzertmeister im Orchester der Staatsoper Hannover zog er sich nach Ostfriesland zurück. Mehrfach am Telefon und auch schriftlich nach seinem Fund befragt, wollte sich der mittlerweile über 90-jährige in seinem Antwortschreiben nicht mehr an die genauen Umstände seines Fundes erinnern. In Anbetracht der aktuell herrschenden Debatte über Raubkunst ist diese Zurückhaltung erklärlich.

⁷⁹ Der Ankauf in einem Landesmuseum erklärt sich durch die „Jüdische Sammlung“ des Museums. Dies bedeutet aber auch, dass Arnheim unter „jüdische Kunst“ subsumiert ist, was, wie in der Einleitung bereits beschrieben, bei allen Verdiensten durchaus problematisch ist.

Diese Sammlung galt bis 2013 als Referenz. Im Rahmen dieser Arbeit war es möglich, die Bilder, auch mit Hilfe der Gemälderestauratorin des Museums, Eleonore Lang, genauer zu untersuchen, vor allem, um Indizien für die Entstehung zu gewinnen. Gleiches gilt für die Aquarelle aus anderen, privaten Sammlungen, die mit Hilfe von Papierrestauratoren untersucht werden konnten.

Zahlreiche weitere Bilder befinden sich in Händen zweier Sammler: Ein Rechtsanwalt aus Werder bei Potsdam sowie ein Galerist in Freising besitzen, wie es scheint, die größte Anzahl von Arnheim-Bildern; sie beschicken die meisten Ausstellungen über die Hiddenseer Malerinnen mit ihren Bildern. Der Galerist veröffentlicht auf seiner Homepage regelmäßig – naturgemäß interessegeleitete – Informationen über seine Bilder, zu denen zahlreiche Werke von Dachauer, Murnauer und Ahrenshooper Künstlerinnen gehören⁸⁰. Rund zwei Dutzend Bilder befinden sich mittlerweile im Bestand des Heimatmuseums in Kloster/ Hiddensee. In Privatbesitz auf der Insel finden sich weitere Ölgemälde, Aquarelle und Grafiken, dazu ein Foto, etliche Postkarten und der einzige erhaltene Brief von Clara Arnheim⁸¹. Es war also Primärforschung zu leisten. Durch einen Hinweis aus der Galerie konnte die Berliner Familie Kik gefunden werden. Hierbei handelt es sich um die lange gesuchten Untermieter von Clara Arnheim in der Berliner Uhlandstraße 182. Sie lebten ab 1939 bei Arnheim und fungierten pro forma als Hauptmieter. Die Familie bestand aus den Eltern und vier Töchtern. Diese leben heute in Berlin, Brandenburg und Kanada. Das Haus in der Uhlandstraße wurde ausgebombt; man vermutete, dass die letzten Habseligkeiten von Arnheim vernichtet worden seien. In Interviews mit Beate Kik und Christiane Nikolai⁸² stellte sich jedoch heraus, dass Arnheim die ihr wichtigsten Besitztümer – nämlich ihre zahlreichen, noch fertig gestellten Bilder, in einer Kiste verpackt, den Mietern zur Aufbewahrung überließ⁸³. Der

⁸⁰ Galerie „Der Panther“, Freising. Website: <http://galerie-der-panther.de>, letzter Aufruf: 03.10.2016

⁸¹ Einsicht und Kopieren bzw. Fotografieren war bei Familie Schubert möglich, teilweise auch bei Familie Löwe. Beide sind Nachfahren der Hiddenseer Bäckersfamilie Schwartz, die für viele Sommer die Gastgeber von Arnheim waren.

⁸² S. Dok 19 und 20 im Dokumenten-Verzeichnis im Anhang.

⁸³ Ruth Beate Kik berichtete (s. Dok 20 im Anhang), dass der Vater „noch im letzten Augenblick“ das Malzeug und die Staffelei wieder ausgepackt und Arnheim auf den zur Abfahrt bereitstehenden LKW gereicht habe – mit dem Satz „Clärchen, du wirst doch in Theresienstadt weiter malen wollen!“

künstlerische Nachlass von Arnheim wurde auf die vier Töchter der Familie Kik verteilt und konnte für diese Arbeit nach und nach eingesehen und fotografiert werden. Außerdem sind drei der vier Kik-Töchter Augenzeuginnen –die Verlässlichkeit ihrer Aussagen wird dadurch beeinträchtigt, dass sie Arnheim nur als sehr kleine Kinder kannten. Kurz vor Fertigstellung der Arbeit fanden sich in den Brüdern Stettiner⁸⁴ in Berlin Nachfahren der Familie Arnheim, die einigen Aufschluss geben konnten. Und: Durch die Korrespondenz der Familie Lehmann in den USA trat im Februar 2016 zutage, dass im Nachlass von Henni Lehmann rund 250 nicht näher bezeichnete „Bilder“ waren. Diese konnten (1937) nicht in die USA ausgeführt werden; ihr Verbleib ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt unklar. Es ist jedoch anzunehmen, dass darunter etliche Arnheim-Werke sind.⁸⁵

Schriftliche Zeugnisse von Clara Arnheim existieren nicht - abgesehen von dem Abschiedsbrief, den Clara Arnheim 1942 an ihre Quartiersleute auf Hiddensee schrieb. Des Weiteren einige Postkarten, in denen Arnheim Grüße an dieselben Adressaten schickt und die einigen Aufschluss über ihre Reisen geben. Ihr Totenschein aus Theresienstadt konnte im Rahmen dieser Arbeit wieder aufgefunden werden, so dass endlich ihr exakter Todestag feststeht.⁸⁶ Aus dem näheren Umfeld von Arnheim existiert ein Aufsatz ihrer Schwester, die Musikwissenschaftlerin war, dazu gibt es zahlreiche Schriften ihres Bruders, Fritz Arnheim, der als Historiker zeitweise in diplomatischen Diensten stand.

Von Henni Lehmann hingegen existieren schriftliche Zeugnisse. So weist die Nationalbibliothek in Leipzig Typoskripte einige ihrer Reden nach. Drei ihrer Romane sowie zahlreiche Gedichte sind erhalten und antiquarisch zu erwerben; im Rahmen

⁸⁴ Es handelt sich um Nachfahren mütterlicherseits: Der Urgroßvater der beiden Brüder war ein Bruder von Clara Arnheims Mutter, Friederike Stettiner. Das Interview fand am 12. Juli 2016 statt (vgl. Dok. 21 im Anhang).

⁸⁵ Diese Annahme beruht darauf, dass der letzte Verbleib der „Bilder“ Braunschweig war, wo Verwandte von Henni Lehmanns Schwiegertochter Elwina Hartleben wohnten. Genau von dort gelangen in jüngster Zeit immer wieder Arnheim-Bilder auf den Markt.

⁸⁶ Der Todestag ist der 28. August 1942. Die Suche gestaltete sich schwierig, weil die Nationalsozialisten sie fälschlich als „Flora Arnheim“ verbucht hatten. Die Suche gelang mit Hilfe des „Antifaschistischen Museums“ in Berlin. Faksimile des Totenscheins im Anhang. Und im Web: *Todesfallanzeige auf den Namen Flora Arnheim*, bei holocaust.cz.

einer Forschungsreise in die USA konnten bei den Nachfahren von Henni Lehmann weitere drei Romanmanuskripte sowie einige Briefe gefunden und geordnet werden. Zuvor war es lediglich Jutta Lange-Quassowski gelungen, Auskünfte im Rahmen der Reihe „Jüdische Miniaturen“, in ihrem Buch über „Eine bedeutende Ärztedynastie – Die Strassmann“ zusammenzutragen.⁸⁷

Auch die anderen Malerinnen des Hiddenseer Künstlerinnenbundes haben sich wenig schriftlich geäußert, und „das Wenige“ wurde durch den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg ganz oder teilweise zerstört.

Andere Quellen der Zeit, die wenigstens bei Einzelfragen zu Rate gezogen werden können, sind Publikationen der Verbände und Organisationen, denen sich Arnheim zugehörig fühlte, wie der Internationale Lyceum-Club Berlin und der Verband der Berliner Künstlerinnen. Weiter Publikationen von Künstlern und Kunsthistorikern der Zeit, die Arnheim wahrscheinlich gekannt hat, ebenso literarische Werke, die die Künstlerinnen nachweislich beeinflusst haben.

Näheren Aufschluss geben die Bilder Arnheims selbst. Auffallend: Der Blick wird auf der dieser an sich schon kleinen Insel noch weiter fokussiert: Es sind immer wieder dieselben Perspektiven und Blicke, die Arnheim wählt – und zwar unabhängig davon, ob sie aquarelliert oder in Öl malt. Die Wiederholungen des Immergleichen führen – objektive Rahmenbedingungen wie wirtschaftliche oder politische Einschränkungen berücksichtigend – zu einer Analyse der Bilder mithilfe Überlegungen der Interpiktorialität. Wo wiederholt Arnheim Motive, Perspektiven, Attribute ihrer eigenen Werke – wo bezieht sie sich auf die Werke der anderen Hiddenseer Malerinnen? Hier ist der Aufsatz von Viola Hildebrand-Schat über interpiktorale Bezüge (in der zeitgenössischen russischen Kunst) hilfreich, ebenso wie die Untersuchungen zum Thema von Guido Isekenmeier 2013 aus dem Jahr 2013.⁸⁸

⁸⁷ Lange-Quassowski/ Volkmar Schneider: Eine bedeutende Ärztedynastie – Die Strassmanns. Jüdische Miniaturen in der Reihe „Centrum Judaicum“. Berlin 2012.

⁸⁸ Isekenmeier, Guido (HG): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge. Bielefeld 2013. Hier ist besonders der einleitende Aufsatz des Herausgebers bedeutsam: „In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität“ (ebd., S. 11-87) sowie der Aufsatz von Viola Hildebrand-Schat: Appropriation oder Simulacrum? Zur Funktion und Absicht interpiktoraler Bezüge in der zeitgenössischen russischen Kunst“ (ebd., S. 219-237)

In einem zweiten Schritt wird untersucht, welche inhaltlichen wie auch technisch-malerischen Gründe es für diese begrenzte Bildwelt geben könnte. Im Detail: Warum so viele Segelboote, Wolken, Wellen? Gewiss war es das, was vorkam – nur: Was bedeutet es, sich auf das Vorgefundene zu beschränken? Was bedeutet Landschaft als Raum? Hier wird ein Diskurs nötig, der sich wie schon die Untersuchung der Malweise(n), zum einen auf eigene Untersuchungen im Landesmuseum Braunschweig, zum anderen auf die Arbeit von Matthias Krüger und auf Erkenntnisse der „Parallelwissenschaft“ Szenographie stützt. Lässt sich der Widerwille Arnheims gegen „ideale“ oder „idealistische“ Erfindungen auf eine bestimmte künstlerische Geisteshaltung zurückführen? Ist die Beschränkung tatsächlich nur eine Bescheidung? Oder wurde hier nach zunehmender Vereinfachung, Konzentration, Signatur im Bild gesucht? Ersetzen bei Arnheim die Landschaft (als Sujet) und die Pleinairmalerei (als Technik) das Interieur, das Portrait und den Salon – mithin den gesicherten, „weiblichen“ Raum? Verbirgt sich also hinter den Landschaftsbildern der Hiddenseer Malerinnen eine recht präzise künstlerische Position, eine Aneignung der Landschaft? Steht hier die offene, freigemalte Landschaft, in der der Mensch nur gelegentlich als ein Attribut unter vielen auftaucht, in bewusstem, auch kunstpolitischen Gegensatz zum Atelierbild⁸⁹?

Wo außerhalb ihres Werkes gibt es Entsprechungen? Die Verbindungen nach Worpsswede, Ahrenshoop und Skagen scheinen hier – wegen der geografischen Lage – von Bedeutung. Durch die näherungsweise Beantwortung dieser Fragen wird versucht, Eigenart und Funktion der Malerei von Clara Arnheim und ihrer Hiddenseer Malerkolleginnen präzise zu beschreiben und somit auch ihre Rolle im künstlerisch-emanzipatorischen Prozess⁹⁰ von Malerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

⁸⁹ Das würde erklären, warum sich ausgesprochene Portraitekünstlerinnen wie Augusta von Zitzewitz oder Käthe Kollwitz dem Hiddenseer Künstlerinnenbund wohl verbunden fühlten, ihm aber nicht beitraten. Eine Ausnahme von der möglichen Regel bildet scheinbar das Werk von Julie Wolfthorn, die gerade als Porträtistin großen Erfolg hatte.

⁹⁰ Wobei „Prozess“ nicht als störungsfrei linear verlaufender Fortschritt verstanden wird, sondern als ein Zusammenfließen unterschiedlicher Stränge. Einzig das Ziel ist definiert: die politische und gesellschaftliche Anerkennung von Frauen als professionellen Künstlerinnen. Dies führt Rachel Mader aus (vgl. Mader: Beruf Künstlerin, Kapitel 2). Hier weist Mader auch kritisch auf die Möglichkeit hin, dass diese Perspektive ihrerseits die Gefahr einer Verzerrung beinhaltet, indem weibliche Biografien ausschließlich auf ihren „emanzipatorischen“ Gehalt durchkämmt werden, so dass diese schließlich als „Konstruktionen“ erscheinen Mader, ebd., S. 72ff.) Durch die

4. ZUR GESCHICHTE DES HIDDENSOER KÜNSTLERINNENBUNDES

In den Kunstdenkmälern vom 5. November 1919 erschien die erstmalige Ankündigung eines „Hiddensoer Künstlerinnenbundes“: „Hiddensöe. Eine Anzahl Malerinnen hat sich zu einem Hiddensöer Künstlerinnenbund zusammen getan.“⁹¹

Diese Ankündigung muss überraschen, denn die Hochzeit der Künstlerkolonien war nach dem Ersten Weltkrieg vorbei. Auch war dies die erste Künstlerkolonie (?), die ausschließlich von Frauen belebt wurde. Und selbst der Begriff der „Ansiedlung“ muss hinterfragt werden, denn, soweit bekannt, besaß nur ein einziges Mitglied des Künstlerinnenbundes auf der Insel ein eigenes Haus: Henni Lehmann.

Für die Etablierung des Künstlerinnenbundes genügte eine andere Immobilie: die „Blaue Scheune“, ein Atelier- und Galeriegebäude, das Henni Lehmann 1919 zusammen mit Clara Arnheim von der Bäckersfamilie Schwartz in Vitte auf Hiddensee zunächst mietete und dann kaufte⁹². Die „Blaue Scheune“ bildete das Zentrum der Hiddensoer Künstlerinnenbundes. Vier Besonderheiten prägen also diese Künstlerkolonie und unterscheiden sie sowohl vom westlich gelegenen Ahrenshoop, von Skagen in Dänemark und von Worpswede bei Bremen: Ihre Mitglieder waren weiblich. Die Gründung erfolgte, historisch gesehen, ausgesprochen spät, an einen mehr oder weniger festen Wohnsitz auf der Insel war anscheinend nicht gedacht, und ein kombiniertes Atelier- und Ausstellungsgebäude bildete das Zentrum der Bewegung. Wie dehnbar aber ist der Begriff der „Künstlerkolonie“?

Untersuchung von Bildern und weniger der Biografie soll dieser Gefahr in der vorliegenden Arbeit begegnet werden.

⁹¹ In: Kunstdenkmälern – Amtsblatt der allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, 4. Jahrgang, Heft 11 vom 15. November 1919. Kunstdenkmälern: Amtsbl. d. Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft. Bestand: 1.1916 - 5.1920 (Staatsbibliothek Berlin).

⁹² Schon beim Bau des Lehmannschen Wohnhauses im Jahr 1907 war Clara Arnheim als Darlehensgeberin beteiligt gewesen, wie die Bauunterlagen belegen, die im Februar 2016 bei der Familie Lehmann in Minneapolis eingesehen werden konnten. Dies belegt auch, dass die beiden Frauen schon 1907 eng befreundet gewesen sein müssen.

4.1 (K)EINE SELBSTVERSTÄNDLICHKEIT – DIE KÜNSTLERKOLONIEN IM NORDEN UND DER SPÄTE NACHHALL DER HIDDENSEER KÜNSTLERINNEN

Über Künstlerkolonien – namentlich die im Norden – ist hinlänglich publiziert worden. Das allgemein Bekannte wird hier vorausgesetzt und nur, wo nötig, noch einmal zusammengefasst. Die umfassenden Arbeiten von Ruth Negendanck⁹³ und Claus Pese⁹⁴ bilden die Basis weitergehender Überlegungen, ebenso die jüngeren Überlegungen von Christina Wagner, die die Geschichte der Künstlerkolonie Ahrenshoop als eine „Geschichte der Entwicklungen“ nachzeichnet⁹⁵. Ahrenshoop habe sich, so Wagner, in mehreren klar zusammenzufassenden Etappen – also Entwicklungsschritten – gewandelt: von einer Künstlerkolonie zu einem Nebeneinander verschiedener Künstlergruppen hin zur unverbindlichen „Künstlerlandschaft“.

Nach der „Pioniergründung“ um 1830 im französischen Barbizon breitete sich der „Virus“ der Künstlerkolonien rasch über Europa aus. Ihnen allen gemeinsam ist – wenn man der Zusammenfassung von Pese folgt – dass hauptsächlich akademisch ausgebildete Maler tätig sind, „die sich von der Zivilisation der technisierten Gesellschaft abwenden und den Großstädten den Rücken kehren.“⁹⁶ Sie widmen sich dem Studium der Natur und glauben, in der Landschaft und im Leben der Einheimischen die „unverfälschten Sitten und Gebräuche“⁹⁷ zu finden, derer sie selbst längst verlustig gegangen sind. Sie entfernen sich – so Pese – von der sie umgebenden gesellschaftlichen Realität und „schaffen mittels neuer ästhetischer Kategorien eine Scheinwelt der Reize für den Einzelnen oder geben ihrer Sehnsucht nach einer heilen Welt Ausdruck.“⁹⁸ Die

⁹³ vgl. u.a. die bereits erwähnten Arbeiten Negendancks über Ahrenshoop (2011) und Hiddensee (2005), sowie ihren Beitrag im Katalog der Ausstellung „Masterpieces from European Artist Colonies 1830-1930“ am Oglethorp University Museum of Art (OUMA), Atlanta, USA (2005).

⁹⁴ vgl. u.a. Pese, Claus: Im Zeichen der Ebene und des Himmels. Künstlerkolonien in Europa, Notizen zu einem Kolloquium im Jahr 1995. Separatdruck aus Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1999, S. 50ff.

⁹⁵ Wagner, Christina: Die Künstlerkolonie in Ahrenshoop.

⁹⁶ Pese, Claus: Im Zeichen der Ebene und des Himmels, S. 51.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

Künstlerkolonie, so Pese in seiner sehr kritischen Darstellung, sei charakteristisch für das späte 19. Jahrhundert, die Kolonie von den Künstlergruppen der Städte abzugrenzen. Auch, wenn man Pese folgt, ist eindeutig, dass es sich beim Hiddenseer Künstlerinnenbund wohl um eine Gemeinschaft, nicht aber um eine Kolonienründung handelt.

4.2. ZU EINER THEORIE DES HIDDENSEER KÜNSTLERINNEBUNDES: HENNI LEHMANN UND DAS MITTELALTER – LITERATUR UND SPIRITUALITÄT

Seit 1907 besaß die Familie Lehmann ein Haus in Vitte auf Hiddensee.⁹⁹ Henrietta, genannt Henni, geborene Strassmann, stammte aus einer der ältesten Ärztedynastien Berlins¹⁰⁰. Ihr Vater, Wolfgang Strassmann, hatte sich an der Revolution von 1848 beteiligt, war Mitglied des Preußischen Abgeordnetenhauses und engagierte sich als „Armenarzt“ in der Wohlfahrtspflege – wie etliche Mitglieder seiner Familie¹⁰¹. Henrietta „Henni“ Strassmann hatte den Juristen Karl Lehmann geheiratet. Dieser war von 1888 bis 1911 Professor, einige Jahre auch Rektor der Universität in Rostock¹⁰². Henni Lehmann war so wohlhabend, dass sie den Fischern auf der Insel immer wieder mit Krediten aushelfen konnte, wenn diese Material für die Ausbesserung ihrer Schiffe oder neue Netze anschaffen mussten. Henni Lehmann war eine Mehrfachbegabung: Sie malte¹⁰³, schrieb und engagierte sich politisch. Hier interessiert zunächst ihre

⁹⁹ Es beherbergt heute die Inselbibliothek. Das frühere Aussehen ist kaum noch zu erkennen, die Funktion der einzelnen Räume nicht mehr nachvollziehbar. S. auch Anmerkung 92.

¹⁰⁰ Zur Geschichte der Familie Lehmann/ Strassmann vgl. Strassmann, Paul: Die Strassmanns. Schicksale einer deutsch-jüdischen Familie über zwei Jahrhunderte. Frankfurt/ New York 2006. Und: Lange-Quassowski, Jutta und Schneider, Volkmar: Eine bedeutende Ärztedynastie – Die Strassmanns. Centrum Judaicum, Reihe Jüdische Miniaturen. Berlin 2012.

¹⁰¹ Alle Informationen zur Biografie von Henni Lehmann vgl. Lange-Quassowski, Jutta und Faust, Manfred.

¹⁰² Wohl von 1904/1905. Quelle: Faust, Manfred: Hiddensee. Die Geschichte einer Insel. Ribnitz-Damgarten 2005, S. 132.

¹⁰³ Von Ausstellungen Henni Lehmanns zu Lebzeiten – außer im Rahmen der Ausstellungen der „Blauen Scheune“ – ist jedoch nichts bekannt.

gedankliche Verbindung zu Oskar Kruse, die Neigung zu einem subjektiv verstandenen „Mittelalter“.

Ihren dritten Roman über den „Gottsucher“ Josua Himmelfort lässt Henni Lehmann mit dessen Besuch in Sankt Gereon in Köln beginnen¹⁰⁴. Schon der Eintritt „durch die geöffnete Tür, über der aus der Zeit der Gotik der englische Gruß in undeutlich sichtbarer Malerei leise und heilig schimmerte“, löst im Protagonisten eine tiefe innere Bewegung aus: Mit dem Durchschreiten der Kirchentüre „in das farbendurchflutete Kircheninnere“ durchschreitet Himmelfort (nomen est omen!) die Sphäre der äußeren Welt und gelangt in die innere. Sein Durchwandern des mittelalterlichen Köln ist in Wahrheit ein Durchschreiten innerer Welten, gespiegelt in mittelalterlichen („gotischen“) Plastiken, Reliefs und Gemälden: „Ihm ward alles zum Symbol“¹⁰⁵, heißt es über den Mann, der dann – was Wunder – das Meer und „die Insel“ als Befreiung erleben soll.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Belebung der Insel Hiddensee als „Künstlerinsel“ und die endliche Gründung des „Hiddensoer Künstlerinnenbundes“ wurden individualgeschichtlich wohl wesentlich von Oskar Kruses Lietzenburg und seiner Idee einer Künstlergemeinschaft inspiriert¹⁰⁶. Ideengeschichtlich speiste sich Henni Lehmann aus der romantischen Sehnsucht nach einer Wiederbelebung des „gotischen“ Mittelalters – so, wie die Kruses und viele andere es als Mode erlebten. Und wie war es um die persönlichen Kontakte bestellt? Auch nachweislich eines Gästebucheintrags¹⁰⁷

¹⁰⁴ Lehmann, Henni: Der Feldherr ohne Heer. Jena 1928, S.5. Fundstelle: Deutsche Nationalbibliothek Leipzig. Ein weiteres Typoskript im Besitz der Familie Lehmann, Minneapolis, USA.

¹⁰⁵ Ebd., S.7.

¹⁰⁶ Für diese Idee gibt es keine theoretischen Überlegungen, jedoch weist sie die Größe der Lietzenburg auf Hiddensee und die Zahl der Zimmer als ein Haus aus, das ausdrücklich für die Aufnahme zahlreicher Gäste bestimmt war. Die Gästebücher aus den Jahren 1905 – 1939 belegen den Besuch zahlreicher Freunde und Bekannte, die meist künstlerisch tätig waren. Dabei waren u.a. Käthe Kollwitz, der Kunstkritiker Fritz Stahl, der Schriftsteller Gerhart Hauptmann. In Berlin führten Kruses ein großes Haus, in dem u.a. Ernst von Wolzogen, Anton Kippenberg, Walter Leistikow, Tilla Durieux und zahlreiche Kollegen vom Künstlerstammtisch im Café des Westens ein- und ausgingen.

¹⁰⁷ Gästebuch der Familie Kruse, Eintrag von 1912: „Frau Professor Lehmann“. Quelle: DKA, Nachlass Max und Oskar Kruse. Ein weiterer Besuch 1928, s. Dok 5 im Anhang. Quelle: DKA, Nachlass Max und Oskar Kruse.

haben sich Henni Lehmann und Oskar Kruse gekannt. Julie Wolfthorn, ein weiteres Mitglied des Hiddenseer Künstlerinnenbundes war, wie Oskar und Max Kruse, Stammtischmitglied im „Café des Westens“ und nachweislich mehrfach bei Kruses zu Gast. Sie korrespondierte mit der Schriftstellerin Gabriele Reuter, die eine der engsten Freundinnen der Kruses war¹⁰⁸. Auch Käthe Kollwitz war mehrfach bei Kruses zu Gast – und zwar ausweislich der Gästebücher sowohl in Berlin als auch auf Hiddensee – wodurch der Beleg für Inselaufenthalte der berühmten Berliner Bildhauerin und Grafikerin gefunden wäre: 1928 schreibt eine Tochter (Maria?) von Max Kruse ins Gästebuch:

*„Am 3. Juli Ankunft auf Hiddensee. Ende Juli kommt Käthe Kollwitz, sie wohnt bei uns. Wir fangen an, Zimmer zu vermieten.“*¹⁰⁹

Abgesehen davon wäre es lebensfremd anzunehmen, dass Vertreter der künstlerischen Bohème aus Berlin, derselben Generation zugehörig, im selben Stadtteil (Charlottenburg) lebend und arbeitend¹¹⁰, sich nicht gekannt und keinen Austausch gepflegt hätten – zumal die Aufenthalte auf Hiddensee weite Überschneidungen vermuten lassen.

Sozialgeschichtlich scheint die späte Gründung des Künstlerinnenbundes zunächst von der Abwendung von der Großstadt und der damit einhergehenden Idealisierung der Natur und des Natürlichen bestimmt gewesen zu sein. Offenbar war – anders als in Worpsswede – nicht an eine mehr oder weniger verbunden lebende Gemeinschaft gedacht, nicht einmal an eine dauerhafte Ansiedlung wie in Ahrenshoop oder in Skagen. Allerdings: Auch in Skagen gab es neben den dort lebenden Paaren etliche Maler, die nur gelegentlich, dann aber für längere Zeiträume in Skagen arbeiteten – allen voran die

¹⁰⁸ Gabriele Reuter organisierte u.a. die Feier zum 70. Geburtstag von Max Kruse; ihr Dankeschreiben richtet Julie Wolfthorn an sie. Quelle: DKA, Nachlass Max und Oskar Kruse.

¹⁰⁹ DKA, Nachlass Max und Oskar Kruse, III, Gästebuch. In einem Eintrag vom 3. August findet sich der Hinweis, man wolle „wieder einen Pensionsbetrieb“ eröffnen; das große Haus diene nie der Familie allein. Dass Käthe Kollwitz bei Kruses wohnte, ist insofern bemerkenswert, als die Künstlerin Verwandte in Vitte besaß. Möglicherweise war der Kontakt jedoch eher lose – oder die Familie wohnte wie viele Hiddenseer, äußerst beengt.

¹¹⁰ Clara Arnheim wohnte in der Uhlandstraße 182 und besaß in der unweit gelegenen Lietzenburger Straße ein Atelier – in derselben Straße, in der die Kruses bis Mitte der 1890er Jahre ihr markantes Domizil bewohnten und Oskar Kruse sein Atelier unterhielt.

Malerin Jeanna Bauck und ihre Gefährtin Bertha Wegmann. Worpsswede wollte eine Alternative sein, ein Zuhause für Künstler, die mehr verband als die Ablehnung des Städtischen. Skagen war eher ein Geflecht. Hier sollten die Arbeitsbedingungen für Maler verbessert werden, und die Protagonisten hatten die unmittelbare Verwertungsmöglichkeit im Blick. Skagen war – auch dank einflussreicher Mäzene – rasch eine „Marke“. In dieser Beziehung scheinen die Hiddenseer Künstlerinnen eher mit den Malern und Malerinnen im dänischen Skagen verbunden gewesen zu sein, wie wir noch sehen werden. Dass es eine künstlerische Nähe gegeben hat – befeuert offensichtlich von einem zumindest gelegentlichen Austausch, wird im Hauptteil dieser Arbeit eine Rolle spielen. Allerdings gibt es eine signifikante Abweichung von den dänischen Kollegen: Während in Skagen (wie in Worpsswede) vor allem Paare lebten und arbeiteten, sind es auf Hiddensee ausschließlich Frauen, von denen nur zwei – nämlich Henni Lehmann und Käthe Kollwitz – verheiratet sind. Alle anderen bleiben ledig oder leben, mehr oder weniger offen, mit Frauen zusammen.

Ist es Zufall, dass ausgerechnet Jeanna Bauck – die einzige aus dem Skagener Umfeld, die eine Frauenbeziehung lebte – als Lehrerin die angehenden Malerinnen im Berliner Künstlerinnenbund unterrichtete, demselben Bund, aus dem einige der Hiddenseer Malerinnen kommen sollten? Die Beziehungen von Jeanna Bauck und den Berliner Malerinnen bedürften einer genaueren Untersuchung, für die die Auswertung des schriftlichen Nachlasses von Jeanna Bauck notwendig wäre – gleiches gilt, aus anderen Gründen, auch für ihre Münchner Zeit.

4.2.1 UM 1920: SPIRITUALITÄT UND DIE FRAUENBEWEGUNG BEI HENNI LEHMANN

Henni Lehmann, die 1862 geborene Tochter des Preußischen Abgeordneten und Sanitätsrates Wolfgang Strassmann¹¹¹, war eine politisch engagierte Frau. Sie stand den Sozialdemokraten nahe und engagierte sich in der Arbeiterwohlfahrt. Auf dem Kongress der Sozialdemokraten 1918, also unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkriegs,

¹¹¹ Es existieren beide Schreibweisen, „Straßmann“ und „Strassmann“. Wolfgang Straßmann oder Strassmann (1821-1885) war eine Zeitlang auch Präsident des Abgeordnetenhauses. Die Mutter von Henni Lehmann, Louise (1835-1889), war eine geborene Cohen. Henni Lehmann hatte einen Bruder, Wolfgang, der mit 35 Jahren an Tuberkulose starb.

hielt sie eine der Hauptreden¹¹². 1919 trat sie in die SPD ein. Von 1919 war sie Stadtverordnete der Sozialdemokraten in Göttingen¹¹³. Von einer „dilettierenden“ und intellektuell wie künstlerisch eher zu vernachlässigenden Größe war bislang in der Literatur die Rede – was u.a. daran liegt, dass auch Henni Lehmanns Nachlass verstreut bzw. unzugänglich im Besitz der Familie Lehmann in den USA schien. Einige wenige Bilder befinden sich im Besitz einer Galerie¹¹⁴ und wurden 2014 und 2015 im Rahmen von Ausstellungen in Passau¹¹⁵ und im Stadtmuseum München zum ersten Mal öffentlich gezeigt. Durch die wenigen Blätter kann man sich über das künstlerische Schaffen kein Urteil bilden¹¹⁶.

Eine Befragung der Familie Lehmann im Januar 2016 in den USA brachte ein wenig Licht: So konnte bestätigt werden, dass Henni Lehmann professionell ausgebildete Malerin war. Sie studierte – das hat auch der Historiker Wolf Karge bestätigt – an der privaten Königlichen Kunstschule in Berlin, im heutigen Martin-Gropius-Bau also, unter der Leitung des konservativen Historienmalers Ernst Ewald¹¹⁷. Erstmals wurde jedoch

¹¹² Quelle: Aufsatz in der Nationalbibliothek Leipzig. Aufruf online möglich. Letzter Aufruf: 1.8.2016.
<https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=139656804>, letzter Aufruf: 03.10.2016

¹¹³ Quelle: Lotte Lemke: Henny (sic!) Lehmann 70 Jahre alt. In: Die Arbeiterwohlfahrt. Herausgegeben vom Hauptausschuss der Arbeiterwohlfahrt. 15. Dezember 1932, Heft 24, S. 765

¹¹⁴ Galerie „Der Panther“, Freising.

¹¹⁵ „Ein Rucksack voller Farben. Künstlerinnen und die Freiluftmalerei“, Passau, Museum moderner Kunst 2014 und „Ab nach München. Künstlerinnen um 1900“, München, Stadtmuseum 2015.

¹¹⁶ Henni Lehmann: Die Lietzenburg. Farbholzschnitt. Privatbesitz. Abb. in: Negendanck, Ruth: Hiddensee, die besondere Insel für Künstler, S. 128. Einige Landschaften und Stilleben konnten bei Familie Lehmann in Minneapolis eingesehen und fotografiert werden. Sie haben jedoch eher dokumentarischen Wert). Einzig das Bild einer mit Bäumen gesäumten Straße verspricht einigen Aufschluss (Abb. 62), weil es nahelegt, dass sich auch Lehmann mit gängigen Trends der Malerei auseinandersetzte – hier dem Parallelismus.

¹¹⁷ Quelle: Karge, Wolf: Henni Lehmann. In: 1000 Jahre Mecklenburg und Vorpommern. Biografie einer norddeutschen Region in Einzeldarstellungen. Rostock, 1995. Hier der Eintrag „Henni Lehmann“. Laut Auskunft der Familie studierte Henni Lehmann hingegen an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin – ob, wie damals üblich, in der

deutlich, dass Henni Lehmann bei zwei weiteren Malern studierte: Bei dem Schweizer Maler Karl Stauffer-Bern studierte sie Portrait – und zwar zusammen mit Käthe Kollwitz¹¹⁸, so dass sich bereits hier eine enge Verbindung zur Berliner Kollegin ergab – und zur Schweiz, deren Maler für den Hiddenseer Künstlerinnenbund besondere Bedeutung gewinnen sollten. Mit Stilleben beschäftigte sich Henni Lehmann unter der Anleitung des heute nahezu vergessenen René Grönland¹¹⁹.

Anders verhält es sich mit der politischen und kunstpolitischen Einstellung Lehmanns, die sie in Aufsätzen und Reden öffentlich verbreitete und mit der dazu in seltsamem Kontrast stehende emotionale Spiritualität. Zu beiden Aspekten gibt es aufschlussreiche Belege in den Schriften Lehmanns.

Für die vorliegende Arbeit wurden die Aufsätze und die Sonette ausgewertet, die 1925 in Stuttgart unter dem Titel „Es singt das Meer. Sonette und Terzinen von Henny (sic!) Lehmann“ erschienen sind. Schon das Auftaktgedicht der 45 Sonette ist eine einzige Hymne auf die Insel Hiddensee, die hier „Hiddensee“ genannt wird, und sogleich werden Naturanschauung und religiöses Erlebnis verbunden:

„Hiddensee

Um meine Insel singt das Meer sein Lied.

Sie schwimmt in Flut gleich schmalem grünen Blatte,

Sie reckt in Dünen, Heide, Moor und Matte,

Leuchfeuer glimmen, und die Möve zieht.

Es singt von toter Sonne, die verschied,

Damit die Nacht mit Frieden uns umschattet,

„Damenklasse“ oder etwa gemeinsam mit den männlichen Studenten, war nicht bekannt, ob die Information überhaupt zutrifft, konnte bisher nicht verifiziert werden.

¹¹⁸ Quelle: SPD-Zeitung, 24.2.1932. Der Artikel erschien anlässlich des 70. Geburtstages von Henni Lehmann, so dass ihr Geburtsjahr nun relativ sicher mit 1862 angegeben werden kann, ebenso wie es im Buch von Strassmann bereits angegeben war. (In der Literatur kursieren 1862, 1863 und 1867).

¹¹⁹ Quelle: Weimarer Zeitung, 24.2.1933. Der Artikel gilt einer Einzelausstellung mit Werken von Henni Lehmann. René Grönland (1849 – 1895). Seine „Prunkstilleben“ haben ihren Niederschlag in sämtlichen erhaltenen Stilleben Lehmanns gefunden und werden heute gern auf ebay versteigert.

*Von Himmelswölkchen, weich wie Flöckchen Watte,
Vom Sturm, der jauchzend in die Ferne flieht.*

*Die Lieder alle singt es, die sie sangen
An fremden Ufern, Chöre, die erklangen
Aus Orgeln, von den Betern, die dort knien.*

*Und wie am Inselrand in Muscheln, Kieseln
Die feinen Wasserfäden sacht verrieseln,
Empfängt es meiner Seele Melodien.“¹²⁰*

Das intensive Naturerlebnis verdankte Henni Lehmann zahlreichen Aufenthalten auf der Insel Hiddensee. Der Gedichtband erschien erstmals 1925, und er ist geprägt von Gedichten der Trauer und der melancholischen Erinnerung. Tatsächlich war für die politische Autorin und geachtete Arztgattin mit dem Jahr 1919 offenkundig eine Zäsur eingetreten: Im Jahr 1918 war Karl Lehmann gestorben. Ausweislich der Grundstücksurkunde¹²¹ hat Henni Lehmann ein Jahr später, 1919, die „Blaue Scheune“ erworben und mit Clara Arnheim den „Hiddenseoer Künstlerinnenbund“ gegründet.

Offenbar folgten intensive lyrische und essayistische Arbeiten, auch die drei Romane wurden seit dieser Zeit geschrieben. Ganz offenkundig haben bei Henni Lehmann der Kauf des Hauses, Umbau und Einrichtung, Planung und Realisierung der Ausstellung- und Atelierräume zu einem Produktivitätsschub geführt. Die Tatsache, dass Frauen nach dem Tod ihrer Ehemänner endlich oder noch einmal künstlerisch tätig werden, ist geradezu ein Topos¹²². Die Bedeutung des Jahres 1919 hingegen, also der gesellschaftlich-politische Aspekt, wird im nächsten Kapitel erörtert.

¹²⁰ in: Lehmann, Henny (d.i. Henni): Es singt das Meer. Sonnette und Terzinen. Stuttgart 1925. Fundort: Nationalbibliothek Leipzig. Wieder aufgelegt 2015, hier Dresden 2015, S. 7. Die Schreibweise „Möve“ stammt von Henni Lehmann.

¹²¹ Quelle: Ersteintrag des Grundstücksvereins in den Akten des Amtsgerichtes Bergen.

¹²² Im Ahrenshooper Kreis traf das z.B. auf die Malerin Dora Koch-Stetter zu, die Ehefrau des „Häsenschule“-Zeichners Fritz Koch-Gotha.

Es soll an dieser Stelle nicht leichtfertig darüber hinweggegangen werden, dass die religiöse Empfindsamkeit und Empfänglichkeit Henni Lehmanns Schreiben prägten. Der jüdische Hintergrund ist komplett ausgeblendet¹²³. Die Lehmannsche Religiosität stellt sich als eine eigenwillige Melange aus Naturreligion und katholischem Mystizismus dar, mit deutlichen Bezügen, eher: Versatzstücken aus der deutschen Romantik: Es finden sich „Nacht“ und „Mond“, „Burg“ und „das Blaue“ ebenso wie „die Wiesenstille“ oder „Sonnenfäden“; „junge Rosen“ stehen metaphorisch neben Menschen, die „Masken“ sind. Auffallend ist, dass die lebhaftere innere Bewegung, ja: ein ständig drohender Zusammenbruch im Leiden, in die strenge Form des Sonetts gefasst wird. Bei aller Subjektivität und aller Hinwendung zum „sich Verströmen“ und „bängen Sehnen“¹²⁴ legt die Verfasserin großen Wert auf eine objektiv gültige und kunstvolle Form: Das Leiden, das ganze persönliche Schicksal wird gefasst in der künstlerischen Form und so – ertragen. Bei Henni Lehmann: bis 1937.

In den Schriften finden sich zahlreiche Bilder vom leidenden Christus, von Märtyrern und Madonnen; obgleich sicher auch dem Stil der Zeit geschuldet, literarisch von Rilke und bildnerisch von den Müttern der Käthe Kollwitz beeinflusst – bleiben die religiösen Textstücke doch frappierend, denn Henni Lehmann stammte aus einer der einflussreichsten jüdischen Familien Berlins, der Familie Strassmann. Zwar konvertierte sie unmittelbar nach ihrer Heirat zum evangelischen (!) Glauben – jedoch keineswegs, wie man annehmen sollte, ihrem Mann zuliebe, denn: Karl Lehmann (1858-1918) war ebenfalls Jude. Er vollzog den Schritt mit ihr zusammen. Damals war ein solches

¹²³ Um welchen Preis – das wird noch zu erörtern sein. Nicht zufällig gab Hanna Arendt der Schlussapothese ihres Buches über Rahel Varnhagen die Überschrift „Aus dem Judentum kommt man nicht heraus.“ Vgl. Arendt, Hannah: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik, S. 226. Zum Entstehungsprozess von Arendts Buch merkt Claudia Christophersen an, dass es „durch ihre (d.i. Arendts, Anm.) Beschäftigung mit den Wurzeln und der Entstehung der deutschen „Judenfrage“ zustande gekommen sei und aus einer „zionistischen Kritik an der Assimilation“ geschrieben worden sei, von der sich Arendt später distanzierte. Die Bedenken Arendts gegen die späte Publikation des Manuskripts sind hier zusammengefasst, an der Präzision der verschiedenen assimilierten „Typen“ oder „Klassen“ ändert dies jedoch nichts (Zur Publikationsgeschichte vgl. Christophersen, Claudia: „... es ist mit dem Leben etwas gemeint.“ Hannah Arendt über Rahel Varnhagen. Königstein/ Taunus 2002. S. 41.)

¹²⁴ Vgl. die Gedichte „Einer jungen Diakonisse“, „Im Schaufenster“, „Wandernde Wasser“ u.a., in: Es singt das Meer, S. 72ff.

Vorgehen im Wortsinne „opportun“, singular ist aber die Inbrunst, mit der Henni Lehmann die neue Religion später lebte. Eine Rolle mag später gespielt haben, dass ihr Sohn Wolfgang bereits im Jahr 1910 mit 20 Jahren verstarb¹²⁵; Todesmotive durchziehen die Gedichte.

1934 erhalten die Hiddenseer Malerinnen Berufsverbot. Henni Lehmann, nun als „jüdische Künstlerin“ ausgegrenzt, muss die „Blaue Scheune“ an eine nichtjüdische Kollegin verkaufen: Für 2000 Mark wechselt das Haus den Besitzer¹²⁶, auch das Wohnhaus wird verkauft. 1935 emigrieren einige Mitglieder ihrer Familie in die USA. Henny Lehmann bleibt. Im Jahr 1937 begeht Henni Lehmann, unheilbar an Krebs erkrankt und von den Nazis verfolgt, Selbstmord. Im selben Jahr stirbt ihre Tochter. Neben der Dichterin Henni Lehmann, der Künstlerin Lehmann gab es vor allem die politische Henni Lehmann. Die war eine andere. Sowohl in Rostock, wo ihr Mann Professor und schließlich Rektor an der Universität wurde, als auch in Göttingen, wohin er berufen wurde, engagierte sich Henni Lehmann in der Frauenrechtsbewegung. Als ihr Mann nach Bonn berufen wurde, scheint sie ihm nicht gefolgt, sondern in Weimar bzw. in Berlin geblieben zu sein. Sie arbeitete in der Arbeiterwohlfahrt mit – eine durch den Ersten Weltkrieg pazifistisch gestimmte Sozialdemokratin. Selbstsicher trat sie bereits 1913 auf dem Kongress des Vereins „Frauenbildung – Frauenstudium“ auf und machte sich für die Sache der bildenden Künstlerinnen stark, die von der allgemeinen Frauenbewegung zu lange, so Lehmann, vernachlässigt worden seien: „Das ist

¹²⁵ Anders, als in der Literatur angegeben, nicht mit zehn Jahren. Henni Lehmann hatte drei Kinder: Neben Wolfgang noch die Tochter Eva (1891-1937), und Karl Lehmann junior (1894-1960). Die für diese Arbeit befragten Familienmitglieder sind Nachfahren von Karl Lehmann: sein Sohn Wolfgang (heute: Wolf) Lehmann und die Familie von Ernest Lehmann (1929-2013). Quelle: Ergänzung zum Memoir der Familie Lehmann (Manuskript, drei Seiten, s. Anhang, von der Familie Wolfgang Lehmann zur Verfügung gestellt 2015).

¹²⁶ Die Käuferin war Elisabeth Niemeier, die schon zuvor gelegentlich in der Scheune gewohnt und die Künstler betreut hatte. 1952 verließ Niemeier Hiddensee. Drei Jahre später übernahm der Maler Günter Fink das Haus, in dem seine Witwe, Helga Fink, heute noch lebt und gelegentlich Führungen macht. Ein einziges Foto zeigt das Innere der Blauen Scheune Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre (vgl. Dok 13, „Blaue Scheune, innen“, Besitz: Heimatmuseum Hiddensee). Quelle der Informationen über Besitzverhältnisse: Negendanck, Ruth: Hiddensee, die besondere Insel für Künstler, S. 139 und eig. Recherche.

bedauerlich für die Frauenbewegung“, heißt es in Lehmanns veröffentlichtem Manuskript¹²⁷,

„denn durch die künstlerische Arbeit flutet der höchste Strom kulturellen und persönlichen Lebens, den wir ungern missen – aber es ist auch schade für die Künstlerinnen, denn auch sie würden bereichert werden durch den großen Pulsschlag der Zeit, wie er in unserer Bewegung lebt, und die größere Organisation des Ganzen würde ihren Sonderorganisationen Kraft und Nachdruck verleihen.“

Interessanterweise präsentiert sich Lehmann hier – sechs Jahre vor der Gründung des „Hiddensoer Künstlerinnenbundes“ – selbst (noch) nicht als Künstlerin, sondern als Funktionärin der Frauenbewegung, die entsprechend die nachfolgende erste Tagung des „Frauenkunstverbandes“, den Käthe Kollwitz gegründet hatte, respektvoll und distanziert begrüßen kann (ebd.).

Im Folgenden legt Henni Lehmann vielleicht zum ersten Mal die „Doppelstrategie“ offen, die für den Frauenkunstverband charakteristisch war und die Leben und Arbeiten des Hiddensoer Künstlerinnenbundes geprägt haben dürfte. Das Ziel ist letztlich, dass Frauen zum Kunststudium an Akademien und Hochschulen zugelassen werden – die Strategie aber ist komplizierter. Die Historikerin Brigitte Kercher fasst sie zusammen:

„Organisationspolitisch verfolgte der Frauenkunstverband eine doppelte Strategie: Da er die geschlechtsspezifischen Bedingungen der weiblichen Kunstaübung besonders berücksichtigen wollte, hielt er die berufliche Sonderorganisation der Künstlerinnen zumindest vorläufig für den geeigneten Weg. Parallel dazu aber wirkte er auf eine gleichberechtigte Vertretung von Frauen in den bestehenden Künstlerverbänden hin, um die Vorteile eines starken und etablierten Interessenverbandes zu nutzen.“¹²⁸

Kleinschrittig erklärt Lehmann in ihrem Vortrag, an welchen der zehn Kunstakademien in Deutschland Frauen unter welchen Bedingungen – natürlich gesonderten – Zugang zum Kunststudium haben (meist an sogenannten „Damenakademien“) und wendet sich vehement gegen die zahlreichen besonderen Regelungen:

„Es ist auch für das Prinzip unerheblich, da eben von Fall zu Fall entschieden wird, die Aufnahme also nicht Regel sondern Ausnahme, nicht Recht sondern Gunst ist.“¹²⁹

¹²⁷ Lehmann, Henni: Das Kunststudium der Frauen. Sonderdruck der Verlags-Anstalt Alexander Koch, Darmstadt 1913, S. 1. Fundort: Nationalbibliothek Leipzig.

¹²⁸ Kerchner, Brigitte: Beruf und Geschlecht: Frauenberufsverbände in Deutschland 1848 – 1908, Göttingen 2011, S. 133.

¹²⁹ Lehmann, Henni: Das Kunststudium der Frauen, S.4

Klar ist: Es geht um Rechte. Nicht um die Hoffnung auf Gunstbeweise. Im den folgenden Abschnitten erweist sich Henni Lehmann als intime Kennerin der Frauenkunst-Szene in Deutschland, wenn sie detailliert und kenntnisreich eine typische Künstlerinnenbiografie zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschreibt. Ihr geht es nicht um Einzelschicksale, nicht um herauszuhebende „Genies“; sondern um eine fehlerhafte Struktur:

„Von Einzelziffern möchte ich absehen. Die Verhältnisse der privaten Schulen sind sehr verschieden, ebenso verschieden wie ihre Qualität. Aber selbst, wenn diese Qualität außerordentlich hochstehend ist, die betreffenden Lehrkräfte ersten Ranges, halte ich den Besuch einer solchen Schule vom Beginn der Studienzeit an bis zur vollen Ausbildung nur in seltenen Fällen für vorteilhaft. Ganz gewiß kann der einzelne Lehrer der Schülerin Vorzügliches geben, aber er drückt doch auch den Stempel seiner Persönlichkeit auf und dies um so mehr, je mehr Persönlichkeit er ist. Das schadet dem Vorgeschnittenen (sic!) nicht (...), wohl aber dem Anfänger, der bei Wahl der Schule häufig keinen klaren Überblick über deren Wert und Leistungen hat, von Zufälligkeiten – die und die Freundin war dort, – von dem habe ich ein schönes Bild gesehen usw. – abhängig ist. Ich habe nicht selten beobachtet, daß nach einer gewissen Studienzeit in einer privaten Lehranstalt die Schüler sich sagten: „Hier ist es nicht das Rechte für mich“, und sie gingen anderswo hin. Dann war eine Zeitlang eine neue Wahrheit maßgebend, bis auch diese als fadenscheinig erkannt wurde, es wurde wieder gewechselt und so fort. Dadurch verzetteln gute Talente oft Kraft, Frische, Zeit und Geld.“¹³⁰

Die realistische Schilderung der damals üblichen Ausbildung an „Damenakademien“ mit den Folgen ist frappierend – ebenso klar ist für Henni Lehmann die Alternative:

„Die zwangsmäßige, planvolle, auf längere Jahre berechnete Akademieschulung gewährt ebenso eine gewisse Sicherheit gegen eine solche Verzettelung ebenso, wie sie eben durch das Schulmäßige eine genügende Ausbildung in den grundlegenden Fächern, vor allem dem Zeichnen einfach erzwingt.“¹³¹

Mit „dem Zeichnen“ bezog sich Henni Lehmann auf das Frauen verbotene Aktzeichnen, aber ihre Praxiskenntnisse gehen noch weiter ins Detail. Äußerst kritisch wendet sie sich gegen die privaten Akademien, weil diese keiner Qualitätsprüfung unterlagen und, da sie von unmittelbaren Einnahmen der Schüler abhängig waren, auch keine ernst zu nehmenden Aufnahmeprüfungen verlangten:

„Man muß in solchen Privatateliers gewesen sein, um zu begreifen, welche Talentlosigkeiten sich breit machen, glauben, künstlerisch arbeiten, künstlerische Erfolge erzielen zu können. Dadurch wird gerade bei den Frauen die unerträgliche Schar der

¹³⁰ Ebd., S. 7

¹³¹ Ebd.

*Dilettantinnen gezüchtet, die ohne Selbstkritik ihre Schöpfungen in die Welt schleudern, den Geschmack verderben und die ernsthafte Frauenkunst als solche diskreditieren.*¹³²

Henni Lehmann, die die Privatakademien von innen kennt, beklagt einen Zustand, der 1913 noch allgemein hingenommen, wenn nicht gutgeheißen wird: den weiblichen Dilettantismus. Damit wendet sie sich – schärfer als vom heutigen Standpunkt aus ohne weiteres erkennbar wäre – gegen einen Kompromiss, den das deutsche Kaiserreich Frauen geboten hatte: Sie konnten sich in gewissem Rahmen durchaus bilden (und ausbilden lassen), aber nicht, um das Erlernte zu professionalisieren, also zur Erwerbsarbeit zu nutzen, sondern lediglich, um als „gebildete Frauen“ für ein gewisses Niveau innerhalb der Familien und die gute Ausbildung der Kinder zu sorgen. Zwar hatte – auch das wird meist übersehen – der Dilettantismus insgesamt einen besseren Ruf als heute, die amateurhaften Praktiker der Künste wurden nicht zwangsläufig als „Stümper“ angesehen, Faktum ist jedoch, dass den zwangsläufig dilettierenden Frauen die Überschreitung der Grenze von der amateurhaften Künstlerin (oder von der Wissenschaftlerin) zur professionell ausgebildeten Malerin oder Bildhauerin grundsätzlich verwehrt wurde. Das Ergebnis: begabte Dilettantinnen.¹³³ Ihr Raum in der Musik: der Salon. In der Kunst: der kleine Zeichentisch. In der Literatur: das gepflegte Geplauder.

Kritisch setzte sich Goethe mit dem Typus des Dilettanten auseinander, die „Liebhaberei“ schien ihm, wenn eher Nachteile als Vorteile mit sich zu bringen, wie er in einem Aufsatz für die Propyläen sogar anhand eines Schemas erläutert.¹³⁴ Goethe erwähnt „Unarten“ des Dilettantismus wie die „Oberflächlichkeit“, die Selbst-Erhebung

¹³² Ebd.

¹³³ Die scharfe Trennung der Begriffe „Dilettant“ versus „Amateur“ ist bis heute schwierig, zumal der Dilettant in der Renaissance noch mit dem „Virtuosen“ gleichgesetzt wurde. Vgl. hierzu die Überlegungen von Marjorie Garber: „These days the word *virtuoso* has become to connote brilliance, ease, and a perhaps a certain unseriousness. Like its more adjected companion, *dilettante*, it is associated with a kind of trifling or dabbing: the amusement of a rich man.“ (Garber, Marjorie: *Amateurs and Professionals – The Virtuoso, the Dilettante, and the Public Intellectual*. In: Dies.: *Academic Instincts*. Oxford und Princeton 2001, S. 12-24)

¹³⁴ Vgl. hierzu: Goethe, Johann Wolfgang: (Über den Dilettantismus). In: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 12, Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Hans Joachim Schrimpf. München 1981. Durchgesehene Auflage 1994, S. 481

des halb gebildeten Dilettanten zum „Experten“, die sinnenleerte Sammelleidenschaft und vor allem ein Interesse, das eben nicht – anders als beim „reinen“ Künstler das „unbedingte, ganze Interesse“ sei und den „Ernst der Kunst“ übergehe¹³⁵. Der Dilettant folge der Kunst als „Zeitvertreib“, einer Laune gehorchend. Als Ziel verfolge der Dilettant, „der einem blinden Trieb folgt“, lediglich „die Naturwirklichkeit“, während der „echte, gesetzgebende Künstler“ nicht weniger als die „Kunstwahrheit“ erstrebe¹³⁶. Goethe sieht die Ursache des Scheiterns des Dilettanten nicht in den sozialen Beschränkungen der Zeit, sondern in der Kunst bzw. im Künstler selbst:

„Ursache des Dilettantismus: Flucht vor der Manier, Unkenntnis der Methode, törichtes Unternehmen, gerade immer das Unmögliche leisten zu wollen, welches die höchste Kunst erforderte, wenn man sich ihm je nähern wollte.“¹³⁷

Damit übersieht Goethe zwar die grundlegenden sozialen Zwänge, die hinter dem weiblichen Dilettantismus stehen, benennt aber heikle Punkte. Ironisch macht sich Friedrich Schiller in den „Briefen über die ästhetische Erziehung“ über die gefühlsselige, da nur halb ausgebildete Musikalität in den Salons lustig. Er verspottet die „schmelzenden Affekte“, in denen er lediglich „Ausleerungen des Thränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße“ bemerkt haben will¹³⁸. Die Geringschätzung des Dilettanten – und besonders der weiblichen Dilettanten – wird allgemein. Die „Gefallsucht“ (neudeutsch: der Genuss der eigenen Fähigkeiten) rückt quasi in die Nähe einer Todsünde – und wird wiederum vor allem den Frauen zugeordnet, wie Gabriele Brandstetter in ihrem Aufsatz zur romantischen Schöpfungsästhetik analysiert:

¹³⁵ Die bündige Zusammenfassung der Goetheschen Analyse verdanke ich Gabriele Brandstetters Aufsatz „Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik I“ in: dies. und Neumann, Gerhard: Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik. Würzburg 2011, S. 13-25.

¹³⁶ Goethe, Johann Wolfgang: ebd., Einleitung in die Propyläen. S. 49

¹³⁷ Goethe, Johann Wolfgang: ebd. S. 481

¹³⁸ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Schiller, Friedrich von: Sämtliche Werke, 4. Band, Stuttgart 1997, Kap. 1, zitiert nach: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-das-pathetische-3311/1>, letzter Aufruf: 3.10.2016

*„Die dilettantische Inszenierung ist also „gender“-definiert: Während die – öffentliche – (Konzert-) Szene des Virtuosen im Wesentlichen (...) männlich definiert ist, wird der Salon der Dilettanten zum Spielfeld weiblicher Kunstausübung“.*¹³⁹

Anstelle anstrengender „Etüden“, die es in jahrelangem Studium zu bewältigen gelte, träten hier, so Brandstetter, „Ausdruck“ und „Gemütsbewegung“ als Charakteristika des „empfindsamen Frauenzimmers“ hervor. Ziel sei die „éducation sentimentale“ – jedoch anders als noch bei Flaubert intendiert, auf die Frau beschränkt – und ihr den Zugang zu virtuoser Meisterschaft ausdrücklich versagend¹⁴⁰.

Der Raum der künstlerisch agierenden Frau ist der Salon, nicht der Konzertsaal. Ist das halb private Atelier, nicht die große Galerie, ist der Brief und nicht der Epochenroman, ist die Gartenkunst, nicht der monumentale Bau.¹⁴¹

4.2.2 HENNI LEHMANNS PLÄDOYER FÜR EINE „KUNST ZWEITEN GRADES“ UND DIE FOLGEN

Gegen all dies richtet sich Henni Lehmann – muss sie sich richten. Es geht nicht nur um die Abschaffung hinderlicher gesetzlicher Bestimmungen und unsinniger Regelungen einzelner Akademien – es geht vielmehr um die „gendermäßige“ Zuschreibung des Affekts in den Bereich der Frau und die Verneinung des „Meisterlichen“, der „Könnerschaft“ für sie. Dabei bekommt Henni Lehmann im Theoretischen – wie Clara Arnheim im Künstlerischen – Beistand von romantischer Seite.

Die romantische Bewegung hat die faktisch bestehenden (wenngleich nur sozial bedingten und nicht etwa genetisch festgelegten) Unterschiede zwischen „männlichem“

¹³⁹ Brandstetter, Gabriele: *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen menschlicher Schöpfungsästhetik*. Würzburg 2011, S. 22.

¹⁴⁰ Ebd. Es muss ergänzt werden, dass Goethe auch das reine Virtuosität kritisch sah – ähnlich kritisch wie den Dilettantismus. Beide Extreme bedienten sich letztlich parasitär an der „reinen Kunst“, von der sie profitierten, ohne ihr zu dienen.

¹⁴¹ Vor diesem Hintergrund ist auch das in der Einleitung (Abb. 1.) beschriebene Bild von Anna Sophie Petersen, in dem vier Freundinnen in quasi-privatem Rahmen musizieren und sich an den selbst geschaffenen Bildern erfreuen, als spätes Zeugnis dieser Zeit zu sehen – und als Beleg für die Wirkmächtigkeit der tradierten Rollenzuschreibung.

und „weiblichem“ Zugang zur Kunst nur selten grundsätzlich hinterfragt – sie hat sich die vermeintliche weibliche „Schwäche“ aber zunutze gemacht und den Mangel an Perfektion und technischer Könnerschaft in allen Künsten auf mögliche Stärken und Entwicklungspotentiale hin untersucht. Sie hat, modern gesprochen, nach einer „Alternative“ zur tradierten „Meisterschaft“ und zum „Virtuosentum“ gesucht – und dadurch diese ehernen Prinzipien der Kunstproduktion relativiert.

Entsprechend befragt Gabriele Brandstetter die romantische Befreiungsbewegung:

„Wie schreibt sich dann die Idee des „Romantischen“ als Produktionsprinzip ein? Romantische Kunstphilosophie bewegt sich nicht in starren Oppositionen. Die (...) Frage lautet: ob und in welcher Weise sich die Gegensätze von Dilettant und Virtuose, von Normalität und Exzellenz, von Standardisierung und Singularität auflösen lassen – aufgehoben (im Hegelschen Sinn) beispielsweise in einer unendlichen, progressiven, poetischen Verschiebung als Fluchtpunkt romantischer Schöpfungsästhetik?“¹⁴²

Rahel Varnhagen nannte das „Verflüssigen“; Gabriele Brandstetter trifft auf eine „Inversion der Idee von Virtuosität als Meisterschaft und Exzellenz“¹⁴³. Im Zentrum künstlerischen Schaffens stehe fortan nicht mehr das exzellente, ingeniöse Ergebnis, sondern das Prozesshafte (Brandstetter nennt es den „Prozess“); kein Anpeilen eines statischen Wertes also, sondern eine Beobachtung des Dynamischen. Als ideale Medien müssen in einem solchen Kategoriensystem die nicht-statischen Genres wie das Gespräch oder die Phantasie gelten. „Phantasieren als ein Medium, sich selbst im Dialog zu (er-) finden.“¹⁴⁴ Zu ergänzen wäre hier: die Variation, die Notiz, in der bildenden Kunst auch die Übermalung, die Skizze, das rasch gemalte Aquarell – jede Form der Kunstproduktion, die das Prozessuale als Zweck anerkennt und/oder den Weg der eigenen Entstehung transparent macht und gelten lässt. Kunst auch, die dem Zufall Raum gibt oder Bedingungen der Entstehung sichtbar macht. Kunst, die das Unperfekte dem „Geglätteten“ vorzieht – einen Impuls, den Matthias Krüger als konstitutiv für die französische pastose Malerei des späten 19. Jahrhunderts betrachtet¹⁴⁵ und der, wie wir

¹⁴² Brandstetter, Gabriele: Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik I, S. 23.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd., S.24

¹⁴⁵ Vgl. Matthias Krüger: Das Relief der Farbe.

noch sehen werden, auf andere Weise Einfluss auf die Maltechnik der „Malweiber“ haben wird: als Gegensatz zum Perfekt-Pompösen, Akademischen.

Hier hätte die romantische Salonkultur als Alternative oder Gegenkultur zweifellos eine Zukunft gehabt; sie zu erkennen war in der damaligen Zeit jedoch offenbar unmöglich.¹⁴⁶

Für die Frauen, die nicht in der Schublade der rührseligen Dilettantinnen oder der ewigen „Begabungen“ unkomfortabel verharren wollten, gab es nur einen radikaleren Weg: Henni Lehmann musste das bisher Erreichte grundsätzlich abwerten, um das Neue als Ziel vorzugeben. Damit wandte sie sich gegen eine Tradition, die nicht einfach der patriarchalisch bestimmten Gesellschaft nützte, sondern die auch von vielen Frauen getragen wurde. Die „Virtuosinnen in dem Kunstgebiet der freien Geselligkeit“, wie Schleiermacher sie genannt hatte¹⁴⁷, mussten zu harten Arbeiterinnen der Kunst werden – und als solche politisch und gesellschaftlich zugelassen werden. Das Ziel war jedoch nicht das „alte“ Virtuosität, nicht die der männlichen Sphäre zugeordnete „Meisterschaft“, auch nicht die Durchlässigkeit des von Frauen beherrschten Salons¹⁴⁸, sondern eine Kunst, die zumindest als Arbeits- oder Etappenziel, „die zweite Reihe“ für einen durchaus erstrebenswerten Ort hielt.

Hier zeigt sich Henni Lehmann als gewiefte Strategin. Zunächst weist sie den verführerischen Gedanken zurück, Frauen könnten bestehende alternative Ausbildungsorte verbessern oder neue, „innovativere“ gründen. Lapidar entgegnet Lehmann solchen Vorschlägen:

¹⁴⁶ Erst die 1960er Jahre haben den „Salon“ in Gestalt des semi-öffentlichen Happenings und der Performance auf eine eigenwillige Art wiederbelebt, ein Traditionsstrang, der bisher weitgehend ignoriert wurde, obwohl die Nähe zur romantischen Bewegung, betrachtet man etwa die frühen Performances und Happening von Marina Abramovic, offensichtlich ist.

¹⁴⁷ Schleiermacher, Friedrich: Brouillon zur Ethik (1805/ 1806). Auf der Grundlage der Ausgabe von Otto Braun. Herausgegeben von Hans-Joachim Birkner. Hamburg 1981, S. 59 (= Philosophische Bibliothek, Bd. 334). Zitiert nach Feilchenfeldt, Konrad: Virtuosinnen in dem Kunstgebiet der freien Geselligkeit. In Brandstetter, S. 265.

¹⁴⁸ Vgl. hierzu: Feilchenfeldt, Konrad: Rahel Varnhagens ‚Geselligkeit‘ aus der Sicht Varnhagens. Mit einem Seitenblick auf Schleiermacher. In: Hartwig Schultz (HG): Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons. Berlin/ New York 1997, S. 147 – 169.

„Solange nichts Besseres anstelle dieses staatlich organisierten Bildungsganges getreten ist, wollen wir an ihm Antheil haben, so, wie er nun einmal ist.“¹⁴⁹

Im nächsten Schritt setzt sie sich ernsthaft mit dem allgemeinen Vorurteil auseinander, dass Frauen „nicht genügend originell schöpferisch“ seien. Scheinbar vorsichtig argumentiert Lehmann:

„Hierüber abschließend zu urtheilen ist außerordentlich schwer. Es ist ja gewiß, daß die allergrößten Künstler Männer waren, jene Großen, deren Werke, wenn Sie mir ein Bild erlauben wollen, sich als Ausdruck machtvoller Persönlichkeit herausheben aus dem rinnenden Strom künstlerischen Schaffens der Zeiten, wie ragender Fels aus der Welle.“

Nun fährt Henni Lehmann nicht ohne List fort:

„Aber wie viele sind der Tropfen, die im Strom zum Meere fließen, wie selten der stete Fels im Strudel? – Wie viele solch' überragender Persönlichkeiten kennen wir überhaupt (...) Sicher ist wohl, daß, solange es bildende Kunst gibt, es auch weibliche Künstler gegeben hat.“¹⁵⁰

Lehmann ist eine ausgefuchste Buchhalterin der Kunst. Sie rechnet ihren Lesern vor, dass jährlich 400 bis 500 Schüler die Akademien verlassen.

„Aber wenn es auch nur 200 bis 300, ja selbst nur 100 wären, ist da unter diesen 300 oder 100 mit Sicherheit in jedem Jahre auch nur einer, der neue Wege weist, – der der Zeit den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückt? Der als Fels aus dem Strome ragt?“

Nein, für diese ganz Wenigen, die wirklich „Großen“, seien Akademien, so Lehmann, überhaupt nicht nötig, weil sich deren außergewöhnliches Talent ohnedies eigene Wege schaffe. Akademien hingegen seien „für die große Zahl der guten Talente“ notwendig, *„diese guten Talente, die wir nicht entbehren können. Sie sind es, die die Kunst für die breite Masse, für das Bedürfnis des Tages produzieren, für diese aber sollen sie gute Kunst schaffen auf sicherer geschulter Grundlage. Solch gute Tageskunst, die ich vielleicht eine Kunst zweiten Grades nennen würde, brauchen wir.“¹⁵¹*

Dieser rhetorische Kniff ermöglicht, dass Lehmann auf die Genie-Debatte gar nicht erst eingehen muss. In vorgetragener Bescheidenheit plädiert sie für eine „Tageskunst“, also,

¹⁴⁹ Lehmann, Henni: Das Kunststudium der Frauen, S.14. Zwar bezweifelt sie, dass eine Ausbildung im Goetheschen Sinne noch wünschenswert sei, der die Akademien seit ihrer Gründung um 1800 vornehmlich als „Pflegerstätte zur Fortentwicklung der Kunst im Geiste der Antike“ betrachtet habe. Lehmann hingegen bemerkt, dass man „heute gerade umgekehrt diesen Geist bannen“ wolle – gleichwohl hält sie die staatlichen Akademien als Hüterinnen klassischer Tradition für unterschätzt.

¹⁵⁰ Lehmann, ebd., S.15.

¹⁵¹ Lehmann, ebd. S. 16.

wenn man so will, eine Kunst des Maßes, wenn nicht des achtbaren Mittelmaßes – und wer wollte das den Frauen um 1913 noch absprechen?!? Das Ziel ist also Teilhabe, nicht Exzellenz. Perspektivisch aber lässt Henni Lehmann offen, was von der scheinbar unambitionierten „Kunst zweiten Grades“ im Urteil zukünftiger Generationen bleiben könnte:

„Und auch erst die Zukunft wird den schaffenden Künstlerinnen der Gegenwart ihren rechten Platz anweisen.“¹⁵²

4.3 CLARA ARNHEIM – EIN EXEMPLARISCHES LEBEN ZWISCHEN BERLIN, PARIS UND HIDDENSEE? EINE BEFRAGUNG BIOGRAFISCHER ASPEKTE

Welches „der rechte Platz“ innerhalb der Kunstgeschichte für die Malerin Clara Arnheim und den Hiddenseer Künstlerinnenbund sei – um diese Frage geht es hier. Die biografischen Details der Malerin interessieren in diesem Kontext, weil der Lebenslauf von Clara Arnheim, wie angenommen und noch zu sehen sein wird, exemplarisch *und* besonders zu nennen ist – und weil er Gegenstand der Forschung sein musste, da selbst einfache Daten unsicher oder gar nicht bekannt waren. Das erst jetzt zu Tage tretende, außerordentlich rege intellektuelle Leben der Familie dürfte die Malerin beeinflusst haben, daher auch der Blick auf die Geschwister.

Clara Arnheim wurde am 24. April 1865 in eine bürgerlich-wohlhabende, jüdische Familie in Berlin geboren. Der Vater, Adolf Arnheim, war Arzt. Sie hatte drei Geschwister: den etwas jüngeren Bruder Fritz und die Schwester Amalie, dazu kam die wohl deutlich ältere Halbschwester Betty, die die Mutter, Friederike Stettiner, aus einer früheren Beziehung mit in die Ehe gebracht hatte. Diese Betty Volkmar, vermutlich durch eine Kinderlähmung behindert, begleitete Clara Arnheim ein Leben lang: Auf den drei einzigen Fotos, die von Clara Arnheim existieren, ist jeweils auch Betty Volkmar zu sehen: Auf dem Bild, das Clara Arnheim als Ganzkörperfigur zeigt, hat sich Betty Volkmar bei ihr eingehängt¹⁵³. Auf einem Foto, welches im Besitz der Familie Schubert

¹⁵² Lehmann, ebd. S. 17.

¹⁵³ Foto s. Dok 17 im Anhang: Clara Arnheim mit Betty Volkmar. Privatbesitz der Familie Schubert, Hiddensee.

ist, sitzt Betty Volkmar neben Clara Arnheim auf einem Sofa – unter einem Arnheim-Bild, das die Bäckersfamilie Schwartz wohl als Ersatz für die Zimmermiete bekommen hat¹⁵⁴. Ein drittes, erst jetzt gefundenes Foto zeigt Arnheim und Volkmar neben der Schwester ihrer Untermieterin auf dem Balkon der Wohnung in der Berliner Uhlandstraße¹⁵⁵. Auch die anderen Geschwister lebten, soweit sich das nachvollziehen lässt, immer zusammen¹⁵⁶. Keines von ihnen hat je geheiratet.

Die Schwester Amalie (1863-1917) wurde Musikerin und Musikwissenschaftlerin. Sie konnte sich als eine der ersten Frauen in der 1898 gegründeten Internationalen Musikgesellschaft durchsetzen und publizierte ihre Aufsätze zu wissenschaftlichen Themen regelmäßig in deren Zeitschriften¹⁵⁷. Vortragsreisen führten sie nach Wien (1909), London (1911) und Paris (1914). Ihr besonderes Interesse galt der alten Musik, vornehmlich des 17. Jahrhunderts. Hier engagierte sie sich u.a. in der „Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik“¹⁵⁸. Ursprünglich war Amalie Arnheim als Sängerin ausgebildet worden; sie hatte wahrscheinlich hauptsächlich Privatunterricht erhalten. Im Anschluss arbeitete sie als Gesangslehrerin. Da sie ihren Beruf aufgrund einer

¹⁵⁴ Ebd., Dok 14.

¹⁵⁵ S. Dok 16 im Anhang

¹⁵⁶ Im Mitgliederverzeichnis der Internationalen Musikgesellschaft, 1898 gegründet, wird das Gründungsmitglied Amalie Arnheim allerdings mit einer anderen Adresse als der im Berliner Adressbuch genannten, geführt: „Arnheim, Frl. Amalie, Berlin, Nettelbeckstrasse 9“. (Anm.: Die Straße heißt heute An der Urania und liegt in unmittelbarer Nähe zur Uhlandstraße). Quelle: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ Jg. 1 (1898), HAMMERSHØI. 4, S. 1.

¹⁵⁷ Quelle der Daten: MuGi = Musik und Gender im Internet, Eintragung „Amalie Arnheim“. http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Amalie_Arnheim.pdf.
Letzter Aufruf: 15.08.2016.

¹⁵⁸ Besonders hervorgehoben wird in der Literatur ihr Verdienst um die Sichtung und Analyse des Musiklebens der Stadt Bremen. „Der Name Amalie Arnheim sollte nicht ganz vergessen werden: gehörte sie doch zu jenen Persönlichkeiten, die, ebenso klug wie bescheiden und ebenso musikwissenschaftlich begabt wie im Arbeiten gewissenhaft, allein der historischen Forschung gedient haben. Was sie hierin geleistet hat, kann am besten der quellenkundlich ungewöhnlich sorgfältig konzipierte, inhaltlich noch heute (1969) grundlegende Aufsatz ‚Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrhundert‘ deutlich machen.“ Vgl. Bollert, Werner in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Blume, Friedrich (Hrsg.): Band 15. Supplement. Kassel 1973, S. 283ff.

Erkrankung der Stimme jedoch nur noch eingeschränkt ausüben konnte, wechselte Amalie Arnheim ins wissenschaftliche Fach: Seit Mitte der 1890er Jahre studierte die dann schon 30-Jährige Musikwissenschaften in Berlin und setzte ihr Studium an der Berliner Universität im Fach Musikgeschichte fort. Aus einem Nachruf zum Tod von Amalie Arnheim im Jahre 1917¹⁵⁹ geht hervor, dass einer ihrer Lehrer Max Friedlaender war, der Verlobte von Anna Kruse. Daher ist von einer Verbindung der Familien Kruse, Friedlaender, Arnheim fest auszugehen¹⁶⁰.

Der Bruder Fritz Arnheim, 1866 geboren und damit ein Jahr jünger als Clara Arnheim, wurde Historiker. Er starb 1922. Für diese Arbeit ist sein Interesse für Skandinavien bedeutsam und seine völlige Identifikation mit dem preußischen Staat – Konstanten, die sich auch in Leben und Werk von Clara Arnheim finden. Fritz Arnheim studierte zunächst in Berlin, um dann nach Halle zu wechseln. Schon während des Studiums, das er 1888 mit einer Promotion abschloss, begann er sich auf die Geschichte Skandinaviens zu konzentrieren und unternahm einige längere Reisen nach Schweden, Norwegen, Dänemark und Finnland.

Da ihn vor allem Militärgeschichte interessierte und er von 1917 bis 1919 eine Anstellung im Auswärtigen Amt erhielt, ist seitdem in einigen Veröffentlichungen zu lesen, Arnheim habe für den Geheimdienst gearbeitet. Einen Hinweis hierfür könnte eine Postkarte liefern, die Clara Arnheim im Jahr 1917 aus einem Dorf bei Jena an ein „Fräulein Erna“ sandte. Diese Postkarte relativiert die Tätigkeit jedoch zugleich auf eine Urlaubsvertretung:

¹⁵⁹ Müller, Julie: Amalie Arnheim. In: Musikpädagogische Blätter, Jg. 40 (1917), S. 97-99.

¹⁶⁰ Wie die Komponistin Anna Kruse interessierte sich auch Amalie Arnheim besonders für das einstimmige französische Kunstlied, sicher nicht zuletzt, weil es sich mit Laienchören leicht einstudieren ließ. Anna Kruse komponierte, wie jetzt bei Forschungen im DKA belegt werden konnte, entsprechende Lieder bzw. Liederreihen, die ab 1911 publiziert wurden; es wäre herauszufinden, ob sie unter Umständen sogar von Amalie Arnheim einstudiert wurden. Bislang liegen nur Belege für Dresdner Aufführungen vor. Diese Funde sind im Hinblick auf Brandstetters Systematiken bezüglich des Virtuositums interessant; die Überlegungen, die Anna Kruse hierzu getroffen hat, dürfen als weitverbreitet unter gebildeten Künstlerinnen der Zeit gelten. Eine wissenschaftlich-kritische Auswertung der Briefe – es handelt sich um mehrere hundert – versprache reichen Ertrag in Bezug auf diese wie auch auf Genderfragen allgemein, da sich Kruse zu diesen Themen dezidiert äußert.

„Mein Bruder Fritz ist für das auswärtige Amt Nachrichtendienst einberufen als Vertreter für einen Herrn, der 4 Wochen Urlaub hat.“¹⁶¹

Jedoch zeichnete Fritz Arnheim eine selbst für seine Generation außerordentliche Identifikation mit „dem Preußischen“ und eine Faszination für Friedrich den Großen aus. Im GVK ebenso wie in der Bibliothèque nationale de France¹⁶² findet sich Arnheim nicht nur als Autor einer „kleinen Länderkunde“ zu Schweden, sondern auch als Urheber einer dreibändigen Geschichte Preußens¹⁶³. Außerdem hat er eine Biografie über die Schwester Friedrichs des Großen, Ulrike Luise von Preußen geschrieben und deren Memoiren 1888 herausgegeben. Als Übersetzer aus dem Französischen beschäftigte er sich des Weiteren mit der Geschichte Belgiens. Weitaus seltener wird Arnheims Übersetzung des Buches von Are Waerland über „Die Diktatur des Proletariats“ erwähnt, das 1921 in Gotha erschien und ein erstes Resümee der russischen Revolution versucht – freilich wenig analytisch aus einer Mentalitätsgeschichte „des“ Russischen heraus. In seinem Vorwort rühmt Arnheim die Verdienste des schwedischen Kollegen, ergänzt sie aber hier und da um einige aktuelle Details¹⁶⁴. Die Biografie Fritz Arnheims ist sicher ein besonders treffendes Beispiel für den scheinbar perfekt angepassten, assimilierten

¹⁶¹ Vgl. Dok 15 im Anhang. Die Postkarte ist im Besitz der Familie Schubert, Hiddensee. Wie Clara Arnheim dazu kommt, eine derartige Tätigkeit in einer Postkarte zu erwähnen, ist rätselhaft. Die Vorderseite der Postkarte ist in Abb. 145 zu sehen. Weitere Informationen vgl. Anm. 459.

¹⁶² Dieser historische Band wurde nach dem Tod Fritz Arnheims wieder aufgelegt. Arnheim, Fritz: Die einzelnen Völker in den Jahrzehnten vor dem Weltkrieg: Die skandinavischen Staaten. Berlin 1925. Noch zu Lebzeiten erschien: Arnheim, Fritz: Schweden. Halle 1919. Und. Arnheim, Fritz: Friedrich der Große und die Berliner Droschkenkutscher. Berlin 1915. Dazu eine mehrbändige Reihe zur „Geschichte des preußischen Hofes“, hier: Band 2, Der Hof Friedrichs des Großen. Berlin 1912. Quellen GVK: <http://gso.gbv.de/DB=2.1/SET=1/TTL=11/SHW?FRST=13/PRS=HOL> Quelle Französische Nationalbibliothek: http://data.bnf.fr/10932076/fritz_arnheim/ Letzter Aufruf 15.07.2016.

¹⁶³ Arnheim, Fritz: Der Hof Friedrichs des Großen. Berlin 1912, s. Anm. 149. Einer der drei Bände findet sich ebenfalls in der Nationalbibliothek in Leipzig und konnte für diese Arbeit ausgewertet werden.

¹⁶⁴ Are Waerland (1876 – 1955) war ein schwedischer Ernährungsreformer, der sich für die vegetarische Ernährung einsetzte. Er hatte Philosophie studiert, jedoch nicht abgeschlossen und leitete nach einem längeren Studienaufenthalt in London eine Volkshochschule in seiner schwedischen Heimat. Als Historiker dilettierte er – was aber zur damaligen Zeit nicht ungewöhnlich war. Es ist zu vermuten, dass Arnheim und Waerland eine persönliche Freundschaft verband, sonst hätte Arnheim die Schrift wahrscheinlich nicht gekannt. Sie erschien 1920 im schwedischen Original.

Berliner Juden vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Auch Fritz Arnheim war Zeit seines Lebens unter der Adresse von Clara Arnheim gemeldet. Auch er blieb ledig. Es ist anzunehmen, dass seine politischen Überzeugungen – namentlich die enorme Wertschätzung, ja Überhöhung alles Preußischen – großen Einfluss auf Clara Arnheim hatte. Zu persönlichen Beziehungen Fritz Arnheims ist nichts bekannt; weder Korrespondenzen noch Tagebücher oder sonstige Aufzeichnungen wurden bisher gefunden.

4.3.1 BILDUNG ODER AUSBILDUNG? CLARA ARNHEIMS WEG ZUR PROFESSIONELLEN MALERIN ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS

Clara Arnheim wurde in eine Familie in Berlin-Charlottenburg geboren, die offenbar großen Wert auf eine akademische Ausbildung legte. Amalie und Fritz studierten beide an der Berliner Universität. Clara Arnheim jedoch konnte zunächst nur privaten Malunterricht erhalten, da Frauen der Zugang zu den meisten Akademien verwehrt war. Sie besuchte die Damenakademie des Künstlerinnenvereins. Zu ihren Lehrern dort gehörte Franz Skarbina (1849 bis 1910) und ein gewisser, weitgehend unbekannter Alfred Mayer, der angeblich eine eigene Zeichenschule in Berlin betrieb. Franz Skarbinas Einfluss auf den Malstil von Clara Arnheim ist bisher noch nicht untersucht worden¹⁶⁵. Dies scheint unter dem Aspekt interessant, dass Skarbina, wie Margrit Bröhan in ihrer 1995 erschienenen Monografie schreibt, von „detailgenauer Wirklichkeitsnähe nach Menzelschem Vorbild“ ausgegangen war¹⁶⁶ – um sich später umso intensiver mit dem französischen Impressionismus auseinanderzusetzen. Schließlich fand er zu einem eigenen Weg des Kolorismus, der an Liebermann geschult war.

Thematisch interessierten Skarbina in seiner „realistischen Phase“ Frauen am meisten. Frauen, die er bei der Toilette oder der Lektüre, beim Flanieren am Strand oder bei

¹⁶⁵ Dies wäre auch für die Beschreibung anderer Malerinnen der Zeit von Nutzen, da Skarbina allen Mitgliedern des Vereins der Berliner Künstlerinnen (VdBK) ab 1897 zur Verfügung stand. Wahrscheinlich hat Clara Arnheim also um diese Zeit Unterricht bei ihm genommen – ab wann sie Mitglied des Vereins war, lässt sich allerdings nicht genau rekonstruieren.

¹⁶⁶ Bröhan, Margrit: Franz Skarbina. Berlin 1995, S.7.

Näharbeiten zeigte. Auch in den Landschaften geht es ihm um die Eleganz der Flaneurinnen. Der Meeressaum gerät zur Promenade (Abb. 2).

Freilich präsentierte er auch Menschen bei der Arbeit – ein Sujet, das sich ebenso bei der jungen Clara Arnheim findet. Wie ihr Lehrer zeigt Arnheim etwa den Schuster in Frontalansicht, als Ganzkörperbild, das Gesicht dem Betrachter zugewandt, aber, anders als bei Skarbina, sind bei ihr die Menschen versunken in ihrer Tätigkeit¹⁶⁷. Sie wenden sich nicht dem Maler zu, sie kokettieren nicht mit „der Kamera“, sie interessieren sich nicht für den Betrachter¹⁶⁸. Für Arnheim interessant ist, dass Skarbina nicht nur seit 1882 regelmäßig nach Paris und Belgien reiste, sondern auch, dass er 1892 mit Max Liebermann die Gruppe der XI gründete – mit von der Partie war Walter Leistikow, dessen Malerei größeren Einfluss auf Clara Arnheim gewinnen sollte. Skarbina gehörte ebenso zu den Gründern der Berliner Secession.

Neben dem Privatunterricht bei Skarbina soll Arnheim Unterricht bei einem heute weitgehend unbekanntem Künstler, Alfred Mayer, erhalten haben. Bislang ist es nicht gelungen, einen Zeichner oder Maler dieses Namens für die in Frage kommende Zeit (etwa 1885 bis 1895) in Berlin zu identifizieren, obgleich dieser eine eigene Zeichenschule unterhalten haben soll. Auch eine Recherche in allen zur Verfügung stehenden Berliner Adressbüchern aus der Zeit von 1885 – 1905 blieb erfolglos¹⁶⁹. Im Rahmen dieser Arbeit fanden sich jedoch Indizien, dass sich hinter dem vermeintlichen „Mallehrer“ Alfred Karl Mayer in Wahrheit der Kunstmäzen und – Autor Alfred Karl Mayer aus München verbirgt. Dieser, 1860 in München geboren, hielt sich in den Jahren von 1886 bis 1906 in Berlin auf, wie die Historikerin Inge Dütz herausfand¹⁷⁰. Mayer

¹⁶⁷ Vgl. hierzu Clara Arnheims Gemälde eines Schusters (Abb. 122) und Franz Skarbinas Arbeiter von 1882 und 1886. Abbildungen Skarbinas in: Bröhan (vgl. Anm. 166), dort Abb. 38, S. 109 und Abb. 14, S. 59.

¹⁶⁸ Eine Ausnahme bildet das Porträt eines Fischerjungen, von dem nur eine Postkarte erhalten ist und der fast in der Manier einer Zigarettenwerbung in die „Kamera“ blickt. Vgl. Abb. 150, Fischerknabe.

¹⁶⁹ Als Suchbegriffe wurde „Mayer, Alfred“ inklusive aller möglichen Varianten der Nachnamensschreibung verwendet, außerdem die Begriffe „Zeichenschule“, „Malschule“, „Schule für ...“, „Akademie“, „Lehrer“, „Institut“ u.a.

¹⁷⁰ Dütz, Inge: Alfred Mayer. Ein unbekannter jüdischer Mäzen. In: Schriften des Heimatmuseums Murnau, Bd. 4, 2004. S. 69-125.

war ein Freund der Familie Kruse – insofern läge die persönliche Verbindung nahe – er war bekannt mit Hauptmann und verkehrte in den intellektuellen Kreisen Berlins. Er widmete sich dem Theater und tauschte sich mit Max Reinhardt aus, freundete sich mit Käthe Kruse an, die in seinem Gästebuch wiederholt auftaucht. Mayer sammelte moderne Kunst, vor allem Bilder noch nicht etablierter Künstler, die er finanziell unterstützte. Auffallend: Die meisten Freunde Mayers – wie der Leiter des Deutschen Theaters, Max Reinhardt, und die Kruses – hielten sich öfters auf Hiddensee auf; ob auch Alfred Mayer dort zu Gast war, ist noch zu klären¹⁷¹. Es ist also möglich, dass Arnheim von Alfred Mayer gefördert – nicht aber unterrichtet wurde. Die Beziehung ist höchstwahrscheinlich über die Kruses und über Käthe Kollwitz entstanden.

4.3.2 „MALWEIBER“ UND „MALWEIBCHEN“ – ZUR PROBLEMATIK DER AUSBILDUNG

Sicher ist: Clara Arnheim konnte die Mal- und Zeichenschule des 1867 gegründeten „Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin“ besuchen. Hier traf Clara Arnheim auf spätere Mitstreiterinnen des Hiddensoer Künstlerinnenbundes: Elisabeth Büchsel, Julie Wolfthorn; Angela Rapp vermutet, dass auch Henni Lehmann und Katharina Bamberg diese Schule besuchten¹⁷². Anders als Rapp beschreibt, stand die Damen-Malschule jedoch keineswegs „allen Frauen offen“. Zwar trifft es zu, dass es keine Aufnahmeprüfungen gab – der Zugang wurde aber durch das Schulgeld beschränkt, das alle Schülerinnen zu zahlen hatten. Nicht die talentiertesten, sondern die solventesten fanden Aufnahme in die Damenmalschulen – ein Umstand, der den schlechten Ruf der Damenakademien festigte und das Vorurteil nährte, hier ließen sich vor allem gelangweilte „Bürgertöchter“ halbherzig ausbilden, die es in Wahrheit nur auf eine „gute Partie“ angelegt hätten und im Übrigen keine ernst zu nehmenden Malerinnen, sondern allenfalls neurotische „Malweiber“ seien. Karikaturen teils „blaustrümpfiger“, teils „männermordender“ Malweiber erheiterten bald die (männlichen) Leser des „Simplicissimus“. Der spöttische Begriff selbst geht vermutlich

¹⁷¹ Schriften aus dem Nachlass, die darüber Aufschluss geben könnten, finden sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

¹⁷² Vgl. Rapp, S. 29. Für Clara Arnheim liegen keine Jahreszahlen des Schulbesuchs vor, da alle Dokumente vernichtet sind.

auf den Münchner Kunstkritiker und Gesellschaftsjournalisten Fritz von Ostini zurück, der 1914 in einem glossierenden Artikel für die „Monatshefte“ den Typus der dilettierenden, halb ausgebildeten Malerin beschreibt¹⁷³. Von Ostini weist zunächst darauf hin, dass es schon dreißig Jahre zuvor „Malweiber“ gegeben habe, welche jedoch zu wenige gewesen seien, „als daß sie eine Klasse gebildet hätten. Und ich glaube“, fährt der Autor fort,

„... die Malweiber von damals waren älter. Man traf sie in der Alten Pinakothek vor Murillos Gassenbuben oder der Madonna della Tenda oder dem Früchtekranz von Rubens, Bildern, die sie schaudervoll (...) kopierten. Ihr Äußeres war meist genial-schlampig mit einer Schattierung ins Burschikose. Ein Zukunftsprogramm lag nicht in ihrer Gewandung. Nicht-malende weibliche Bohème gab es überhaupt nicht (...).“¹⁷⁴

Der Autor, dem man seine Tätigkeit als Modejournalist stilistisch anmerkt, deutet an, dass er jenen „alten Zeiten“ durchaus nachtrauert:

„Heute tritt man in die Münchner Bohème ein, wie in den Tierschutzverein (...). Man kann gar nicht so absolut kein Talent haben, daß man nicht in irgendeine Damenmalschule aufgenommen würde.“¹⁷⁵

Auf ironische Art bestätigt von Ostini, was Henni Lehmann viel ernsthafter als die Crux der „Damenausbildung“ beschrieben hatte: „Man kann nicht gehindert werden, sich auf der Visitenkarte als Malerin zu bezeichnen (...).“¹⁷⁶

Vehement kritisiert von Ostini im Weiteren die absolute Abhängigkeit der Malschülerinnen von ihrem jeweiligen „Meister“, denn

„das Malweibchen glaubt nicht nur an alle neuen großen Männer im Allgemeinen, sondern natürlich an den jeweiligen Leiter und Meister im besonderen (...). Sie betet ihn an, als Künstler und als Männchen. Rührend und wahllos. Die Malweibchen folgen ihm zu den sommerlichen Kunstweideplätzen auf dem Lande wie ein Rudel Edeltiere dem Platzhirsch im Oktober.“¹⁷⁷

¹⁷³ Ostini, Fritz von: Die Münchner Malweibchen. In: Almanach. Herausgegeben von der Redaktion von Velhagen und Klasings Monatsheften 1914. Berlin, Bielefeld, Leipzig und Wien 1914. S. 225 – 235.

¹⁷⁴ Ebd., S. 225

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd., S. 227.

¹⁷⁷ Ebd.

Zwar beharrt der konservative von Ostini darauf, dass Männer und Frauen nicht „gleichartig“ oder gar „gleichwertig“ seien, er gesteht den malenden Frauen aber immerhin zu, dass es ihnen der „Futterneid“ der männlichen Kollegen überaus schwer mache, sich zu professionalisieren:

„Mit weit offenen Armen nimmt man die kunstbeflissenen Mägdelein in die Malschulen auf – in die Kaste selber aber will man sie nicht hereinlassen, denn schließlich: einmal könnte doch eine was verkaufen!“¹⁷⁸

Altväterlich mahnt ausgerechnet der Homme des femmes von Ostini die „Malweiber“, sie hätten „die Sünden einer wilden Zeit“ später zu „büßen“. Allerdings will er, allem Spott zum Trotz, für die Zukunft nicht ausschließen, dass „der Typus des Malweibchens“ einmal „die große Mauserung durchmachen“¹⁷⁹ könne:

„Dann wird' s freilich kein Malweibchen mehr geben, sondern malende Frauen und schriftstellernde Frauen, Frauen, die sich auf irgendeinem künstlerischen Gebiet betätigen.“¹⁸⁰

Wie jede Satire hat auch die des Münchner Journalisten einen bitteren Kern. Dies belegt u.a. der Schlüsselroman der Malerin Rosa Pfäffinger, die die desillusionierenden Jahre der (Pariser) Bohème an der Seite des Malers Willy Greter (d.i. der dänische Maler Vilhelm Petersen) beschreibt¹⁸¹. Pfäffinger folgt – wie die Kollegin und Freundin Maria Slavona – in zunächst blinder Bewunderung dem vermeintlich überlegenen Maler-Freund, der sie finanziell und sexuell ausbeutet, ohne ihr Talent ernsthaft zu fördern.

Dies bedeutete, dass sich Frauen wie Clara Arnheim gegen zwei starke Klischees durchzusetzen hatten: zum einen gegen die immer noch herrschende Meinung, Frauen seien zu schöpferischer Kreativität nicht fähig, zum anderen gegen das junge, aber umso kräftiger wuchernde Vorurteil, ihnen fehlte künstlerischer Ehrgeiz und es genüge ihnen, sich, halb ausgebildet und halb professionell arbeitend, die Zeit mit „hübschen“ künstlerischen Gelegenheitsarbeiten zu vertreiben – bis irgendwann „der Richtige“

¹⁷⁸ Ebd., S. 232.

¹⁷⁹ Ebd., S. 235.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Wolff-Thomsen, Ulrike (HG): Die Pariser Bohème (1889 - 1895): Ein autobiographischer Bericht der Malerin Rosa Pfäffinger, u. a. Abschnitt: II. Briefe von Rosa Pfäffinger an Maria Slavona. Kiel 2007.

käme. Bis dahin, so das Klischee, das von Ostini so genüsslich präsentiert, sei „der Richtige“ der kritik- und distanzlos verehrte „Meister“, also der Lehrer an der Malschule. Die Entschiedenheit, mit der Henni Lehmann die Professionalisierung der Ausbildung von Malerinnen forderte, ist dadurch erklärlich – und gewinnt eine weitere Dimension. Der künstlerische Weg der Entwicklung, den Clara Arnheim beschritten hat, wirkt wie eine Illustration der Lehmannschen Forderung.

Zunächst bleibt Clara Arnheim auf dem traditionellen Pfad: Unterricht bei arrivierten männlichen Malern. Doch schon bald bricht sie aus und auf – wie so viele andere „Malweiber“, nach Paris. Das bedeutet mehr als nur einen „Abstecher“ in die Metropole an der Seine.

4.3.3 PARIS – AUSGANGSPUNKT FÜR DIE KÜNSTLERISCHE EMANZIPATION VON FRAUEN UM DIE WENDE VOM 19. ZUM 20. JAHRHUNDERT.

Clara Arnheim erhielt in Paris Malunterricht bei Edmont Aman-Jean (1860 bis 1936) und Ernest Laurent (auch: „Ernst“ Laurent, 1859 bis 1929). Sie lernte an der Académie Julian, neben der Académie Calarossi die beliebteste Adresse für angehende Malerinnen. Eine genaue Datierung ist nicht möglich, indessen kann ein Buch als Indiz gelten, das für die Malerinnen der Zeit eine ähnliche Wirkung gehabt haben mag wie gute hundert Jahre zuvor Goethes „Leiden des jungen Werther“ für romantisch Verliebte: 1887 erschien das postum veröffentlichte Tagebuch der russischen Malerin Marie Bashkirtseff¹⁸². Die Frauenrechtlerin Laura Malholm bezeichnete das Buch als „Geheimbibel“ für Frauen. Fanny Reventlow begriff die exzentrische russische Adlige, die im Alter von nur 24 Jahren¹⁸³ an Tuberkulose gestorben war, als geistige Verwandte. Bashkirtseff hatte sich, nach einer gescheiterten Karriere als Schauspielerin, entschlossen, Malerin zu werden und studierte zwei Jahre lang an der Académie Julian.

¹⁸² Die einzige erhältliche Edition ist Sabine Voigt (HG): Die Tagebücher der Marie Baskirtseff von 1877 - 1884. Marburg (Diss.), 1997. Eine Zusammenfassung mit zahlreichen Zitaten enthält der Band von Colette Cosnier: Marie Bashkirtseff. Un portrait sans retouches. Paris, 1985. Die deutsche Übersetzung der (zensierten) Tagebücher erschien erstmals 1894; es darf aber davon ausgegangen werden, dass die bildungsbürgerlichen Berliner Malerinnen fließend französisch sprachen und lasen.

¹⁸³ Nach den meisten Quellen wurde Bashkirtseff 1858 geboren, manche Quellen nennen aber auch das Jahr 1860.

Im Tagebuch beschreibt sie ihren Weg von einer verwöhnten russischen Adligen zur Malerin. Sie beginnt in ihrer Eintragung am 1. September 1878 da, wo von Ostinis Kritik ansetzt: In einem Dilemma zwischen ernstem Ausbildungswollen – und der allseits akzeptierten Flucht in eine standesgemäße Ehe:

„Es wäre ein göttlicher Ausgleich, wenn ich eine große Malerin würde, dann hätte ich ein Recht auf Gefühle, auf Meinungen, ich würde mich (vor mir selbst) nicht verachten, während ich dieses ganze Elend niederschreibe! Ich wäre etwas ... Ich wäre etwas ... Ich könnte auch nichts sein und wäre froh, nichts zu sein, aber geliebt von einem Mann, der mein Stolz wäre ... Aber jetzt muß ich aus eigener Kraft jemand werden, sonst bin ich verloren. Wenn ich wenigstens jemand Standesgemäßen zum Heiraten fände.“¹⁸⁴

Diese eingestandene Ambivalenz gegenüber dem angestrebten Berufswunsch wurde von männlichen Kritikern der jungen Frauen nicht als individuell authentische und kollektiv überfällige Auseinandersetzung mit der künstlerischen Identität verstanden, sondern polemisch gegen sie gewendet. Berühmt geworden ist Bruno Pauls Karikatur der Malweiber von 1901, die sowohl Renate Berger als auch Rachel Mader aufgreifen: Darin schaut ein „Malfräulein“ einem arrivierten männlichen Maler über die Schulter, während der Mann an einer Staffelei steht und malt. „Sehen Sie, Fräulein“, sagt der Maler, halb zu ihr gewandt, „es gibt zwei Arten von Malerinnen: die einen möchten heiraten und die andern haben auch kein Talent.“¹⁸⁵ Renate Berger diskutiert die Abwertung des künstlerischen Engagements von Frauen. Man habe ihnen zwar „Fleiß“ zugestanden, nicht aber „Genie“¹⁸⁶. Die Frage ist also, was Frauen, die den Beruf der Malerin ergreifen wollten, von vornherein für sich beanspruchen konnten: Konnten sie einfordern, wenigstens als „talentiert“ oder „ähnlich begabt“ akzeptiert zu werden – oder sollten sie, wesentlich radikaler, darauf beharren, genauso ingeniös, schöpferisch und kraftvoll zu sein – also mit den Männern gleichrangig? Henni Lehmann, das hatten wir bereits gesehen, entschied sich für den ersten Weg, verzichtete also bewusst – ob aus taktischen Erwägungen oder innerer Überzeugung kann nicht letztgültig beantwortet werden – auf den Anspruch des „weiblichen Genies“ oder „Ausnahmetalents“. Die ehrgeizige Marie Bashkirtseff tut sich gleichermaßen schwer mit

¹⁸⁴ Quelle: Cosnier, S. 178.

¹⁸⁵ In: Mader, Rachel: Beruf Künstlerin, Abb. 44, S. 137.

¹⁸⁶ Insofern können die Überlegungen von Brandstetter auch als Ausweg aus dem historischen Dilemma gelten.

dem Anspruch – und der Aufgabe desselben. Sie problematisiert, dass die Geschlechterrolle für ihre Identität als Künstlerin wie als Mensch bestimmend sein soll. Die Folge: Sie hadert nicht so sehr mit ihrer Identität als Künstlerin, sondern mit ihrer Identität als Frau:

„Das Denken wird durch diesen dummen, enervierenden Zwang behindert; selbst wenn ich mich verkleide und verunstalte, bin ich nur halb frei, und eine Frau, die herumstrolcht, ist unvorsichtig. Und in Italien und Rom? Fahrt doch einmal in einem Landauer die Ruinen besichtigen!

„Wohin fährst du, Marie?“

„Das Kolosseum ansehen.“

„Das hast du doch schon gesehen. Laß uns in Theater oder auf die Promenade gehen, da wimmelt es von Menschen.“

Und das reicht aus, damit die Flügel herabsinken.“¹⁸⁷

Bashkirtseff glaubt nicht, dass ihre Generation noch die Gleichheit von Mann und Frau erleben wird und ist unsicher, ob sie das überhaupt für erstrebenswert halten soll.

Dennoch postuliert sie:

„Ich will versuchen, sie (die Gleichheit, Anm.) der Gesellschaft zu verschaffen, indem ich ihr eine Frau vorführe, die trotz ihrer enormen gesellschaftlichen Benachteiligungen etwas geworden ist.“¹⁸⁸

Nun darf die „enorme gesellschaftliche Benachteiligung“ im Fall von Bashkirtseff zwar durchaus bezweifelt werden, immerhin versucht die 20-Jährige in Paris mit einigem Erfolg, sich durchzusetzen. Ihre Bilder hingen im Musée de Luxembourg und wurden 1891 bei der Internationalen Kunstausstellung in Berlin gezeigt und spätestens dann dem deutschen Publikum bekannt.

Die malenden Frauen in Berlin, München und Worpswede hatten ihre Tagebücher allerdings schon vorher gelesen. Sie beschreibt darin detailliert ihren Lehrer, Rodolphe Julian und dessen Rivalität zu Tony Robert-Fleury. Sie analysiert in schonungsloser Aufrichtigkeit ihre Ambivalenz dem Künstlerberuf gegenüber: So erfüllt es sie zwar mit freudiger Aufregung, als eines ihrer Bilder 1880 für den Pariser Salon zugelassen wird – sie wagt aber nicht, das Bild mit ihrem eigenen Namen zu signieren, sondern schreibt

¹⁸⁷ Ebd., S. 182.

¹⁸⁸ Ebd.

„Marie Constantin Russ“, was einer Übersetzung ihres Vaternamens entspricht.¹⁸⁹

Immerhin: Sie signiert mit dem eigenen, weiblichen Vornamen und erfindet nicht etwa ein männliches Pseudonym.

Die Ambivalenz gegenüber der eigenen künstlerischen Arbeit behindert Bashkirtseff ebenso wie ihre ständige Furcht, sich „zu kompromittieren“. Ihre Leserinnen jedoch fühlen sich tief verstanden. Hinzu kommt das „romantische“ Schicksal der attraktiven Bashkirtseff: Mehr als fünf Jahre lang muss sie immer wieder lange Perioden in Heilanstalten und Kliniken verbringen, um ein nur scheinbar rätselhaftes „Halsleiden“ zu kurieren. Bashkirtseff selbst ahnt, dass es die damals weit verbreitete und gefürchtete Tuberkulose ist, an der sie dann, Mitte zwanzig, stirbt. Ihr Mut und ihre Energie wirken ansteckend auf eine ganze Generation von Frauen, ebenso wie ihr Motto, das sie am 3. Oktober 1880 in ihrem Tagebuch notiert:

„Ich werde sterben, aber nicht sofort; sofort, das würde allem ein Ende machen, das wäre zu schön. Ich werde mich mit meinem Schnupfen, meinem Husten, meinem Fieber und allem möglichen hinschleppen. Ich werde sterben, wie ich gelebt habe: dreckig.“¹⁹⁰

Bashkirtseffs Schönheit und Elan, dazu ihr trauriges Los berührten tausende von Frauen. Gewiss, auch Bashkirtseff hatte schon ausländische Mitstudentinnen¹⁹¹ – der wahre Ansturm auf die Pariser Akademien begann jedoch mit der Veröffentlichung von Bashkirtseffs Tagebüchern, also zwischen 1885 und 1894. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass alle Künstlerinnen, die es um die Jahrhundertwende mit der Kunst ernst meinten, sich für einige Zeit in Paris aufhielten, um dort zu lernen, angespornt, wenn nicht initiiert von Bashkirtseff waren, deren Tagebuchaufzeichnungen zu einer Art

¹⁸⁹ Zu ihrer Verunsicherung hat, wie sie im Tagebuch schreibt, erheblich beigetragen, dass Tony Robert-Fleury einige Retuschen an ihrem Bild vorgenommen hat – ein Verfahren, damals üblich, das nicht zur Selbständigkeit der Malschülerinnen beitrug und das Bashkirtseff mit erheblichen Selbstzweifeln erfüllte.

¹⁹⁰ Ebd., S. 211

¹⁹¹ Schweizer und deutsche Kommilitoninnen studierten bei Julian und in der Ecole des Beaux Arts – Bashkirtseff selbst nennt Louise Breslau und „fünf Schweizerinnen“, zu denen Sophie Schächli, Emile Forchhammer und eine Malerin mit dem Nachnamen Zeller gehörten. Auch skandinavische Malschülerinnen waren unter Bashkirtseffs Bekannten. Darunter Anna Nordgren aus Schweden, Vilhelmine Bang aus Dänemark und die Finnin Maria Kataruba Wiik. (Quelle: Bashkirtseff, zitiert nach Voigt, S. 201).

„Pflichtlektüre“¹⁹² für angehende Malerinnen wurden. Aus dem unmittelbaren Umfeld von Clara Arnheim und den Künstlerkolonien der Zeit kannten Käthe Kollwitz und Paula Becker Bashkirtseffs Tagebücher ebenso wie die Bildhauerin Clara Westhoff. Käthe Kollwitz hielt sich zweimal längere Zeit in Paris auf – 1901 und 1904. Der Leiter der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, empfahl sie in einem Brief vom Februar 1904 ausdrücklich an Auguste Rodin¹⁹³. Paula Becker reiste zum ersten Mal in der Silvesternacht 1899/1900 in die französische Hauptstadt. In den Jahren 1906 bis 1907 hielt sie sich dauerhaft in Paris auf¹⁹⁴. Clara Westhoff lernt 1898 in Worpswede Paula Becker kennen. Sie verliebt sich in den Dichter Rainer Maria Rilke, der sich lange Zeit nicht zwischen ihr und Paula Becker entscheiden kann. Im Jahr 1900 folgt Clara Westhoff dem Dichter nach Paris und studiert an der Académie Julian. Auch sie lernt Auguste Rodin kennen. 1902 folgt ein erneuter Paris-Aufenthalt, wiederum Rilke folgend. Die Reihe ließe sich mit Malerinnen wie Julie Wolfthorn, Ida Gerhardi, Käthe Loewenthal¹⁹⁵, Louise-Cathérine Breslau, Gabriele Münter, und vielen anderen fortsetzen. Die Hiddenseer Malerinnen – also jene, die 1819 den „Hiddenseer Malerinnenbund“ gründen sollten, hatten in ihrer Mehrzahl in Paris studiert.

¹⁹² So Stefanie Rentsch in ihrem Aufsatz über Käthe Kollwitz an der Académie Julian im Katalog der Ausstellung „Käthe Kollwitz und die französische Moderne“, S. 177 (s. Anm. 172).

¹⁹³ Quelle: Fischer, Hannelore: „Ich machte damals alle möglichen Experimente ...“ in: „Paris bezauberte mich“ – Käthe Kollwitz und die französische Moderne. Herausgegeben von Hannelore Fischer und Alexandra von den Knesebeck (Ausstellungskatalog). Köln 2010, S. 9.

¹⁹⁴ Die Einflüsse, die Paris auf Paula Becker ausübte, waren das Thema einer Ausstellung der Paula Modersohn-Becker-Stiftung im Jahr 2014: Paula Becker – Berlin – Worpswede – Paris.

¹⁹⁵ Für Käthe Loewenthal war der Schweizer Maler Ferdinand Hodler das wichtigste Vorbild, wie an ihren Alpenbildern zu erkennen ist. In Paris gehörte sie – wie Käthe Kollwitz – zu denjenigen Malerinnen, die in erster Linie Kontakte zur deutschsprachigen Community pflegten. Hier wurde für sie der Kontakt zum Berliner Leo von König entscheidend. Die genaueren Umstände des bisher wenig erforschten Lebens hat Edith Neumann aufgearbeitet. In: Die Malerin Käthe Loewenthal und ihre Schwestern. Drei deutsch-jüdische Schicksale. (Ausstellungskatalog). Herausgegeben von Matthias Harder, Edith Neumann und Anne Sibylle Schwetter. Osnabrück 2009, S. 9-19.

Wie das Beispiel von Käthe Kollwitz zeigt, gilt es jedoch mindestens zwei „Klassen“ von Paris-Schülerinnen zu unterscheiden – und nur deswegen auch der Bezug auf private Affären: Es gab zum einen jene, die bereits in Deutschland etabliert, von deutschen Kunstmäzenen, Akademie-Professoren oder Museumsdirektoren empfohlen wurden – wie Käthe Kollwitz, Louise Breslau oder Paula Becker – und jene, die mehr oder weniger „auf eigene Faust“, jedenfalls anknüpfungslos nach Paris reisten. Erstere waren bereits – im Gefolge von Lovis Corinth, Max Liebermann und Max Slevogt – wenigstens einigermaßen etabliert, letztere versuchten, über den „Umweg“ Paris auch in Deutschland Anerkennung überhaupt erst zu erlangen. Zu dieser zweiten Gruppe gehörte neben Ida Gerhardi, Maria Slavona, Martha Cunz, Otilie Reyländer – und auch Clara Arnheim.

Bedauerlicherweise ist zum Studium der weiblichen Künstler aus Deutschland an den Akademien in Paris kaum Material systematisch archiviert. Während die Geschichte der männlichen Künstler – wie Liebermann, Slevogt und Corinth, von Georg Kolbe und Emil Nolde – in Paris einigermaßen aufgeklärt ist, lassen die entsprechenden Dokumentationen der weiblichen Künstler noch auf sich warten¹⁹⁶. Daher werden sie auch hier aufgeführt. Bruchstücke werden bekannt: So hat Otilie Reyländer das Porträt ihrer Lebensgefährtin (und Malerkollegin) Hedwig Woermann im Atelier von Paula Becker in Paris gemalt¹⁹⁷. Die Frauen kannten sich also nicht nur, sie halfen sich auch, arbeiteten zusammen, manche ein Leben lang. En passant wird klar: Paula Becker besaß ein Atelier, Otilie Reyländer nicht¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Dies ist unter anderem aus dem Umstand erklärlich, dass die Archive der Académie Julian ebenso wie die der anderen Akademien nunmehr zentral zusammengefasst sind. Laut Auskunft der Pariser Zentralstelle fanden sich (2013) keinerlei Anhaltspunkte zu Arnheim und Lehmann. Eigene Recherchen sind nicht möglich.

¹⁹⁷ Quelle: Unterlagen Galerie Der Panther, laut Auskunft von Joergen Degenaar, 2014.

¹⁹⁸ Über die sich kreuzenden Wege der Künstlerinnen, die, teils aus Berlin, teils aus München oder Stuttgart in der Zeit von 1890 bis 1905 nach Paris reisten, hat die Ausstellung im Münchner Stadtmuseum zwar einige Anhaltspunkte geliefert, vor allem, was Käthe Schmidt (später: Kollwitz), die Münchner Künstlerinnen Maria Filser und Marta Cunz betrifft, ebenso vermochte sie Erhellendes zu Maria Slavona und Gabriele Münter zu liefern; damit aus den „Punkten“ jedoch „Fäden“ werden, müssen noch viele grundlegende Arbeiten wie diese geschrieben werden. Die Ausstellung ging biografisch vor und vermischte Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen, da vor allem die Arbeit der Münchner Damenakademie im Vordergrund stand. Vgl. den Katalog der Ausstellung:

Immerhin scheint festzustehen: Künstlerinnen, die in Deutschland bereits Anerkennung gefunden hatten, gingen eher lax mit dem Unterricht an den Pariser Akademien um¹⁹⁹.

Clara Arnheims Zugang zu Paris könnte jedoch vor allem familiär gewesen sein: Amalie Arnheim, Clara Arnheims ältere Schwester, die als Musikwissenschaftlerin arbeitete, reiste, wie erwähnt, mehrfach zu Vorträgen nach Paris. Sie unterhielt offenbar beste Kontakte dorthin: Schon ihre erste und wichtigste Gesangslehrerin, die Sängerin Pauline Viardot (eigentlich Viardot-García) stammte aus Paris, wo sie 1822 geboren wurde und 1901 starb. Die vielseitige Mezzosopranistin unterrichtete nicht nur Gesang und komponierte, sondern war eine nach heutigen Begriffen äußerst aktive und erfolgreiche „Netzwerkerin“, zu deren Freunden in Berlin, Paris, Leipzig und Karlsruhe unter anderem das Ehepaar Schumann, Theodor Storm und Jules Massenet gehörte, den sie entschieden förderte. Nach dem deutsch-französischen Krieg kehrte Viardot, die eine Zeitlang in Baden-Baden gelebt hatte, nach Paris zurück, hielt aber den Kontakt zu ihren deutschen Schülerinnen – auch zu Amalie Arnheim²⁰⁰, Anna Kruse²⁰¹ und zu den Künstlerinnen des Berliner Lyceum-Clubs. Nachgewiesen ist bisher nur, dass Amalie Arnheim zum Beispiel 1914 in Paris über „Die französischen Quellen deutscher

Ab nach München! – Künstlerinnen um 1900. Herausgegeben von Antonia Voit. München 2014.

¹⁹⁹ Von Käthe Kollwitz ist überliefert, dass sie sich auch in der französischen Hauptstadt primär um die „deutsche Community“ kümmerte. Sie orientierte sich bei ihrem ersten Aufenthalt an ihrer Münchner Studienkollegin Maria Slavona und lernte über deren Bohème-Kreis die Maler Camille Pissarro und Edvard Munch, aber auch den Kunstkritiker Julius Meier-Graefe kennen. Man verkehrte im Café du Dôme – und diskutierte in deutscher Sprache. Beim zweiten Aufenthalt wurde Ida Gerhards die Zimmernachbarin von Käthe Kollwitz. So fasst Karin Sagner die Gepflogenheiten der aus Deutschland stammenden Künstler zusammen. In: „Ach, man musste zuvor Berlin gekannt haben, um Paris recht zu lieben.“ Aufsatz im Katalog der Ausstellung „Paris bezauberte mich ...“, S.22.

²⁰⁰ Quelle: Friang, Michèle: Pauline Viardot au miroir de sa correspondance. Hermann, Paris 2008, S. 35.

²⁰¹ Wie ihre Schülerin Anna Kruse hat auch Pauline Viardot komponiert. Belegt sind u.a. Vertonungen von Gedichten Heinrich Heines, Eduard Mörikes und Goethes. Zudem schrieb sie im Alter von 24 Jahren eine komische Oper, „Cendrillon“. Diese Kompositionen wurden ebenso wenig ernst genommen wie jene von Anna Kruse. (Quelle: Friang, vgl. Anm. 200, hier S. 263ff.).

Gelegenheitskompositionen im 17. und 18. Jahrhundert“ referierte²⁰². Da Paulina Viardot immer nur *eine* Schülerin unterrichtete und sich über den reinen Unterricht zur weiteren „Bildung“ ihrer Elevinnen verpflichtet fühlte, ist hier wahrscheinlich der „missing link“ zu Anna Kruse und Amalie Arnheim zu finden: beide junge Musikerinnen bzw. Komponistinnen, beide mit Aufenthalten in Paris²⁰³

Ein weiteres mögliches Bindeglied bildete die Malerin Dora Hitz²⁰⁴, Mitglied im Berliner Verein der Künstlerinnen und Kunstfreunde und Mitglied im Berliner Lyceum-Club. Sie ging, wenn man so will, den umgekehrten Weg der Berliner Malerinnen, denn: Dora Hitz, geboren 1856 in der Nähe von Nürnberg, lebte bereits seit 1880 in Paris. Sie war dort, lange bevor Marie Bashkirtseffs Paris-Tagebücher erschienen, „angekommen“: 1876 hatte sie in München Elisabeth zu Wied kennengelernt, die durch Heirat Königin von Rumänien wurde, sich aber weiterhin als Literatin verstand. Dora Hitz illustrierte einige ihrer Geschichten und verewigte ihre Figuren auf Fresken, mit denen sie ein Zimmer im rumänischen Schloss Peleş in Sinaia ausstattete. Die „Karpaten-Prinzessin“ und ihre Hofmalerin beschäftigten viele Phantasien, so dass Hitz ein gewisser Ruf in Frankreich vorausseilte. Sie wollte aber auch in Deutschland, ihrer Heimat, Fuß fassen – und daher knüpfte sie Kontakte nach Berlin, über den Lyceum-Club und den Kunstfreundinnen-Verein. Ganz sicher ermöglichte sie, die im impressionistischen „Salon du Champs de Mars“ ausgestellt hatte und etliche Auszeichnungen für ihre Bilder gewonnen hatte, Kontakte nach Paris – für ihre Freundin Käthe Kollwitz, aber auch für andere. 1889 entstand das Porträt des Malers Edmond Aman-Jean, des späteren Lehrers von Clara Arnheim an der Académie Julian. 1892 siedelte Hitz nach Berlin über.

²⁰² Vgl. „Neue Musik-Zeitung“, Jg. 35 [1914], Heft 19, S. 375, nachgewiesen u.a. bei: http://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php?id=arnh1863, letzter Aufruf: 3.10.2016

²⁰³ Zu Viardots pädagogischen Prinzipien und ihren Aufenthalten in Baden-Baden und Berlin vgl. wiederum Friang, Michèle: Pauline Viardot au miroir de sa correspondence. Biografie. (vgl. Anm. 200). Die Autorin berichtet hier von der Lehrtätigkeit Viardots am Pariser Konservatorium seit 1872 und vom Rückzug der Künstlerin 1875. Viardot habe diesen Rückzug begründet: „*Dans sa lettre de démission au directeur de l'établissement (...), elle donne ses raisons: s'aligner sur les goûts du public, préférer la musique d'Auber à celle de Gluck n'est pas sérieux. Elle admet encore moins qu'un élève reçoive l'enseignement plusieurs professeurs. Pour Pauline, un seul pédagogue doit lui apprendre.*“ (ebd., S.234).

²⁰⁴ Eine Lithografie von Dora Hitz gab der Ausstellung „Quo vadis, mater?“ im Jahr 2015 im Berliner Verborgenen Museum den Titel.

Ihr Kalkül ging auf: Wegen der Kontakte in die „gehobene Damenwelt“ erhielt sie zahlreiche Porträtaufträge; so entstand u.a. ein Bild von Margarethe Hauptmann, der Frau des Dichters, der, wegen seines prächtigen Hauses auf der Insel und seiner illustren Gästerunden darin als „König von Hiddensee“ galt – also hatte Hitz Zugang zu dessen Haus. Dieses weibliche Beziehungsgeflecht darzustellen, ist unumgänglich, um den Parisaufenthalt von Clara Arnheim zu datieren – es wird aber klar, dass eine entsprechende Gesamtdarstellung noch aussteht. Im Ergebnis spricht alles dafür, dass Clara Arnheim in den 1890er Jahren nach Paris ging; sie kannte Dora Hitz, sie kannte Kruses, sie war mit Käthe Kollwitz mindestens gut bekannt, über Amalie hatte sie Kontakt zu Pauline Viardot. Weder über Dauer noch über Beginn oder Abreise liegen jedoch Dokumente vor.

Clara Arnheim musste sich nicht gegen ein Zuhause durchsetzen, das unter „Ausbildung“ für eine Frau lediglich das angemessene Quäntchen „klassischer“ Bildung nebst dem Erwerb hauswirtschaftlicher Fertigkeiten verstand²⁰⁵. Im Hause Arnheim legte man Wert auf die akademische Ausbildung auch der Töchter.

Woher die außergewöhnlich fortschrittlich-liberale Einstellung der Eltern von Clara Arnheim kam, ist nicht zu klären. Die Familie hatte zudem offenbar die Mittel, die künstlerische Ausbildung von Clara wie auch von Amalie zu finanzieren. Die Lebensumstände der Arnheims sprechen dafür: Ruth Beate Kik und Christiane Nikolaus sprechen unisono von einer selbst für damalige Verhältnisse „prächtigen“ Charlottenburger Wohnung mit mindestens 230 Quadratmetern Wohnfläche. Dieses Zuhause haben sich die Geschwister nach dem Tod der Eltern offenbar geteilt²⁰⁶.

Clara Arnheim studierte, offenbar ernsthaft, bei Edmond Aman-Jean und Ernest Laurent in Paris. Edmond Aman-Jean, der Lehrer, war nur fünf Jahre älter als seine Schülerin.

²⁰⁵ Im Gegensatz hierzu z.B. Dorothea Schöne: „Trotz familiärer und gesellschaftlicher Widerstände entschied sich Clara Arnheim, Berufskünstlerin zu werden ...“ (Schöne: Kurzbiografien in: Quo vadis, mater? S. 92).

²⁰⁶ Die Angabe der Wohnungsgröße lässt sich nicht mehr überprüfen, da das Haus im Zweiten Weltkrieg ausgebombt und dann abgerissen wurde. Ein Foto, das Arnheim und Betty Volkmar auf einem der Balkone (!) zeigt, spricht jedoch für die Einschätzung, auch zeitgenössische Stadtpläne legen ein gehobenes bürgerliches Ambiente nah – angemessen für den „Sanitätsrat“ Adolf Arnheim, Clara Arnheims Vater.

Auch das spricht für einen Paris-Aufenthalt in den 1890er Jahren, denn erst dann setzte sich Aman-Jean als Lehrer durch. Durch die Aufzeichnungen von Marie Bashkirtseff und Zeitgenossinnen ist bekannt, dass der Lehrer, anders als viele seiner Kollegen, seriös unterrichtete und ausgesprochen beliebt war²⁰⁷. Der Gründer der Akademie, Rodolphe Julian, sorgte offenbar für eine familiäre und gleichzeitig intensive Arbeitsatmosphäre: „Ce brave „papa Julian“, comme nous l'appelions alors, provoquait notre admiration par son desir d'être toujours d'une tenue irréprochable, même pendant le travail“, schreibt etwa die Schülerin Jenny Zillhardt im „Figaro“²⁰⁸. - Auf solche, zum Teil anekdotische Berichte sind wir angewiesen, weil das Archiv der Académie Julian im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurde.

Angaben über die Qualität der Schule schwanken erheblich. Am kritischsten äußert sich Marina Sauer in ihrer Dissertation über Clara Westhoff: „Bei den französischen „Akademien“ handelte es sich um private Kunstschulen, deren Gründer eher Unternehmer und „geschickte Spekulanten“ als qualifizierte Künstler waren²⁰⁹. Dem widersprechen Angaben aus Quellen wie Bashkirtseffs Aussagen über Rodolphe Julian, aber auch jene von Paula Becker, denen zufolge die Akademien z.B. mit der École des Beaux Artes kooperierten, die einen Teil des Unterrichts im anatomischen Zeichnen für die Malschülerinnen übernahmen. Ein abschließendes Urteil ist schwierig, da sich von den Jahresausstellungen der Akademien keine Unterlagen erhalten haben, die etwas von

²⁰⁷ Heike Carstensen nennt Aman-Jean als Lehrer von Julie Wolfthorn an der Académie Colarossi. Es wäre ungewöhnlich, aber nicht unmöglich, dass die Lehrer – „freie Mitarbeiter“ allesamt – die Schulen gelegentlich wechselten oder parallel an zwei eigentlich konkurrierenden Institutionen arbeiteten. Paula Becker behauptet in einem Brief an den Vater: „*Was du gehört hast, verhält sich wirklich so: die Professoren sind unbesoldet. Sie lehren, um sich bekannt zu machen, und weil man beim Lehren lernt.*“ (Brief an die Eltern vom 22.01.1900, vgl. Paula Modersohn-Becker, Briefe, Ausgabe von 1979, S. 194). Auch Carstensen ist es nicht gelungen, präzise Zeiträume der Studieneinheiten zu recherchieren. (Vgl. Carstensen, Heike: Leben und Werk der Malerin und Graphikerin Julie Wolfthorn, S. 41).

²⁰⁸ Zillhardt, Jenny: L'Atelier Julian, Figaro, 1. April 1932, ohne Seitenangabe. Zillhardt hat ebenfalls ihre Erinnerungen an Marie Bashkirtseff publiziert – ein Indiz dafür, wie eminent wichtig Bashkirtseff für die nachfolgenden Schülerinnen war. (Zillhardt, Jenny: La Marie Bashkirtseff que j'ai connue. In: Paris Midi, 13. Mai 1936).

²⁰⁹ Sauer, Marina: Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878-1954 (Diss.). Bremen 1986.

„den Besten“ zeigen könnten. Auch von den Zeitschriften, die die Akademie veröffentlichte²¹⁰, sind nur wenige Jahrgänge, nämlich die von 1902 bis 1914, in einem Archiv in Versailles erhalten²¹¹. Angaben über Clara Arnheim finden sich hier nicht²¹² – da wir ihren Aufenthalt ohnehin in den 1890er Jahren vermuten, ist das nicht überraschend.

Der Erfolg Rodolphe Julians als Zeichen- und Mallehrer hatte auf jeden Fall ambivalente Folgen: Nach der Gründung der Schule im Jahr 1868 wuchs die Zahl der Schüler sehr rasch. In den ersten Jahren wurden Männer und Frauen noch gemeinsam eingerichtet, bald aber, wohl unter öffentlichem Druck, gesonderte Frauenklassen. Schon 1884 studierten bis zu 400 Malschülerinnen, Julian war gezwungen, seine Akademie dezentral zu organisieren, mit Damenklassen im zweiten, im achten und neunten Arrondissement. Offenbar herrschte in diesen Klassen ein unterschiedliches Niveau²¹³. Teuer waren sie alle: Marie Bashkirtseff kritisiert in ihren Aufzeichnungen die studentischen Gebühren; Frauen zahlten das Doppelte wie die Männer! Als Betrag werden mal 150, mal 170 Francs pro Monat angegeben²¹⁴. Geboten wurde dafür unter anderem die Arbeit am lebenden Modell – ein Novum in Frauenklassen.

Dora Hitz porträtiert den Maler in Malerkittel und mit Mütze auf dem Kopf, die Malutensilien in der Hand, offenbar in einem Garten stehend. Auch wenn Aman-Jean vor allem durch seine Frauenbildnisse berühmt und geschätzt wurde, legte er Wert auf eine

²¹⁰ „Journal de l'Académie Julian“ und „Gazette de l'Académie Julian“.

²¹¹ Seit 1968 ist die offizielle Bezeichnung der Académie Julian „École supérieure d'arts graphiques“, kurz ESAG Penninghen. Das Archiv dieser Schule befindet sich in Versailles.“

²¹² Den betrüblichen Forschungsstand, was die Ausbildung von Frauen an der Académie Julian betrifft, notiert auch Hannelore Fischer in ihrem Katalogbeitrag zu Käthe Kollwitz, die 1904 für zwei Monate an die Académie Julian ging: „Während die männlichen Künstler im Bezug zur Académie Julian bestens recherchiert wurden (gemeint sind Max Slevogt, Lovis Corinth, Emil Nolde, Georg Kolbe und Julius von Hoffmann, Anm.), trifft dies keineswegs für die jungen Frauen zu, die dort studierten. Abgesehen von vereinzelt Tagebüchern der dort studierenden Künstlerinnen ist die Geschichte (...) noch weitgehend undokumentiert.“ (Fischer, Hannelore, in: Paris bezauberte mich, S. 19).

²¹³ Quelle: Auswertung des Tagebuchs der Marie Bashkirtseff von Sabine Voigt, S. 164ff.

²¹⁴ Vgl. hierzu Bashkirtseff, zahlreiche Eintragungen vom Oktober 1877 und Mai 1878.

„natürliche“ Umgebung und suchte, das Atelier so oft wie möglich zu verlassen. Georges Seurat zeichnete Edmond Aman-Jean 1883 im Profil als sanft illuminierten Gentleman, der, scheinbar versunken in eine kleine Arbeit, mit feinem Pinsel etwas außerhalb des Bildes Liegendes malt²¹⁵. Seurat und Aman-Jean waren befreundet²¹⁶. Sie teilten sich eine Zeitlang (1879) sogar ein Atelier²¹⁷.

Ein anderer Lehrer Clara Arnheims wiederum zeichnete den Freund Georges Seurat: Ernest Laurent (1859-1929) war eng mit Aman-Jean verbunden. Bekannt ist, dass er sich mehrfach für längere Zeit in Italien aufhielt und zweimal einen zweiten Platz beim Prix de Rome der Académie des Beaux Artes erhielt. Die immense Melancholie, die nahezu allen Porträts Aman-Jeans eigen ist, könnte mit der Tuberkulose-Erkrankung zusammenhängen, die sowohl ihn als auch seine Frau schwächte, so dass der Maler sich ab 1895 nach Italien zurückzog. Auch deshalb kann der Aufenthalt Arnheims bei ihm vor diese Zeit datiert werden. Im Ergebnis heißt das, dass Clara Arnheim von einem impressionistischen Maler (Aman Jean) und einem zu tiefer Melancholie neigenden, eher der klassischen, akademischen Richtung zuzuordnenden Maler (Laurent) unterrichtet wurde – die impressionistische Malweise, vor allem die Auffassung des Lichts werden sich bei ihr ebenso wiederfinden wie die klassische Suche nach Ausgewogenheit und Maß.

Clara Arnheim mietete nach ihrem Paris-Aufenthalt ein eigenes Atelier in der Lietzenburger Straße 34, das heißt: Sie konnte sich als professionelle Malerin etablieren. Spätestens seit 1907 reiste Clara Arnheim nach Hiddensee, spätestens seit dieser Zeit pflegte sie die Bekanntschaft, ja Freundschaft zur Bäckersfamilie Schwartz. Das bedeutet: Clara Arnheim hatte bereits vor dem Ersten Weltkrieg ihren zentralen Malort

²¹⁵ Georges Seurat: Edmond Aman-Jean. Die Zeichnung war das erste Werk, das George Seurat beim Pariser Salon zeigte. Abb. in: Herbert, Robert L.: *Seurat: Drawings and Paintings*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2001; S. 29.

²¹⁶ Laut William R. Everdell, einem der Biografen von Georges Seurat, stammten beide aus der derselben Gegend. Sie hätten sich, so Everdell, als Halbwüchsige kennengelernt, da sie nur wenige Straßen auseinander wohnten und beide zeichneten. Everdell nennt keine präzisen Quellen, außer den „Erinnerungen“ von Aman-Jean. Vgl. Everdell, William R.: *The First Moderns. Profiles in the Origins of Twentieth Century Thought*. Chicago und London 1997, S. 65 und 67.

²¹⁷ Nach Denny Carter endete die Atelieregemeinschaft, die 1878 begann, erst nach zwei Jahren. Vgl.: Carter, Denny: *A Symbolist Portrait by Edmond Aman-Jean*. Bulletin of the Cleveland Museum of Art 62:1, Januar 1975, S. 3-10.

gefunden. Bis dahin jedoch hat Clara Arnheim vornehmlich als Grafikerin ihr Geld verdient. Dies belegt vor allem ihre erfolgreiche Teilnahme an der „Bugra“ – der „Weltausstellung für Buchgewerbe und Grafik Leipzig 1914“, deren Ausstrahlungskraft durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs beeinträchtigt wurde. Die Ausstellung, im Mai 1914 eröffnet, zählte bis Kriegsbeginn im August zwei Millionen Besucher. Nach dem 1. August brachen die Besucherzahlen ein, die Pavillons der nunmehr „feindlichen“ Nationen Russland und Frankreich wurden geschlossen, es kamen in den verbleibenden 79 Tagen der Ausstellung, die man sich als eine Art Vorläuferin der zeitgenössischen „Expos“ zu denken hat, nur noch 300.000 weitere Gäste²¹⁸. Clara Arnheim nahm an dieser Ausstellung nicht als Malerin, sondern als Grafikerin teil – und gewann prompt die Goldmedaille der Ausstellung²¹⁹.

4.4 DAS JAHR 1919 – EIN KRISEN- UND WENDEPUNKT FÜR KÜNSTLERINNEN

Das Jahr 1919 war für die Weimarer Republik ein schwieriges Jahr – die Januaraufstände und der Generalstreik, aber auch der 8-Stunden-Tag für Angestellte seien hier nur als „Reizwörter“ einer sich häutenden Zeit genannt. Für die Künstlerinnen, von denen hier die Rede ist, war das Jahr 1919 entscheidend; daher ist ihm ein eigener Abschnitt gewidmet.

Der Erste Weltkrieg setzte der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik (Bugra) ein jähes Ende. Das Interesse an der internationalen Ausstellung erlosch. Auch ein Presseecho fehlte dementsprechend nahezu ganz. Entsprechend verlief die Reaktion auf die Auszeichnungen an die besten Grafiker, zu denen nach der Entscheidung der Jury neben Clara Arnheim auch Käthe Kollwitz, Max Klinger, Edvard Munch und Gustav Klimt zählten. Der Maler Carl Otto Czeschka erhielt den Königlich-Sächsischen Staatspreis für Malerei. Interessant ist die Jury: Unter dem Vorsitz von

²¹⁸ Da die Messehallen in Leipzig unmittelbar nach Ausstellungsschluss abgerissen wurden, um einem Exerzierfeld Platz zu machen und die übriggebliebenen Stücke der Ausstellung 1943 bei einem Bombenangriff verbrannten, gibt es keinen Überblick über die Werke der mehr als 2000 ausstellenden Firmen und Einzelpersonen.

²¹⁹ Für welche Arbeit genau, ist nicht überliefert, was umso erstaunlicher ist, als ein genauer Reprint des Ausstellungskatalogs im Jahr 2014 Aufschluss über die in Leipzig gezeigten wesentlichen Arbeiten ermöglicht. Vgl. hierzu Fischer, Ernst (Hrsg.): Die Welt in Leipzig: Bugra 1914. Maximilian-Gesellschaft, Stuttgart 2014.

Ludwig Volkmann gehörten ihr der Grafiker Walter Tiemann (1876-1951), der Typograph Georg Belwe und der Verleger Hans von Weber an. Der Schwerpunkt lag hier eindeutig auf der Gebrauchsgrafik, denn auch Walter Tiemann arbeitete vor allem als Buchillustrator²²⁰. Organisiert hatte den künstlerischen Teil der Bugra neben deren Präsident Ludwig Volkmann - Amalie Arnheim. Ob die Schwester von Clara Arnheim für den gesamten künstlerischen Teil verantwortlich war oder allein für den Pavillon der Frauen, ist nicht bekannt. „Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik“ jedenfalls bot erstmals Frauen einen eigenen Ausstellungsraum innerhalb einer internationalen Kunst- und Gewerbeausstellung – mit allen Vor- und Nachteilen, die eine solche Sonderstellung mit sich bringt. Es darf nicht übersehen werden, dass die Darstellung weiblicher Kreativität sich hier erneut auf den Bereich der Grafik und der Buchillustration beschränkt; eine Frau als „freie Malerin“ oder Bildhauerin schien offenbar 1914 noch immer schwer vermittelbar – und dies, obwohl es in Berliner Galerien seit ungefähr 1890 auch Einzel- und Gruppenausstellungen von weiblichen Malern gegeben hatte, die ausdrücklich als solche angekündigt waren²²¹. (Gezeigt wurden Werke der Secessions-Mitglieder Dora Hitz und Käthe Kollwitz). Andererseits wichen zur selben Zeit auch die männlichen Malkollegen gern auf die Grafik aus – weil sich so schneller Geld verdienen ließ.

Clara Arnheim grafische Arbeiten sind nur in wenigen Blättern erhalten, sie befinden sich teils in Privatbesitz, teils im Heimatmuseum auf Hiddensee. Hinzu kommen einige Postkarten, die sich damals großer Beliebtheit erfreuten.²²² Zwischen den grafischen Arbeiten und den Postkarten scheint es insofern einen Zusammenhang zu geben, als

²²⁰ Tiemann hatte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seinen Schriften einen Namen gemacht. Seit 1905 arbeitete er mit der Offenbacher Schriftgießerei Gebrüder Klingspohr zusammen. 1907 gründete er zusammen mit Carl Ernst Poeschel die „Janus-Presse“ - die erste deutsche Privatpresse der Buchkunstbewegung. Deren bis heute bekanntestes Produkt ist die „Janus-Pressenschrift“.

²²¹ Dies berichtet Carola Hartlieb. In: Bildende Künstlerinnen zu Beginn der Moderne. Die Künstlerinnen der „Berliner Secession“. In: Berlinische Galerie (Hrsg.), Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992, S. 59-72.

²²² Ausführlich hierzu das Interview mit Wolfgang Lehmann im Anhang (Dok 18). Die Produktion zahlreicher Postkartenmotive spricht natürlich für den florierenden Tourismus auf Hiddensee – aber auch für die Beschäftigung der Künstlerinnen mit „dem typischen“ oder „den typischen“ Inselmotiven: die Wiedererkennbarkeit, die Abrufbarkeit des entsprechenden Insel-Signums als Merkmal wird uns noch beschäftigen.

viele grafische Arbeiten ausdrücklich auf ihre Verwertbarkeit als Postkarte hin entstanden. Dies legen Aussagen eines Enkels von Henni Lehmann nahe, der sich noch 1935 in der „Blauen Scheune“ als kindlicher Verkäufer der als Andenken gehandelten Druckwaren betätigte²²³. Obwohl diese Arbeit sich vorwiegend mit dem malerischen Oeuvre von Clara Arnheim beschäftigt, sollen die Grafiken im Hinblick auf ihre Motive und Sujetwahl beachtet werden.

Clara Arnheim zeigt auch in den Lithographien eine Vorliebe für Motive „von der Küste“, allerdings mit einem deutlichen Unterschied zu den Gemälden: Die Räume, die sie radiert, sind enger. Es sind Ausschnitte eines Hafens, der Fischmarkt in Bergen, eine belebte Straße – Szenen, die durch ihre Frontalansicht und die gestaffelte Architektur an Theaterkulissen denken lassen²²⁴.

Die Arbeiten weisen in formaler Hinsicht Ähnlichkeiten zu den Radierungen von Franz Skarbina auf, so dass angenommen werden kann, dass sie unter seinem Einfluss entstanden – mithin der Zeit *vor* dem Beginn des 20. Jahrhunderts zuzuordnen sind. So hat Franz Skarbina mit Vorliebe (Berliner) Straßenszenen radiert. Lehrer wie Schülerin zeigten sich zudem besonders an Berufen interessiert: Blätter Skarbinas wie die Kreidezeichnung vom „Kaminfeger“ oder vom „Arbeiter“ zeugen ebenso davon wie der Schuster von Clara Arnheim (vgl. Abb. 122).

Im Unterschied zu den Ölbildern und Aquarellen ist die Natur in Arnheims grafischen Arbeiten von Menschen organisiert, gestaltet und bevölkert, selbst am Anleger dominieren nicht die wie im Hintergrund „lauern“ Schiffe, sondern die Menschen, die diese löschen und beladen. Auffällig die Ansammlung der Fischer am Strand (Abb. 3). Hier geht es um Physiognomien, Haltungen, sprechende Gesten. Die Darstellung der Fischer ist keineswegs idealisierend oder romantisierend, wie man es bei einem Motiv für Postkarten erwarten könnte. Und: Bei einem Hochformat, das ebenfalls das Anlanden am Strand zeigt, mischt sich der Himmel über der Insel schon recht dominant in das Geschehen ein: Nahezu zwei Drittel des Blattes sind dem Himmel vorbehalten, so, als probierte die Grafikerin die Möglichkeiten, ihn darzustellen, von den

²²³ Vgl. ebd. Laut Auskunft von Wolfgang Lehmann florierte der Handel auch noch 1935 ausgesprochen gut; das Arbeits- und Ausstellungsverbot für jüdische Künstler wurde auf Hiddensee von Künstlern wie deren Kunden offenbar weitgehend ignoriert.

²²⁴ Vgl. Abb. 3 und Abb. 4 (im Privatbesitz, Hiddensee).

mathematischen, ein wenig stupiden Strichfeldern im einen Blatt bis hin zu den Möwengestalt annehmenden Wolken im letzten. Bei allen grafischen Arbeiten ist der Himmel jedoch verdüstert, fast immer scheint ein Sturm aufzuziehen, von der lichten Helle vieler Aquarelle ist hier nichts zu ahnen²²⁵.

Beim lichterem Farbholzschnitt (Abb. 5) zeigt sich, dass Arnheim an der formalen Lösung eines vermeintlich „weiblichen“ Themas – dem „Stelldichein“ von Mädchen sehr viel mehr interessiert ist als an der individuellen Darstellung realer Kinder, wie es zum Beispiel Anna Ancher vorzog (Abb. 6). Der formalen Lösung wird einer heiteren Stimmung gegenüber der Vorzug gegeben. Deutet sich im Kleinen vielleicht schon hier eine Strategie der Künstlerin an? Würde sich diese Neigung auch im Malerischen fortsetzen – und nicht nur in der Grafik? Fest steht, dass Clara Arnheim nahezu alle formalen Experimente, alles sich-Ausprobieren und Wagen nach Hiddensee verlegte. Ab wann diese Neigung zu malerischer Erneuerung und Veränderung griff, ist eine nicht zu vernachlässigende Frage. Durch Postkarten und Grafiken ist belegt, was Dokumente erst 2016 ans Licht brachten: dass Clara Arnheim mindestens seit 1907 nach Hiddensee reiste – und nicht, wie bisher bekannt, erst ab 1921. Bisher gibt es aber nur ein einziges, datiertes Ölgemälde, das 2014 auftauchte: Es zeigt die Bucht von Vitte auf Hiddensee, und es trägt die Datierung 1914, also vor „unserem“ Wendejahr 1919 (Abb. 7, die Datierung steht unter der Signatur).²²⁶

Arnheim gehörte also offensichtlich zu den „Sommerfrischlern“, die die Monate Juni bis September zur Erholung von der Großstadt auf der Insel nutzten – und machte es darin wie die Dichter Joachim Ringelnatz, Hans Fallada, Mascha Kaleko und Gerhart

²²⁵ Eine weitere Arbeit, die einen geradezu pedantisch gestrichelten Himmel aufweist, ist lediglich aus dokumentarischen Gründen interessant: Hier signiert Arnheim auf der Vorderseite der Postkarte und benennt die dargestellte „Blaue Scheune“ selbst als „Kunstscheune“. Das spricht für eine frühe Arbeit, da sich spätestens ab 1921 der Begriff der „Blauen Scheune durchzusetzen begann – und es zeigt, dass die Begriffe keineswegs feststanden.

²²⁶ Das Bild tauchte erst im Sommer 2014 auf; es befindet sich in Privatbesitz in Frankfurt. Daher konnte es bei den bisherigen Datierungsversuchen anderer Autoren keine Rolle spielen. Die meisten Veröffentlichungen gehen von einem Aufenthalt Arnheims auf Hiddensee erst ab 1920/21 aus.

Hauptmann, wie der Theaterleiter Max Reinhardt und der Kunstkritiker Fritz Stahl, wie die Schauspielerin Asta Nielsen und viele andere.

Die Planungen von Clara Arnheim und Henni Lehmann waren aber, im Unterschied zur „Bohème“, ausgesprochen vernünftig, wie der Eintrag des Hiddenseoer

Künstlerinnenbundes als Grundstücksverein zeigt²²⁷. Wenn Arnheim und andere bis dahin dem Gros der Hiddensee-Besucher ähnlich lebten und arbeiteten, so beschlossen sie doch, 1919 „Nägel mit Köpfen“ zu machen. Dafür gibt es Gründe. Das bedeutet, dass die Gründung der Künstlerkolonie zu diesem Zeitpunkt – abgesehen von den individuellen Biografien und ihren Scheidepunkten – unter zwei weiteren, kollektiven Aspekten interessant ist: Zu untersuchen ist, wie die künstlerischen Voraussetzungen für Frauen im Jahr 1919 waren – und die wirtschaftlichen für alle Künstler.

1919 veränderte sich die Gesetzeslage für Künstler entscheidend:

Schon 1918, gegen Ende des Ersten Weltkrieges, wurde die „Kriegsgewinnsteuer“ erhoben. Sie brachte eine allgemeine Erhöhung aller Steuern mit sich. Das Ziel: mehr Geld für die Waffenproduktion einzunehmen. Eine Umsatzsteuer von allgemein 5 Prozent und eine „Luxussteuer“ von 10 Prozent trafen vor allem den Kunsthandel und führte, wie Ruth Negendanck ausführt, „zu einer Stagnation im Kunstmarkt“, die sich in den allgemein drastisch sinkenden Einnahmen der Künstler widerspiegelt²²⁸. Im Dezember 1919 wurde die „Luxussteuer“ nochmals um 5 Prozent auf dann 15 Prozent erhöht – eine Regelung, die bis 1925 galt. Diese einmalige Steuererhebung und ihre spätere ebenso drastische Anhebung um 50% führten zu existenzgefährdenden Einnahmeverlusten, wie Ruth Negendanck am Beispiel der Dresdner Galerie Arnold nachgewiesen hat. Selbst Bilderrahmen fielen unter die Luxussteuer, nicht nur die Bilder selbst. Ausnahme: Grafische Werke, sofern vom Künstler signiert, hatte dieser selbst zu versteuern, nicht die ihn vertretende Galerie²²⁹. Ein wichtiger Grund, ein Atelier, das gleichzeitig als Galerie ausgewiesen ist, zu gründen! Dass in der Galerie des Hiddenseoer

²²⁷ Der Auszug aus dem Grundbuchanzeiger des Amtsgerichtes Bergen auf Rügen wurde bereits erwähnt, den Angela Rapp im Zug ihrer Recherchen fand.

²²⁸ Ruth Negendanck führt das am Beispiel von Paul Klee aus. Vgl. Negendanck, Ruth: Die Kriegsgewinnsteuer. In: Die Galerie Ernst Arnold (1893-1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte. Weimar 1998, S. 35ff.

²²⁹ Für die Künstler der Zeit erläuterte Fritz Szkolny das Regelwerk. Vgl. Szkolny, Fritz: Die neue Umsatz- und Luxussteuer. In: Kunst und Künstler, 18. Jg., 1920, S. 337f.

Künstlerinnenbunds besonders viele Postkarten und Fotografien verkauft wurden, mag also nicht am Fehlen einer zahlungskräftigeren Kundschaft gelegen haben, sondern am Kalkül der Galerie-Betreiberinnen: Lieber mehr Umsatz mit Drucken und Postkarten machen als die hohe Steuerbelastung bei Ölgemälden und Aquarellen hinnehmen!²³⁰ Im Jahr 1920 wurde das Gesetz durch einen Reichstagsbeschluss relativiert: Geschäfte, die ein Künstler direkt mit einem Kunden abschloss, unterlagen künftig nicht mehr der Luxussteuer – eine Stärkung vor allem junger Künstler, die noch keinen Galeristen hatten oder dabei waren, sich einen Kundenstamm aufzubauen, der aus zumeist ebenfalls jüngeren und nicht ausnehmend wohlhabenden Interessierten bestand, die sich für die Nachwuchskünstler engagierten. Man könnte annehmen, durch diese Maßnahmen sei ein Fortschritt erzielt worden – die Erleichterungen für die Künstler und ihre Kunden führten jedoch lediglich dazu, dass eine Annäherung an den Status quo ante denkbar schien: Ausgerechnet der Erste Weltkrieg hatte nämlich, wie Ruth Negendanck ausführt, einen Aufschwung für die Kunst und – in einem bestimmten Segment– auch für den Kunsthandel gebracht. Damit ist nicht der „Aufschwung“ gemeint, der, wie es in einer Zeitschrift heißt „durch die Fülle neuen Anschauungsstoffes“²³¹ generiert werde; tatsächlich stiegen in den ersten beiden Kriegsjahren die Preise – und womöglich auch nicht, wie Ruth Negendanck meint, weil das Interesse an „geistigen Dingen“ gestiegen sei²³², sondern weil die erschwerten Transporte und Materialbeschaffungen zu einer Verknappung des künstlerischen Angebots und damit zu einer Erhöhung der Preise führten. Ein trügerischer Aufbruch also. Außerdem führte die Abwertung der Währung gegenüber dem US-Dollar dazu, dass vermehrt Sammler aus den USA Werke aus deutschen Galerien erstanden, so lange dies noch möglich war²³³. Zudem steckten sogenannte „Kriegsgewinnler“ die durch

²³⁰ Noch nicht untersucht ist, inwieweit die Luxussteuer überhaupt zu der enorm steigenden Beliebtheit der Kunstpostkarte geführt hat.

²³¹ In: „Kunst und Künstler“, 1915. Der nur mit den Initialen „Sch. K.“ gekennzeichnete Artikel trägt (ohne Seitenangabe) den Titel „Chronik“.

²³² Vgl. Negendanck, Ruth: Die Galerie Ernst Arnold, S. 34f.

²³³ Dies hat Ruth Negendanck am steigenden Wert der Bilder von Paul Klee nachgewiesen.

Rüstungsproduktion erzielten Gewinne gern in Kunst, so dass Herwarth Walden noch das Jahr 1917 für „eine Zeit des Kunstglücks“ halten konnte²³⁴.

Der Erste Weltkrieg hatte, vor allem in den ersten beiden Kriegsjahren, zu einer starken Nachfrage nach Kunst geführt, vor allem nach Malerei. Die Vorlieben der neuen Sammler unterschieden sich jedoch stark von denen der Vorkriegszeit: Die neuen Kunden bevorzugten neue und neueste Kunst. Dies führte zu einer Aufwertung von Malern wie Paul Klee – und zu einer Abwertung speziell der Kunst des 19. Jahrhunderts. Bis dahin erfolgreiche Künstler wie Max Liebermann oder Adolf von Menzel waren kaum noch gefragt. Eine inhaltliche Neuorientierung der Künstler verdankt sich also womöglich nicht allein den einschneidenden, meist grausamen Erlebnissen des Krieges, sondern der veränderten Nachfrage am Markt. Über die anfängliche Kriegsbegeisterung vieler Maler und die prompt folgende Ernüchterung ist viel geschrieben worden, und sie ist nicht Gegenstand dieser Arbeit. Relevant ist jedoch, dass sich viele Maler inhaltlich völlig neu orientierten – und dass diese Veränderung in der Metropole Berlin kulminierte. Uwe Schneede beschreibt, wie Berlin allmählich Paris den Rang ablief. In seiner Materialsammlung zitiert er unter anderem Marcel Duchamp. Duchamp blickte 1915 aus New York zurück:

„Paris ist wie ein verlassenes Wohnhaus. Die Lichter sind gelöscht. Die Freunde sind weg – an der Front. Oder sie wurden bereits getötet.“ Die Avantgarden waren am Ende.“²³⁵

Wer hier, wie Clara Arnheim und, ab 1918, auch Henni Lehmann, arbeitete, erlebte unmittelbar mit, wie anfänglich patriotisch oder nationalistisch gesonnene Künstler, erschüttert vom Kriegserleben, umdachten – und radikal neue Werke schufen.

„Bei einigen deutschen Künstlern – eher als bei den französischen oder italienischen Kollegen – drangen die Erschütterungen tief in die bildsprachlichen Mittel ein. Max Beckmann verlor die alte Sicherheit und versuchte nun mit zittrigem Strich, der erfahrenen Realität Bilder abzugewinnen. Otto Dix erfand eine von den miterlebten Zerstörungen geprägte, wilde Bildsprache. Selbst Paul Klee, soeben noch mit farbigen Blättern aus Tunis brillierend, verlegte sich auf Gefahren ankündigende Schwarzweißzeichnungen. Die

²³⁴ Vgl. hierzu Werckmeister, Otto K.: Versuche über Paul Klee. Frankfurt am Main 1981, S. 83ff.

²³⁵ Schneede, Uwe: Die Avantgarden und der Krieg. Über die bildende Kunst zwischen 1914 und 1918. Ein Projekt des Goethe-Instituts 2014-2018
<http://www.goethe.de/ges/prj/nzv/par/de12354686.htm>,
 letzter Aufruf: 09.08.2016

*Realität war nicht mehr mit den vertrauten Mitteln zu fassen, sie verlangte nach andersartigen, experimentellen Mitteln.*²³⁶

Auch die Frauen, vom Kriegsgeschehen nicht an der Front, sondern in den zunehmend enger und unwirtlicher werdenden Städten durch Hunger und den Tod ihrer Angehörigen getroffen, dachten um - prominentestes Beispiel die oft beschriebene Käthe Kollwitz.

Ernst Barlach fasste die eigene wie die allgemeine Erschütterung im Frühjahr 1915 zusammen: „Das Erleben vollzieht sich nicht in den Augen, sondern in der Seele.“²³⁷ Da es auch darum ging, den Mitbürgern „die Augen zu öffnen“, bewusst zu machen, was der Krieg an Unmenschlichkeiten brachte, war ein weiterer Grund dafür, dass sich viele Künstler auf massenwirksame Medien verlegten.²³⁸ Clara Arnheim, die bereits vor 1914 als Grafikerin erfolgreich war, fand sich plötzlich in einem „Strom“ grafischer Arbeiten wieder: Willy Jaeckel und Max Slevogt, Félix Valloton und Natalja Gontscharowa konzentrierten sich auf grafische Folgen, in denen sie – im Unterschied zu Arnheim – den Krieg direkt thematisierten. Die Kriegsteilnehmer selbst, die „pinsellosen Maler“ (Paul Klee) verlegten sich auf kleinformatige, leicht zu transportierende Formate und auf einfache Techniken. Die Produktivität von Beckmann, Heckel und vielen anderen stieg während der Kriegsjahre enorm an. Nicht die Themen, wohl aber die Einfachheit der neuen Werke, ihre Plakativität und, wenn man will, der Pragmatismus im Umgang mit der Form, hat offenkundig auf Arnheim großen Einfluss ausgeübt. Ihre lebenslange Vorliebe für kleine bis höchstens mittlere Formate selbst bei den Ölgemälden könnte hier ihren Ursprung haben²³⁹. Es würde sich also mitnichten um einen womöglich „typisch weiblichen“ Bescheidenheitsgestus handeln, sondern, im Gegenteil, um ein bewusstes Anschließen an die Arbeitsweise der männlichen Kollegen. Was die Grafik

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Zitiert nach von Beyme, Klaus: Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955. S. 591f.

²³⁸ Dies hat u.a. die Ausstellung „Avantgarden im Kampf“ verdeutlicht, die 2013 in der Bundeskunsthalle gezeigt wurde.

²³⁹ Ein anderer ist die Orientierung an Adolf Menzel. So sind vom Beginn ihrer malerischen Karriere zwei kleinformatige Ölgemälde erhalten: Der Weg mit dem Esel (Abb. 8, Privatbesitz, Hiddensee) und Junger Mann auf dem Zaun (Abb. 9, Braunschweigisches Landesmuseum)

vormachte, übertrug Arnheim auf das Gemälde: kleine Formate, leichte Handhabung – und, soweit wir wissen, erschwingliche Preise. Während Klee und Beckmann, Kollwitz und Grosz mit grafischen Reihen mehr Geld verdienten, besann sich Clara Arnheim auf Reihen im Malerischen, so scheint es. Grafik machte sie sowieso. Was die Inhalte betrifft, blieb die Malerin jedoch bei ihren Themen. Krieg und Hunger, Arbeiteraufstände und Streiks finden bei Clara Arnheim nicht statt.

Dies kann bei aller gebotenen Vorsicht – wegen der Vernichtung zahlreicher Werke und dem wahrscheinlichen Verbergen weiterer Werke aufgrund von Furcht vor Restitutionsansprüchen – mit einiger Sicherheit angenommen werden.

Wie verhielten sich in der derselben Zeit die Kolleginnen? Was bedeutete das Jahr 1919 für sie? Ein Vergleich zu der etwa gleichaltrigen²⁴⁰ und mit Arnheim befreundeten Käthe Kollwitz ist eingeschränkt möglich – eingeschränkt deshalb, weil das Werk von Käthe Kollwitz ungleich vollständiger erhalten ist und Briefe und Tagebücher Aufschluss über ihre Persönlichkeit geben. Käthe Kollwitz' Mentor, Max Liebermann, galt im Ersten Weltkrieg plötzlich als „altmodisch“. Selbst die bis dahin als avantgardistisch geltende Berliner Secession, deren Mitglied Kollwitz war, genügte nicht mehr zur künstlerischen Positionierung. Hinzu kam die persönliche Krise: Einer der beiden Söhne von Käthe Kollwitz starb im ersten Kriegsjahr, am 22. Oktober 1914. Käthe Kollwitz vollzog eine politische, mehr noch als eine künstlerische Kehrtwende. Ihre Plastiken, die schon zuvor Mütter und Kinder, Arme und Invalide gezeigt hatten, wurden nun „neu gelesen“, da man um die veränderte Einstellung der Künstlerin wusste. Gleichzeitig wandte sich Kollwitz verstärkt der Druckgraphik zu und griff, aus den eben erwähnten Gründen, z.B. in Plakaten für das Müttergenesungswerk, direkt in das politische Geschehen ein. Unter dem Eindruck des Kriegsgeschehens entstanden die Zyklen mit den sprechenden Titeln „Krieg“, „Proletariat“, „Kinderhunger“ und „Tod“. So hielt sie, wenn nicht unbedingt durch einen nach vorn strebenden Formwillen, so doch inhaltlich, Anschluss an die Zeit²⁴¹. Allerdings unterschied sich ihr Beitrag zum öffentlichen Diskurs deutlich von

²⁴⁰ Kollwitz wurde 1867 geboren, Arnheim 1865.

²⁴¹ Damit reiht sich Käthe Kollwitz in die Reihe der Künstler ein, die Klaus von Beyme – er sei stellvertretend für viele andere genannt – anerkennend beschreibt: „Es gereicht der deutschen Avantgarde zur Ehre, daß sie mit Werken von Beckmann, Dix; Grosz, Jaeckel oder Meidner künstlerisch bedeutende Antikriegszyklen schuf. Auch in den Ländern der Westalliierten gab es unbestellte „Kunst im Krieg“ und vor allem organisierte „Kriegskunst“. Aber die Verarbeitung des Kriegsthemas fiel unter Kubisten und Fauves weit dekorativer aus als jener expressionistische Verismus, der die

dem eines Georges Grosz oder Otto Dix: Käthe Kollwitz entwickelte geradezu paradigmatisch das Bild von der um ihr Kind trauernden Mutter, das in der monumentalen Plastik von 1932²⁴² ihren endgültigen Ausdruck finden sollte, das sie jedoch in Zeichnungen und Radierungen in zahlreichen Variationen vorwegnahm. Die Vorstudien zu einer Plastik wären normalerweise nur von formalem Interesse – Käthe Kollwitz vollzieht aber damit eine Transformation aus dem sakralen in den profanen Bereich, und dieser wird, wie wir noch sehen werden, Schule machen, ein Verfahren, das für Clara Arnheim auf einer subtileren Ebene bedeutungsvoll werden wird. Vielleicht, räumen wir sofort ein, macht sie auch keine „Schule“ – vielleicht passt dieses Verfahren einfach in eine Zeit, die sich auf Nüchternheit, „die Nummer kleiner“ besinnt, besinnen muss, nachdem die patriotischen Ideale im Ersten Weltkrieg zerschellt sind? Dieses Motiv von Käthe Kollwitz – seit der „Beweinung Christi“ ein Topos in der Kunstgeschichte – wurde nach 1914 vor allem von weiblichen Künstlern aufgegriffen, von denen die allermeisten, wie Claudia Siebrecht nachweist, sich direkt auf Käthe Kollwitz bezogen: Siebrecht untersucht explizit Sella Hasse aus Wismar, die Dresdnerin Martha Schrag, Katharina Heise, Käthe Lassen, Ottilie Roederstein, Lina von Schauroth und die spätere DADA-Künstlerin Hannah Höch²⁴³. Heute will es uns so erscheinen, dass die Künstlerinnen ein „typisch weibliches“ Thema aufgriffen – Faktum ist jedoch, dass sie sich seiner erst bemächtigten, denn die berühmtesten Beweinungen stammen von der Hand männlicher Malerkollegen. Freilich lösten die Künstlerinnen um Käthe Kollwitz das Motiv aus seinem sakralen Kontext – die unendlich scheinende Trauer stellt sogar die „Tröstungen“, welche die Kirche bereithält, in Frage²⁴⁴.

deutschen Künstler umtrieb.“ (Von Beyme, Klaus: Das Zeitalter der Avantgarden. München 2006, S. 594) Interessanterweise nennt von Beyme hier Käthe Kollwitz ausdrücklich nicht.

²⁴² „Die trauernden Eltern“ oder „Das trauernde Elternpaar“ stand ursprünglich auf dem Soldatenfriedhof in Eesen, heute auf dem Friedhof in Vladslo, Belgien.

²⁴³ Siebrecht, Claudia: The Aesthetics of Loss. German Women's Art of the First World War. Oxford 2013.

²⁴⁴ So ist zwar bei den ikonografischen Darstellungen der weinenden Mutter, die seit dem 15. Jahrhundert häufig gemalt werden, Maria oft allein – gelegentlich wird sie aber, wie bei Rogier van der Weyden, vom Apostel Johannes in ihrer Ohnmacht aufgefangen. Manchmal hält sie eine Engelsfigur, sie hat, Wolken durchdringend, unmittelbaren Kontakt zur Transzendenz wie bei Anthonis van Dyck, oder sie wird begleitet von den anderen Marien der Evangelien oder den Aposteln wie bei der Lindauer Beweinung, auf

Andererseits verleihen die zahlreichen Radierungen und Zeichnungen dem noch so profanen, da alltäglichen Leid im Krieg eine metaphysische Ebene. Eine Wechselwirkung also, vervielfältigt durch die schiere Zahl der Künstlerischen Werke, die das Motiv aufgriffen. Dieses Verfahren hat sich wiederholt als produktiv erwiesen; Clara Arnheim wendet es später, wie noch zu sehen sein wird, im rein Malerischen an: Wenn sie sich der religiös konnotierten Technik der „Tüchleinmalerei“ bedient, um eine Landschaft behutsam zu sakralisieren (vgl. Kap 5.2.1). *Motivisch* jedoch findet sich keine Überreinstimmung. In Clara Arnheims Werk gibt es keine Spur von Hunger, Elend, Krieg. Clara Arnheim reagierte inhaltlich-künstlerisch, soweit sich das beurteilen lässt, gar nicht auf die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen ringsumher – oder mit Rückzug²⁴⁵. Lediglich auf der gesellschaftspolitischen Ebene trat sie, gemeinsam mit Henni Lehmann, aus dem Schatten: Die Gründung der Künstlerkolonie nach dem Ersten Weltkrieg war ein politisches Statement.

Die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg waren, bedingt durch den Verlust des Krieges, soziale und politische Unruhen, unübersichtlich. Käthe Kollwitz führt Tagebuch:

„16. Januar 1919 Niederträchtiger empörender Mord an Liebknecht und Luxemburg. 19. Januar 1919. Sonntag. Wahltag. Zum ersten Mal gewählt. Wir mit Karl zusammen (...). Hatte mich so sehr gefreut auf den Tag und nun er dran ist, von neuem Unentschlossenheit und halbes Gefühl. Für Mehrheitssozialisten gewählt. Nicht für die Person Scheidemann, die

der die Heiligen mit Marie eine dichte Gruppe von Trauernden bilden, eine Art „Trauerwolke“, die schon nicht mehr ganz von dieser Welt ist. Bei der plastischen Arbeit von Käthe Kollwitz ist die trauernde Mutter zwar in Begleitung ihres Ehemannes – der weiß aber keinen Trost für sie; er trauert wie sie selbst und für sich allein. Diese Gleichsetzung des Vaters sorgt zwar für Ebenbürtigkeit der beiden trauernden Partner, andererseits fehlt hier die übergeordnete, tröstende Instanz. Und: Das betrauerte Kind selbst, der Leichnam fehlt! So, wie im Krieg viele Söhne „auf Nimmerwiedersehen“ verschwanden, so haben auch Kollwitzens Figuren niemanden mehr, den sie trauernd in den Armen halten könnten. Das unterscheidet die Plastik radikal von ihren Vorgängerarbeiten, erhalten etwa im Blatt „Not“ in der grafischen Serie „Die Weber“, ein Blatt, auf dem das sterbende kleine Kind in seinem Bett die gesamte vordere Bildhälfte einnimmt und die trauernde Mutter dahinter sitzt, während hilfreiche Gestalten im Hintergrund zu warten schein. Die Darstellung des Paares in der Plastik hingegen deutet auf eine nihilistische Haltung, die jeglichen metaphysischen Trost verneint. Zu den Darstellungen der Beweinung und der Kreuzabnahme sei aus der Literatur nur die umfassende Darstellung von Campbell genannt; vgl. Campbell, Lorne: Van der Weyden. London: Chaucer Press, 2004.

²⁴⁵ Dieses „Gar nicht“ oder der vermeintliche „Rückzug“ führten zu einer Konzentration auf bestimmte Motive, die mit dem Begriff der „Beschränkung“ nur unzureichend beschrieben scheinen. Hier wird es im Folgenden auch darum gehen, die stete Wiederholung des Immergleichen als mögliche *Strategie* zu hinterfragen.

*zuoberst auf der Liste stand. Aber für Prinzip Mehrheitssozialismus. Meinem Gefühl nach stehe ich mehr nach links ...*²⁴⁶

Das Jahr 1919 hat das Wahlrecht für Frauen gebracht. Ganz sicher haben die politisch interessierte Clara Arnheim und Henni Lehmann davon Gebrauch gemacht. Beide wurden in den 1910er Jahre „politisiert“, was umso wichtiger ist, als wir hier den Beginn ihrer Freundschaft annehmen können. Henni Lehmann, Mitglied der sozialdemokratischen Partei, spricht auf Kundgebungen und Kongressen; politisch ist sie etwas konservativer als Käthe Kollwitz. Sie engagiert sich in der von Marie Juchacz gegründeten Kölner Arbeiterwohlfahrt und tritt in langen Tischgesprächen mit der Familie leidenschaftlich für Stresemanns Politik ein²⁴⁷. Clara Arnheim ist seit langem kunstpolitisch gut vernetzt: Sie ist Mitglied im Verein der Berliner Künstlerinnen (VdBK), im Verband der Künstler und Künstlerinnen in Berlin (VKKB) und zeitweilig, mindestens für zwei Jahre, dessen Schriftführerin²⁴⁸. Sie ist Mitglied im Deutschen Lyceumsclub²⁴⁹ (und gestaltet im Jahr 1928 das Titelblatt der Mitgliederzeitschrift²⁵⁰).

Das politische und gesellschaftliche Klima begünstigte also die Gründung eines Malvereins nur für Frauen – die *wirtschaftliche* Problematik nötigte die bisher individuell arbeitenden Frauen, zusammenzuarbeiten, Kräfte und Ressourcen in der unübersichtlichen Zeit zu bündeln.

*„Es kam der Waffenstillstand“, schreibt Karl Scheffler über den Ausgang des Ersten Weltkriegs, „und das nicht besiegte und doch geschlagene Heer flutete zurück, und die grenzenlose Enttäuschung gebar Revolution. Es kam die Zeit der sozialistischen Experimente, begleitet von Unordnung und Arbeitseinstellung.“*²⁵¹

²⁴⁶ Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher. Berlin 1989, S. 400.

²⁴⁷ So die Erinnerungen von Wolf Lehmann, Interview vom 06.02.2016 (vgl. Dok 18 im Anhang).

²⁴⁸ Quelle: Erwähnt in: Die Werkstatt der Kunst, 10. Jg., Heft 46, 1911 und in: Die Werkstatt der Kunst. 9. Jg., Heft 12, 1909.

²⁴⁹ Quelle: Westermanns Monatshefte, Bd. 120, 1 Heft 716. 1916.

²⁵⁰ Quelle: Deutscher Lyceum-Club, 23. Jg., Nr. 4, April 1928.

²⁵¹ Scheffler, Karl: Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht. Leipzig/ München 1946, S. 302ff.

Für Karl Scheffler beginnen erst nach dem Ersten Weltkrieg, nicht mit ihm, „die mageren Jahre“, Peter Gay nennt die ersten Jahre der Weimarer Republik diese „verblüffende Mischung“, dieses „Kind des Krieges, der Revolution und der Demokratie“ „eine Zeit der Wirren“²⁵². Ausgelöst wurden diese „Wirren“ durch eine Vielzahl von Gesetzen und Notverordnungen, zu denen neben den erwähnten, speziellen Steuern für Künstler und Galeristen auch die jedermann betreffende Kriegsgewinnsteuer gehörte, weiter eine „außerordentliche Kriegsabgabe“, eine Vermögenszuwachssteuer, eine Erbschaftssteuer, die Grunderwerbssteuer und die vielen anderen Abgaben mehr – ein bürokratisches Dickicht ebenso wie eine objektive finanzielle Belastung, insbesondere für Künstler und Kunsthändler (vgl. Anm. 228).

Es wird mithin ein ganzer Strauß von Motiven gewesen sein, der letztlich zur Gründung des Hiddensoer Künstlerinnenbundes geführt hat – politische, wirtschaftliche Gründe, neben der Tatsache, dass Henni Lehmann das Vermögen ihres verstorbenen Mannes erbt und anlegen konnte. Die Blaue Scheune, die die beiden Malerinnen erwarben²⁵³, liegt gegenüber des Feriendomizils der Lehmanns.

Clara Arnheims „Wohngemeinschaft“ mit ihren Geschwistern in Berlin begann sich aufzulösen: Im Jahr 1917 war ihre Schwester Amalie gestorben (im Jahr 1921 sollte der Bruder Fritz folgen).

In der Literatur wird immer wieder behauptet, Käthe Kollwitz habe Henni Lehmann und Clara Arnheim zur Gründung der Hiddensoer Künstlerinnenkolonie ermutigt. Das ist gut möglich; Kollwitz selbst, obwohl wirtschaftlich und künstlerisch weitaus etablierter als

²⁵² Von seinem Essay „Die Republik der Außenseiter - Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918 – 1933“, wird noch öfters zu reden sein, da Gay – wie es die Gattung Essay vorsieht, durchaus subjektiv – die Weimarer Republik als die Bühne für bislang am Rande der Gesellschaft stehende Künstler und Intellektuelle beschreibt. Zwar konzentriert sich seine Darstellung in der bildenden Kunst auf die Opposition von Expressionisten und Neuen Sachlichen, der bereits 1968 erstmals erschienene Essay enthält jedoch eine Fülle von Argumenten, die die Streitkultur der Weimarer Republik nicht zwangsläufig im Nationalsozialismus enden lassen, sondern in ihr eine „Ausnahme“ (jedoch keine „Episode“) der deutschen Geschichte sehen. Zitat hier S. 18.

²⁵³ Die ehemalige Scheune des Bäckermeisters Schwartz erhielt einen bläulichen Kalkanstrich, der mit der heutigen, leuchtend blauen Farbe nichts zu tun hat. Die „Steigerung“ der Farbe Blau vom schieren Kalkanstrich zu schillerndem Ultramarin sagt etwas über die Eskalation von Werbemaßnahmen in angewandter Kunst, gehört aber in eine andere, kunsthistorische Arbeit.

die beiden Kolleginnen, schaute gleichwohl skeptisch auf die etablierten Interessensvertretungen der Kunst, allen voran die Preußische Akademie der Künste, deren (erstes weibliches!) Mitglied sie doch 1919 gerade erst geworden war. So notiert sie am 31. Januar 1919 in ihrem Tagebuch:

„Secessionsversammlung. Höre von Klimsch und Gaul, daß ich in die Akademie der Künste gewählt bin. Große Ehre, aber auch ein bißchen peinlich für mich. Die Akademie gehört doch zu den etwas verzopften Institutionen, die beiseite gebracht werden sollten.“²⁵⁴

Das könnte bedeuten, dass Kollwitz in Verbindungen, in denen obendrein nur Frauen zugelassen waren, eine neue Chance sehen konnte. Gerade die älteren Menschen, auch die Künstler, waren nach dem Ersten Weltkrieg tief enttäuscht von den bisherigen Institutionen, die versagt hatten. Der als Quasi-Ersatz angebotene Patriotismus war leergelaufen. Staat und Obrigkeit hatten 1914 eine Aufgabe, ja eine Umkehr der bis dahin gültigen Werte verlangt: Frankreich, bis dahin jedenfalls für die Intellektuellen eine Orientierung gebende Nation, sollte plötzlich „der Feind“ sein, ebenso Russland. Selbst der kriegsbegeisterte Max Beckmann behauptete, zwar gegen Russland in den Krieg zu ziehen, dort aber keine Kugel abgeben zu wollen – aus Respekt vor Dostojewski, den er als geistigen Verwandten empfand. Mit dem verlorenen Krieg trat nun diese Leere zutage. In der um sich greifenden Unsicherheit und Unordnung aber versagten die Institutionen erneut; auch solchen der Künste, selbst den bis dahin als fortschrittlich apostrophierten, traute man nicht mehr. Daher die Skepsis von Käthe Kollwitz gegenüber der Secession. Angesichts der politischen Lage bilanziert sie am 31.1.1919 bitter:

„Generalstreik auch hier in Berlin. Die Forderungen sind politischer Art und beziehen sich vor allem auf Anerkennung der Arbeiter- und Soldatenräte. Außerdem Freilassung aller politischen Gefangenen (...) Sofort mit Beginn des Streiks setzen Plünderungen ein. In unserer Umgebung drei Geschäfte ausgeplündert. Ein Anblick heut in der Danziger Straße: vor einem ausgeplünderten Juwelierladen eine große Menschenmenge. Gegenüber an der Bank dreht den Leierkasten ein junger Feldgrauer. Sein einer Arm ist kaputt und er schüttelt immerfort krampfhaft den Kopf, daß die langen blonden Haare rumfliegen. Da fuhr es mir mit einmal durch den Sinn, wie elend und traurig es um Deutschland steht.“²⁵⁵

1987 ist der Historiker Detlev J.K. Peukert in einer grundlegenden Arbeit dezidiert der „Generationenfrage“ innerhalb der Weimarer Republik nachgegangen. Nachdem er die

²⁵⁴ Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher, S. 404.

²⁵⁵ Ebd., S. 409f.

verfügbaren Statistiken zur demographischen Entwicklung ausgewertet hat, kommt er zu dem Ergebnis, dass sich die Gesellschaft nach 1918 aus den Angehörigen dreier Generationen speist: Es sind dies, erstens, „die Gründerzeitgeneration der im Jahrzehnt der Reichsgründung Geborenen“, zweitens „die Frontgeneration der in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts Geborenen“ und, drittens, die (dominierende) „im mehrfachen Sinne überflüssige Generation der seit 1900 Geborenen“. Beinahe außen vor, von Stellung und Zahl her vernachlässigt jedoch, existierte daneben noch „die Wilhelminische Generation der Altersgenossen von Wilhelm II.“ (1859-1941)²⁵⁶. Zu dieser Generation gehörten Clara Arnheim und Henni Lehmann. Zwar gab es in der Weimarer Republik aus dieser Generation noch einige Repräsentanten im öffentlichen Leben – Peukert führt unter anderem Walter Rathenau und Clara Zetkin an – die, im heutigen Sprachgebrauch „Entscheider“ genannten, in der Gesellschaft Aktiven, kamen jedoch vorwiegend aus der Gründerzeit- und aus der Frontgeneration, während die große Masse der Jüngeren, die massiv auf den Arbeitsmarkt drängten und auf ihre Repräsentanz warten mussten, sich in der Unübersichtlichkeit der jungen Weimarer Republik verloren. Besonders heikel war die Lage für die Frauen. In der Weimarer Republik gab es – erstens – einen Überschuss an Vertretern der jungen Generation und – zweitens – einen deutlichen Frauenüberschuss. Letzterer war vor allem dem Verlust von Männern im Krieg geschuldet. Von diesen vielen Frauen gelang es, wenn man Peukert folgt, aber offenbar nur den Älteren, in der Öffentlichkeit zu wirken. Die vielen jungen erwerbstätigen Frauen bildeten zwar ein „Heer von Arbeiterinnen“ (und „Bürofräuleins“) – die Institutionen aber hatten andere bereits für sich erobert. Offenbar war es nach dem Krieg für eine jüngere Generation von Frauen zwar möglich, sich auf künstlerischem Gebiet zu arbeiten – aber kaum noch möglich, sich hervorzutun.

„Auffällig ist, daß die prominenten Namen der Frauenbewegung eher zu den Großmüttergenerationen der Gründerzeitgeneration oder gar zu den wilhelminischen Urgroßmutterjahrgängen gehörten. Hier scheint der Übergang zwischen den verdienten alten Führungspersönlichkeiten aus dem Kaiserreich und dem Nachwuchs der Dreißigjährigen nach dem Weltkrieg gestockt zu haben.“²⁵⁷

²⁵⁶ Vgl. Peukert, Detlev J. K.: Die Weimarer Republik. Frankfurt am Main 2014 (13. Auflage), S. 26ff.

²⁵⁷ Ebd., S. 30.

Die Gründung eines Künstlerinnenbundes auf Hiddensee, der auf die Initiative von zwei über 50-Jährigen – nämlich Henni Lehmann und Clara Arnheim – zurückging, die ihrerseits womöglich von einer weiteren Vertreterin ihrer Generation – Käthe Kollwitz – unterstützt wurden, ist insofern kein „Aufbruch“ der Jüngeren, sondern passt ins Bild – ist aber in dieser Eigenartigkeit noch gar nicht betrachtet worden. Wolfgang Kemp beschreibt in seinem Buch über Weimar differenziert eine andere „dritte Gruppe“ innerhalb der Weimarer Republik, die, wenn wir das Schema auf Peukert übertragen, die Malerinnen von Hiddensee umfasst: Es waren, nach Kemp, weder die Traditionalisten oder offen restaurativen, noch die „revolutionär“ nach vorn drängenden, rein Fortschrittsgläubigen. Es handelt sich vielmehr um eine dritte, durchaus zahlreiche Gruppe, die sich in den bestehenden Institutionen nicht mehr vertreten fühlte und erst recht keine Hoffnung auf „den“ Fortschritt an sich setzte – dazu war diese Gruppe zu desillusioniert und wohl auch zu lebenserfahren²⁵⁸. Bei den Hiddenseer Malerinnen kam die Gender-Erfahrung hinzu, die bei Kemp keine Rolle spielt: Einerseits waren Frauen, obgleich noch immer benachteiligt, nunmehr am Zuge, andererseits hatten sie in den ihnen eigenen, rein weiblichen Schulen und Akademien durchaus die „multiversellen“²⁵⁹ weiblichen Bündnisse entdeckt und konnten und wollten diese weibliche Vielgestaltigkeit nun offensiv vertreten. Beim Hiddenseer Künstlerinnenbund handelt es sich womöglich nicht, wie Ruth Negendanck es im Bemühen um formale Unterscheidungen nennt, um eine weitere „Filiation“, also eine späte Variante oder „Abspaltung“ der hergebrachten Kolonien, sondern um einen auf bestimmte Weise ausgerichteten Frauenbund, eine „Revolution der Alten“ oder, etwas verbindlicher formuliert, um eine „Revolution der alten Damen“. Jüngere Frauen kam auch hier nur am Rande vor. Was aber trieb die Künstlerinnen, die meist über fünfzig Jahre alt waren, zu ihrem Schritt?

Worin könnte das „Revolutionäre“ – bei aller Fragwürdigkeit des Begriffs – in der Kunst der Malerinnen von Hiddensee bestehen? Ein revolutionärer Akt wendet sich per definitionem gegen die bisher bestehenden und allgemein akzeptierten Werte und Normen der Mehrheitsgesellschaft. Und tatsächlich ist wenigstens ein oppositioneller

²⁵⁸ Vgl. hierzu Kemp, Wolfgang: Wir haben ja alle Deutschland nicht gekannt. Das Deutschlandbild der Deutschen in der Zeit der Weimarer Republik. Heidelberg 2016, S. 24ff.

²⁵⁹ Das etwas sperrige Adjektiv ist von Kemp's Begriff des „Multiversums“ abgeleitet, das im vielgestaltigen Deutschland entdeckt wurde.

Impuls bereits der Gründung des Hiddenseer Künstlerinnenbundes immanent: Zwar wird mit der Gründung eines Künstlerbundes 1919 mittlerweile gängigen Mustern gefolgt – auch wenn diese von den Etablierten noch immer misstrauisch betrachtet werden – die Beschränkung auf weibliche Mitglieder und der ostentative Verzicht auf Statuten, Beschränkungen und theoretisch-programmatische Überlegungen stellt jedoch noch immer eine Umkehrung (akademischer) Werte dar – und mutet zudem dem Publikum zu, sich auf seinen eigenen Kunstverstand und nicht auf das Urteil von Jurys zu verlassen²⁶⁰.

Nun haben, wie wir noch sehen werden, die Bilder von Clara Arnheim und Henni Lehmann ebenso wenig wie die von Käthe Loewenthal, Elisabeth Andrae oder Katharina Bamberg etwas offen Anklagendes, Kritisches, offensichtlich Hinterfragendes. Sie sind keinesfalls in der Tradition eines Otto Dix oder George Grosz' zu sehen. Und dennoch: Inhaltlich lag dieser Gründung ein tiefes Unbehagen an den bestehenden Verhältnissen zugrunde, ungeachtet der gewählten Sujets und Topoi. Erst das Unbehagen schien die Gründung überhaupt notwendig zu machen. Aber wie diesen vorläufig sehr vagen Begriff des „Unbehagens“ fassen? Die Malerinnen des Hiddenseer Künstlerinnenbundes müssen irgendwann eingesehen haben, dass das Streben nach Anerkennung in der männlich-akademisch geprägten Kunstwelt mit ihrer Dominanz der Akademien nicht nur vergeblich sein würde – sondern womöglich auch nicht erstrebenswert, wie Käthe Kollwitz nach ihrer Aufnahme in die Preußische Akademie sofort kritisch anmerkt. Den Malerinnen wird das grundsätzlich Affirmative ihrer Kunstproduktion bewusst geworden sein – affirmativ in dem Sinn, in dem Ludwig Marcuse es schon 1937 beschrieben hat: als Teil der Janusköpfigkeit von Kunst überhaupt affirmativ sei die Kunst, weil sie das Elend der bürgerlichen Verhältnisse, „die Glücklosigkeit des Bestehenden“ kompensiere und dadurch manifestiere²⁶¹. Der Soziologe Walther Müller-Jentsch, der „Die Kunst in der Gesellschaft“ siebzig Jahre später analysiert, paraphrasiert Marcuse so:

²⁶⁰ Über das Wechselspiel von Künstler und Publikum in der Moderne vgl. Zuckermann, Moshe: Kunst und Publikum. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit, Göttingen 2013, S.133ff.

²⁶¹ Marcuse, Ludwig: Über den affirmativen Charakter der Kultur (Jg. 6, 1937). In: ders.: Werke, Band 3, Frankfurt am Main 1979, S. 79f.

„Das Affirmative bestehe in der falschen Versöhnung, in der Abspaltung eines autonomen Bereichs von der Gesellschaft; denn nur im Medium der Schönheit dürfen die Menschen am Glück teilhaben.“²⁶²

Marcuse präzierte:

„Die Schönheit der Kunst ist – anders als die Wahrheit der Theorie – verträglich mit der schlechten Gegenwart; in ihr kann sie Glück gewähren.“²⁶³

Wenn man aber, anders als die „engagierten Künstler“ wie John Heartfield, George Grosz u.a. nicht an die unmittelbare Veränderung der Gesellschaft durch Kunst zu glauben verstand, blieb im Grunde nur die Kunst im Raum der Kunst selbst. Immerhin gesteht ihr Marcuse – das ist der andere Teil der „Janusköpfigkeit“ durchaus subversiven Charakter zu: Marcuse geht so weit zu sagen: „In diesem Sinne ist jedes authentische Kunstwerk Anklage, Rebellion, Hoffnung. Es steht gegen die Wirklichkeit, die es doch repräsentiert.“²⁶⁴

Die Kunst ist demnach per se gleichzeitig kritisch und subversiv, weil sie einen alternativen, glücklichen Zustand ahnen lässt, den Stendhal als „la promesse du bonheur“ bezeichnet hat; wir wollen ergänzen, dass es durchaus auch „la promesse du malheur“ oder „la promesse de la mélancolie“ sein könnte, - das Versprechen jedenfalls einer Welt, die „vollständiger“ ist als die vom Ökonomischen bestimmte Gegenwart. Die Kunst kann einen Zwischenraum darstellen, wenn man Marcuses Überlegungen folgt. Also gilt es, der eigenen Kunst einen eigenen Raum zu schaffen – die Gründung eines Künstlerinnenbundes war daher, auch soziologisch gesehen, nur folgerichtig. Und darin liegt auch Protest: „Die Kunst protestiert gegen diese Verhältnisse, indem sie sie transzendiert.“²⁶⁵

Die Kunstanstrengung bestünde dann darin, etwas in diesem anspruchsvollen Sinne „Authentisches“ zu schaffen. Nicht Extraversion ist das Ziel, sondern Wendung nach innen, Bewahren des Eigenen, Eigentümlichen, ohne blind oder ablehnend dem Neuen gegenüber zu sein.

²⁶² Müller-Jentsch, Walter: Die Kunst in der Gesellschaft. S. 113.

²⁶³ S. Anm. 254, hier S. 86.

²⁶⁴ Marcuse, Ludwig: Über den affirmativen Charakter der Kunst, S. 80.

²⁶⁵ Müller-Jentsch, Walter: Die Kunst in der Gesellschaft, S. 114 (E-Book o.S.)

Liest man die Kunst der Hiddenseer Künstlerinnen auf diese Weise, wird deutlich, dass sie damit in jene „Straße der Kunst“ einbogen, die in der Betrachtung der künstlerischen Infrastruktur der 1920er Jahre bislang häufig übersehen wurde, obwohl sie, um im Bilde zu bleiben, viel befahren war.

Erst Wolfgang Kemp hat diese belebte „Straße“ in seinem Buch über die Weimarer Jahre beschrieben²⁶⁶; es ist sozusagen die dritte Magistrale neben den Ausfallstraßen der Nationalen und der breiten Avenue der Modernistischen, die oft, so Kemp, ausschließlich „an der Moderne“ und gelegentlich „nur an der Mode“²⁶⁷ interessiert gewesen seien. Aus einer tiefen Abneigung gegen die Ersteren und mit wacher Skepsis gegenüber den Anderen bildeten viele Intellektuelle und Künstler jene, eben bereits erwähnte dritte Gruppe, die man nur (!) oberflächlich „Partei der Kompensation“ (Kemp) nennen könnte. Sie hofften mit Hugo von Hofmannsthal auf den „Reichtum, der noch unser Besitz ist“ und pflegten mit Gerhart Hauptmann – sicher einem der wichtigsten Chauffeure auf der dritten Straße – einen nicht esoterisch gemeinten „duldenden Mut“. Hauptmann definiert ihn so: „Die Persönlichkeit zieht sich auf sich selbst zurück und behauptet sich so, unverletzt in ihrem Stolz, ihrer Würde, ihrem Wesen, ihrer Eigenart.“²⁶⁸ Es ist also eine Kunst der Verhaltenheit, die man, Marcuse folgend, wiederum leicht mit versöhnlicher Angewandtheit verwechseln könnte – vor allem, wenn die Protagonisten Frauen sind. Denn: Weder Marcuse noch Kemp argumentieren mit der Genderperspektive. Ohne dem Fazit der Arbeit vorgreifen zu wollen, sei dennoch darauf verwiesen, dass die Betrachtung der Generation und der sozialen Klasse sowie der künstlerischen Zuordnung allein nicht die spezifische Eigenart der Hiddenseer Künstlerinnenbund-Erfinderinnen wird erklären können.

Fürs erste, nämlich die historische Betrachtung, sei nur angemerkt, dass in der Abspaltung von weiblichen Künstlern eine besondere Form der Offensive liegt. Denn: Offensichtlich lehnen die Frauen, die sich zum Hiddenseer Künstlerinnenbund zusammenschließen, die Anwendung jeglicher Art der etablierten

²⁶⁶ Kemp, Wolfgang: Wir haben ja alle Deutschland nicht gekannt. Das Deutschlandbild der Deutschen in der Zeit der Weimarer Republik. Heidelberg 2016.

²⁶⁷ Ebd., S. 23.

²⁶⁸ Gerhart Hauptmann schrieb den Text „Der Glaube an Deutschland“ im Jahr 1922. Er kann als eine programmatische Schrift dieses „dritten Weges“ gelesen werden. Hier zitiert nach Kemp, S. 24. Aus: Hauptmann, Gerhart: Der Glaube an Deutschland. In: Sämtliche Werke, hrsg. von Hans-Egon Hass, Berlin, 1963, S. 761.

Hierarchisierungsmuster ab. Sie „dulden“ sozusagen mit Hauptmann – aber selbst die „Duldung“ findet lieber im abgesonderten Raum statt, ohne die männlichen Kollegen. Ist dieser Verzicht eher aggressiv? Wirbt man also offensiv – und in anti-elitärer oder anti-akademischer – Weise um Mitglieder, die ja obendrein nur Frauen sein durften? Sieht man in der Exklusivität des weiblichen Zirkels eine andere Art von „elitärem Kreis“? Wolfgang Kemp hat sich von Beschreibungen Eugen Diesels, der Deutschland in den Weimarer Jahren als „verknäultes“ und „verwickeltes“ Land wahrnahm, zu Gedanken über „Falten“ anregen lassen, auch zu der Frage, ob das Land nun eher „eingefaltet“, also gleichsam in sich zurückgezogen gewesen sein oder sich habe „entfalten“ können²⁶⁹. Beides – möchte man sagen, wenn es um die Künstlerinnen geht, die in dieser Arbeit betrachtet werden sollen. Die dialektische Bewegung, die darin liegt, macht den Reiz und die Schwierigkeit der Analyse aus: Es gibt eben nichts eindeutig „Fortschrittliches“ oder „Konservatives“, weil die Geschichte seit Ernst Bloch nicht als solch lineares Kontinuum begriffen werden kann – und weil die Bewegung der Künstlerinnen selbst dialektisch zu sein scheint.

Dafür spricht, dass die Gründung der alten Damen per se nicht als etwas Resignatives, als ein schierer Rückzug gelesen werden kann. Denn: Dann hätte man die Anstrengung gar nicht erst unternehmen müssen. Und: Die Gründung wird in Anzeigen bekannt gegeben. Ort und Positionierung der Blauen Scheune auf Hiddensee sind zudem sogar recht prominent. Auch dient die Blaue Scheune, anders als bisher angenommen, wohl nicht als gemeinschaftliches Atelier, sondern als Ausstellungs- und Verkaufsraum, hat mithin repräsentativen Charakter²⁷⁰. Die höchst bescheidene „Revolution“ fand zwar ohne Getöse, ja eher beiläufig statt, aber doch mit einigem Selbstbewusstsein – und sie äußerte sich entsprechend, wie wir noch sehen werden, in durchweg stillen, unaufgeregten Bildern, recht weit von der Heiterkeit der französischen Impressionisten und ihrer Nachfahren in Skagen entfernt, aber doch mit beiden verwandt. Möglicherweise liegt genau in diesem bescheidenen Unaufgeregten, ja: Stillen der Bilder

²⁶⁹ Vgl. hierzu den Abschnitt „Vielfalt entfalten“ in Kemp, Wolfgang: Wir haben ja alle Deutschland nicht gekannt, S. 31-33.

²⁷⁰ Vgl. hierzu Interview mit Wolf Lehmann, 06.02.2017. Die Lichtverhältnisse in der Blauen Scheune hätten eine malerische Arbeit dort auch erschwert, wie zeitgenössische Fotos zeigen (vgl. Dok 13 im Anhang, Foto Blaue Scheune innen).

ihr im Marcuseschen Sinne „authentischer“ Charakter, schlichter: ihre Besonderheit, oder, wie Hauptmann sagen würde, ihre „Eigenart“.

In dieser eigentümlichen Melange aus oppositioneller Organisation bei inhaltlich scheinbarer Konventionalität, die ein umso beharrlicheres Suchen nach dem eigenen, „authentischen“ Ausdruck gelegentlich maskiert, fallen die Hiddensoer Künstlerinnen allerdings aus dem soziologischen Raster, das Ruth Negendanck für die späten Künstlerkolonien gefunden hat: Der Hiddensoer Künstlerinnenbund wäre demnach, folgten wir Marcuse, Müller-Jentsch und Kemp, keine „Filiation“.

Damit entfiele eine bislang gängige Sortierung der Künstlergemeinschaft; dennoch lohnt sich aber ein sozusagen „letzter Blick“ auf die Untersuchungen zu den Malern der „Künstlerlandschaft Chiemsee“, obgleich es sich hier um einen von Männern dominierten Künstlerbund handelte, schlicht, weil sich hier Unterschiede und Analogien auf besondere Weise ergänzen.²⁷¹

Wobei die Formulierung „obgleich“ in sich schon eine Falle birgt, denn: Die jüngere Generation der Chiemseer Maler definierte sich ausdrücklich als „männliche“ Gemeinschaft: Stellte Hugo Kauffmann 1879 nicht etwa sich und seine Kollegen als „Löwen“ und „Bären“ dar – „Löwen“ die unverheirateten Malerkumpane, „Bären“ die in der Ehe angeblich unausweichlich zum Behäbigen Neigenden?²⁷² Und zeigen die jovialen, zottigen Tiere nicht, dass es sich bei der Gemeinschaft der Maler um ein ausdrücklich männliches Vergnügen handelt? Der (etwas brachiale) Witz der Chiemseer Maler ist den Hiddenseerinnen fremd – der exklusive Zusammenschluss von Frauen

²⁷¹ Negendanck, Ruth: Künstlerlandschaft Chiemsee. Prien am Chiemsee 2008. Hier vertritt Negendanck die These, dass, ausgehend von einer Künstlerkolonie rasch Abspaltungen von der Ursprungsansiedlung entstehen – eben sogenannte „Filiationen“. Durch die Ansiedlung weiterer Künstler im näheren Umfeld der Ursprungsgemeinschaft entstehe dann die „Künstlerlandschaft“. Sie zeichne sich durch eine geringere Verbindlichkeit der Künstler untereinander aus und durch das Fehlen jeglicher theoretischer Übereinkünfte. Ausführlich untersucht Ruth Negendanck die „Filiation“ von Prien im Vergleich zu den eigentlichen Chiemsee-Künstlern und auch die spätere Gründung der „Welle“, deren Ursprung mit der Gründung des Hiddensoer Künstlerinnenbundes (1921/ 1919) in etwa korreliert (vgl. Negendanck, S. 76ff.).

²⁷² Eine Abbildung des Gemäldes bei Negendanck, Künstlerlandschaft Chiemsee, S. 78. Das Bild befindet sich in der Kunstsammlung Markt Prien am Chiemsee.

wirkt aber doch wie die ernste Umkehr desselben Impetus'. Und: Während die Chiemseer in ihrer Selbstdarstellung vor allem Behagen und Geselligkeit auszudrücken scheinen – die Frauen dabei en passant auf scheinbar freundliche Weise ausschließend – belassen es die Hiddenseerinnen beim Zusammenschluss ohne weitere Statements²⁷³. Der zweite, praktische Grund, den Ruth Negendanck für unabdingbar hält, fehlt aber in der Hiddenseer „Filiation“, nämlich der praktische Nutzen: „... eine gute Verkehrsanbindung durch Eisenbahn und Dampfer, angenehme Unterkünfte und landschaftliche Schönheit.“²⁷⁴ Wolfgang Kemp drückt es salopper aus: „... die Motorisierung verbrauchte nicht nur Benzin, sie brauchte auch Ziele.“²⁷⁵ Praktische Vorteile lassen sich aber nicht finden. Die Verkehrsanbindung war in Kloster, wo Kruses residierten, nicht besser als im fünf Kilometer entfernten Vitte. Schiffe hielten hier wie dort, bis es einen Hafen gab, musste umständlich ausgeschifft werden: Die Passagiere stiegen mit Sack und Pack von der Fähre in kleinere Ruderboote um. Anders als die Chiemsee-Maler Hugo Kauffmann und Wilhelm Hauschild, anders als die Künstler um Michael Ancher, Peder Severin Krøyer und Viggo Johansen in Skagen und Paul Müller-Kaempff und Anna Gerresheim in Ahrenshoop, suchten die Hiddenseer Malerinnen aber auch keine dauerhafte Bleibe auf Hiddensee. Sie waren alles andere als „Aussteigerinnen“. Da sie sich in einem anderen Lebensabschnitt als die jungen Maler der Kolonien in Worpsswede und in Skagen befanden, war Familiengründung kein Thema für sie. Jedoch hatten sich Frauenpaare gebildet, intensive Freundschaften, Liebesbeziehungen.²⁷⁶ Dies scheint das entscheidende Movens für die Gründung der

²⁷³ Die gemalte Selbstvergewisserung fällt in der Tat denkbar launig und jovial aus – es ist aber dennoch ein symbolträchtiges Doppelpor­trät zweier Künstler in der Maske von Raubtieren!

²⁷⁴ Negendanck, Ruth: Künstlerlandschaft Chiemsee, wie Anm. 264.

²⁷⁵ Kemp, Wolfgang: Wir haben ja alle Deutschland nicht gekannt, S. 28.

²⁷⁶ Schon Marion Magas hatte vermutet, dass es sich bei einigen Malerinnen um lesbische Paare handelte; sie hielt die entsprechenden Erzählungen der Inselbewohner für glaubhaft (Quelle: Interview von 2010). Belegt sind diese Beziehungen lediglich für Käthe Loewenthal und ihre Lebensgefährtin, Erna Raabe, bezeugt sind sie nun auch für Clara Arnheim und Henni Lehmann (Quelle: Interview mit Paul und Erich Stettiner, 14.07.2016, s. Dok 21).

Für die anderen Kolonien sind die Frauenbeziehungen ebenfalls noch nicht erforscht, obgleich z.B. für die Worpssweder Künstlerkolonie angenommen wird, dass Otilie Reyländers Beziehung zu Hedwig Woermann die Grenzen einer Freundschaft überschritt.

Künstlerinnengruppe gewesen zu sein – die Genderfrage darf also als entscheidend angenommen werden.

Die meisten der Künstlerinnen – allen voran Julie Wolfthorn, Dorothea Stroschein, Käthe Loewenthal und Clara Arnheim, später auch Henni Lehmann und andere – verstanden sich offensichtlich weiterhin als Berliner Malerinnen, die nur im (allerdings ausgedehnten) Sommer auf Hiddensee zusammenkamen. Katharina Bamberg hatte es wie Elisabeth Büchsel näher in ihre Heimatstadt Stralsund, Elisabeth Andrae reiste nach Leipzig zurück. Ihnen allen reichte ein Ausstellungsraum – die Blaue Scheune. Also genügten vorübergehende Quartiere, wie jenes bei der Familie Schwartz, das Clara Arnheim in Anspruch nahm oder das der Familie Gau in Neuendorf, das Elisabeth Büchsel zur Verfügung stand. Henni Lehmann war im Besitz eines eigenen Ferienhauses, und Elisabeth Büttner, die „Seniorin“ unter den Künstlerinnen, kaufte bereits um 1915 das sogenannte „Hexenhaus“, das schnell zum „Wahrzeichen“ der Künstlergemeinschaft wurde²⁷⁷. Susanne Loewenthal, eine Schwester von Käthe Loewenthal, kaufte ebenfalls in Vitte 1912 ein Haus. Auch sie war Malerin, gab den Beruf jedoch 1915, nach der Heirat mit einem Kapitän Ritscher, weitgehend auf und gehörte zum Umfeld des Hiddensoer Künstlerinnenbundes²⁷⁸. Soweit bisher bekannt, versuchte nur Henni Lehmann, auf der Insel Einfluss zu nehmen. So gab sie den Dorfbewohnern in Vitte einen Kredit, damit 1913 ein Arzthaus gebaut werden konnte²⁷⁹ und mischte sich auch politisch ein – etwa, nachdem Vitte bereits 1923 für „judenfrei“ erklärt worden war²⁸⁰.

²⁷⁷ Elisabeth Büttner hat das Haus gemalt. Die Abb. hierzu in: Plaul, Jens-Michael: Von Weimar an die Ostsee. Bilder einer Sammlung. Weimar 2012, S. 58. Das Aquarell, 35 mal 25 Zentimeter groß, befindet sich im Besitz des Autors. Ein weiteres Bild findet sich als WVZ 438 bei Julie Wolfthorn. Hier hat das Haus jedoch bereits einen anderen Anstrich, war also vermutlich bereits nicht mehr im Besitz von Elisabeth Büttner. Heike Carstensen bezeichnet es als „Armenhaus, gen. Hexenhäuschen“ (vgl. Carstensen, S. 511).

²⁷⁸ Zur Geschichte von Susanne Ritscher und ihren Schwestern vgl.: Harder, Matthias u.a.: Die Malerin Käthe Loewenthal und ihre Schwestern. Drei deutsch-jüdische Schicksale. Osnabrück 2009 (Broschüre zur Ausstellung im Felix-Nussbaum-Haus).

²⁷⁹ Quelle: Margas, Marion: Wie sich die Malweiber die Ostseeküste eroberten. S. 79

²⁸⁰ Vergeblich beantragte sie 1922 beim Vitter Gemeinderat, den Passus im Vitter Ortsprospekt „Juden finden keine Aufnahme“ zu streichen. (Quellen: Ortsprospekt Vitte, 1922, Fundort: Archiv des Heimatmuseums auf Hiddensee und Protokoll der Gemeindesitzungen, ebd., o.S., zitiert bei Faust, S. 135).

Gleichwohl könnte die Vermutung, Hiddensee sei lediglich eine Art „Sommerfrische“ für die Malerinnen gewesen, in der sich diese – nach der Art der Theaterschaffenden oder Wissenschaftler – erholten, um dann „zum Eigentlichen“ zurückzukehren, nur vorschnell genannt werden: Nach den bisher gefundenen Bildern von Clara Arnheim zu urteilen – im Laufe von sieben Jahren konnten fast 200 gesehen werden – ist das Gros ihrer Bilder Hiddenseer Themen gewidmet und auf der Insel entstanden. Gleiches gilt für Elisabeth Büchsel, Käthe Loewenthal und Katharina Stroschein. „Das Eigentliche“ fand also in der Sommerfrische statt. Das ist für die Malweise, für den Duktus, auch für die so schwer zu fassende „Aura“ der Bilder von Bedeutung.

5. DIE BILDER VON CLARA ARNHEIM ZU AUSWAHLENTSCHEIDUNGEN FÜR DIESE ARBEIT

Wie beschrieben, sind im Laufe der Forschungsarbeit fast zweihundert Bilder gefunden worden²⁸¹. Damit war zu Beginn dieser Arbeit kaum zu rechnen. Die Faszination, die von Arnheims Bildern ausgeht, hat dennoch indirekt etwas mit der Menge zu tun und zwar besser: mit der Wiederkehr des Immergleichen. Schon bei ersten Blicken auf die Sammlung des Landesmuseums in Braunschweig sowie auf die eines privaten Sammlers in Berlin fiel im Jahr 2007 die stete Wiederholung der Motive auf, die jedoch in eigentümlicher Varianz gemalt worden waren. Absicht? Was war die Intention hinter dieser Wiederholung? Marktgängigkeit? Fehlende Phantasie? Oder, im Gegenteil, bewusste Beschränkung und Konzentration in der Suche nach dem „richtigen“ (Marcuse: „authentischen“) Bild – vergleichbar einem Schriftsteller, der wieder und wieder denselben Stoff bearbeitet, bis dieser, womöglich auf ein Gedicht konzentriert, endlich in perfekter Form erscheint? Und was würde eine solche beharrliche Suche über die Künstlerin, über ihre Umgebung, ihr „Soziotop“ und die sie umgebende Zeit sagen? Dies waren die Ausgangsüberlegungen, um sich ausgerechnet dem Werk von Clara Arnheim

²⁸¹ Dies ist auch der intensiven Suche des Freisinger Sammlers Joergen Degenaar sowie der Forschungsarbeit von Jana Leistner, Kuratorin im Heimatmuseum Hiddensee, zu verdanken. Die Tatsache, dass vor allem in den Jahren 2014 bis 2016 immer neue Bilder – und zwar auch in Südamerika – auftauchen, führt dazu, dass – wie in der Einleitung erwähnt – an ein Werkverzeichnis seriöserweise vorläufig nicht zu denken ist.

zuzuwenden – und das Werk ihrer Hiddensoer Kolleginnen und anderer Zeitgenossen so weit ins Spiel zu bringen, wie Einfluss und Vorbildhaftigkeit vermutet werden können. Die Auswahl der Bilder, die hier besprochen werden sollen, kann mangels einer Übersicht über das Gesamtwerk nicht nach dem Kriterium des „Typischen“ erfolgen. Es haben sich jedoch in den Kapiteln 1 bis 4 Merkmale des Schaffens von Clara Arnheim ergeben, die eine exemplarische Auswahl der Bilder – sowohl der Ölgemälde als auch der Mischtechniken – bestimmen. Dies sind, zunächst motivisch geordnet, Dorf- und Hafenszenen, dann solche, welche den Strand als Bühne auffassen. Stilistisch und maltechnisch geht es um die Behandlung des Malgrundes, die Palette und, daraus folgend, eine bestimmte, noch zu definierende „Stimmung“. All diese Elemente münden in eine Charakterisierung der Landschaften bei Arnheim als Ausdruck einer Lebenshaltung wie auch eines künstlerisch, stark formal geprägten, immanenten „Programms“²⁸².

5.1. DORF- UND HAFENBILDER – UNTERSUCHUNG EINES MOTIVS I

Die Dorf- und Hafenszenen machen im bisher bekannten Oeuvre von Clara Arnheim etwa 15 bis 20 Prozent der Arbeiten aus. Hier finden sich auffallend viele Ölgemälde, aber auch Aquarelle und Radierungen.

Bei den Radierungen von Hafenszenen fällt das Kulissenhafte sofort ins Auge. Die Hafenszenen wirken sorgfältig arrangiert – jedoch nicht starr, sondern in Bewegung wie eine Theaterszene, die schon läuft.

Das Blatt, das den „Fischmarkt in Bergen“ zeigt (Abb. 4)²⁸³, führt das exemplarisch vor: Auf dem Bild, das 11 mal 14,5 Zentimeter misst, verblässen die Häuser und Schuppen im Hintergrund hinter einer bunten, „wimmelnden“ Menge. Die Menge wiederum bewegt sich auf einem regelmäßig gemusterten Pflaster wie auf einem Raster.

Auffallend ist die regelmäßige Reihung der Gebäude in einer Flucht. Sie wirken, trotz ihrer Größe, daher wie Spielzeughäuser oder Ausstaffierungen einer Modelleisenbahn.

²⁸² Die Bilder selbst konnte ich alle persönlich einsehen und untersuchen. Buchstäblich nicht „greifbare“ Bilder, die zum Beispiel in Südamerika oder in Kanada in privaten Sammlungen hängen, habe ich wegen des Akzents auf der malerischen Untersuchung außer Acht gelassen – ebenso wie einige Bilder aus einer privaten Sammlung in Berlin.

²⁸³ Lithographie im Besitz der Familie Schubert auf Hiddensee.

Diese beinahe schablonenhafte Darstellung von Häusern hat Arnheim zu einiger Perfektion getrieben: Auf einer Zeichnung, die den Ort Kunitz in Thüringen zeigt und die nur als Postkarte erhalten ist (Abb. 10), sind die Dächer nicht einmal mehr schraffiert, sondern nur noch weiße Trapeze, die wie Leinentücher pflichtschuldig über „anständige“, ebenso weiße Häuser gebreitet sind. In Kunitz dient der dunkel gezeichnete Wald als Gegensatz zum Weiß der Häuser; bei der Arbeit aus dem norwegischen Bergen sind Schraffur und Schattierung wesentlich exakter²⁸⁴. Auch Henni Lehmann hat dieses Muster genutzt. Die „Trapezdächer“ sind von den Vorbildern der Hiddenseer Malerinnen bekannt: Charles-Francois Daubigny stellte so bereits um 1875 eine „Erntelandschaft mit Sturmwolken“ dar²⁸⁵ – allerdings mit Ölfarben (Abb. 11), auch auf dem Bild von Skarbina (Abb. 2) finden sich diese „Dach- und Hausflächen“.

Einen deutlichen, wenngleich versteckteren Hinweis gibt ein Aquarell von Constant Troyon²⁸⁶ (Abb. 12). Hier ist das nicht näher bezeichnete „Dorf“ eingebettet in die blaue Leere des Papiers, die der Malgrund bietet. Hier sind es die Häuser- „Korpusse“, nicht die Dächer, die auf eine geometrische Form – das Rechteck – reduziert werden. Es ist nicht bekannt, ob Troyon öfters auf diese radikale Weise aquarellierte. Das Bild ist keine Studie, Troyon hielt es für vollendet, da er es am rechten unteren Bildrand signiert hat²⁸⁷. Festzuhalten ist, dass Arnheim hier Anregung gefunden haben könnte, wenn sie auf der Suche nach Vereinfachung und Vereinheitlichung war, auf die Antwort nach der Frage, wie sich Dächer oder Hausfassaden reduziert wiedergeben ließen, jedoch so, dass

²⁸⁴ Es scheint, dass die Zeichnung aus Kunitz von vornherein als Postkarte gedacht war; solche „Andenken“ zeichneten Künstler häufig, auch, wenn diese nicht aus Thüringen, sondern aus Berlin-Charlottenburg abgesandt wurde. Der Gruß auf der Vorderseite stammt von der Hand Arnheims, sodass wir hier auch eine Handschriftenprobe vorliegen haben. Der Gruß lautet: „Die herzlichsten Grüße für Familie Schwartz – groß und klein – Clara Arnheim.“ Die Karte datiert von 1919.

²⁸⁵ Paysage aux moissonneurs, Öl/ Leinwand, 43,5 mal 89 Zentimeter. Stedelijke Musea, Gouda. Abbildung in: „Corot, Courbet und die Maler von Barbizon“, Abb. B63, S, 205.

²⁸⁶ Ebd., Abb. C96, S. 386. „Dorf“. Auf blauem Papier. 28,6 mal 43 Zentimeter. Es befindet sich als Dauerleihgabe im Syndics of the Fitzwilliam Museum in Cambridge. Inventarnummer PD.68-1978.

²⁸⁷ Die Signatur lautet: „C.T.“.

eine bestimmte Stimmung entstehen könnte. Zudem ist das Aquarell von Troyon eines der frühesten Beispiele, bei dem der Malgrund „mitspielt“. Dies sollte zu einem der wichtigsten Mittel der Malerin Clara Arnheim werden, wie an der weiteren Untersuchung der Aquarelle zu sehen sein wird. Farbige Malpapiere werden für Clara Arnheim zu einem charakteristischen Mittel.

Auffallend an Arnheims „Fischmarkt in Bergen“ (Abb. 4) sind aber auch Menschen. Sie sind, obgleich sie eigentlich nur eine bewegte „Masse“ zu bilden haben, deutlich individueller gezeichnet als die Architektur; vor allem die Mützen und Accessoires machen sie unterscheidbar: Die in der Mitte gehende Frau wird durch ihre Haube als verheiratet gekennzeichnet, das rechts neben ihr gehende junge Mädchen trägt bereits ein Kopftuch. Der Junge, der von rechts ins Bild eilt, schleppt eine Kiepe und ist durch seine Mütze als Arbeiter erkennbar. Links der beiden Frauen interessiert sich ein Herr mit Hut für die ausgelegte Ware: ein Kunde, der sicher zahlungskräftig ist. Der Arbeiter links im Vordergrund hat seine Mütze hingegen tief ins Gesicht gezogen – sei es, um etwas zu verbergen, sei es, weil er müde ist: Die hart arbeitenden Menschen stehen häufig im Schatten (oder sitzen, wie hier). Die Menschen bewegen sich, und selbst der sitzende Arbeiter vorn beugt sich noch, zur Arbeit hin; man sieht, dass seine Hände tätig sind. Auch der Kunde beugt sich interessiert der Ware zu, während ihm der Verkäufer ein wenig entgegenkommt.

Diese Bewegung noch im Stillstand, die Krümmung und Beugung, das Andeuten der Bewegungsrichtung ist kennzeichnend für die Figuren von Arnheim, ebenso ihre Faszination für Kopfbedeckungen aller Art. Beides charakterisiert die Menschen aber nicht unbedingt als Individuen, sondern als „Tätige“, „Bewegte“ und als Zugehörige zu bestimmten Gruppen. Noch bei der Choreographie größerer Menschenansammlungen hat Arnheim darauf geachtet, die Figuren unterscheidbar zu halten. Das läuft mitunter dem eigentlichen Thema zuwider oder gefährdet gar die Komposition, wie z.B. bei der Darstellung der Arbeiter am Hafenrand (Abb. 13), einem Gemälde²⁸⁸, das eindeutig nicht die Insel Hiddensee zeigt, sondern möglicherweise eine norwegische Landschaft²⁸⁹.

²⁸⁸ Das Gemälde (Öl/ Leinwand) misst 25,8 mal 50,6 Zentimeter. Es ist nicht gefirniss. Besitz: Landesmuseum Braunschweig.

²⁸⁹ Zwar wäre auch Rügen als Landschaft denkbar, jedoch finden sich am unteren rechten Rand des Bildes deutliche Spuren von Reißzwecken. Wahrscheinlich wurde es in situ gemalt und in noch feuchtem Zustand transportiert. Die Aufenthalte von Clara

Die neun Arbeiter auf dem ganz in Sand- und Ockertönen gemalten Bild sind mit dem Aufbau oder der Reparatur einer Slipanlage beschäftigt. Sie dient dazu, die Boote im Herbst an Land zu bringen und im Frühjahr erneut ins Wasser zu lassen.

Es ist Vorfrühling, denn die Hügel sind noch kahl, „Matschtöne“ herrschen vor, als wäre soeben der Schnee abgetaut und gäbe die farblose, ausgelaugte Erde frei. Das kleinformatige Bild ist mit breitem, sehr trockenem Pinsel gemalt; der Malgrund tritt an einigen Stellen hervor. Besonders breit ist der Pinselstrich bei den Masten, während die Figuren extrem pastos gearbeitet, deutlich hervortreten.

Sich kreuzende Masten, die Diagonale der Landschaft im Vordergrund, die Horizontlinie – und die Neunerschaft der Arbeiter bestimmen das Bild.

Kein Boot ist auf dem Wasser zu sehen. – Vielleicht einer der ersten Sonnentage, wofür die dünne Kleidung der Arbeiter spricht: Sie stehen nur in ihren weißen und blaugrauen Hemden und heben und hämmern, schieben eine Schubkarre oder bearbeiten Werkzeug.

Die ruhigen Diagonalen der Landschaft und die waagerechte Linie des Horizonts, die sich als schmale Schatten im sandigen Bildvordergrund wiederholt, werden jedoch buchstäblich „durchkreuzt“ von den fast schwarzen Masten. Die arbeitenden, stark stilisierten Figuren bringen zusätzlich störende Unruhe in das Bild.

Da kein Zusammenhang zwischen ihnen, aber auch kein wirklicher Bezug zur Gliederung der Landschaft erkennbar ist²⁹⁰, „zerfällt“ das Bild: Aus dem Kompositum will keine Komposition werden. Es zeigt sich jedoch, dass die missglückte Komposition in Abb. 13 durchaus produktiv wirkte:

Die bildaufteilende, strukturierende Wirkung von Masten hat Arnheim wiederholt genutzt, am deutlichsten vielleicht in der Gouache „Entspannung im Hafen“ (Abb. 14²⁹¹).

Arnheim auf Rügen und auf Hiddensee dauerten immer mehrere Wochen, während die Reisen nach Norwegen kürzer gewesen sind. Arnheim als versierte Malerin hätte ihre Malerei mit Sicherheit so geplant, dass dem Bild auf Rügen genug Zeit zum Trocknen geblieben wäre. Auch dies verweist auf Norwegen.

²⁹⁰ Vgl. hierzu besonders die Figuren zwei bis sieben in Abb. 13 D 1.

²⁹¹ Ein einziges Bild von Clara Arnheim wurde, wie erwähnt, bisher datiert gefunden, keines trägt einen Titel. Insofern stammen alle hier genannten und nicht anders ausgewiesenen Bildtitel von der Autorin und dienen lediglich der besseren Unterscheidbarkeit der zahlreichen Meer- und Hafenbilder.

Die 20 mal 29 Zentimeter kleine Mischtechnik aus Aquarell und Gouache ist auf Malpapier der deutschen Firma Hoesch aus Dueren gemalt. Dies ergeben Informationen des Dresdner Forensikers Georg Dietz²⁹². Das zellstoffhaltige, bläuliche Papier ist in der Masse gefärbt und nachträglich mit violettfarbigen Fasern (nicht Hadern²⁹³!) versehen worden. Es ist um 1927 im Handel gewesen – ein preiswertes Massepapier, das jedoch durch den Prägestempel „Tizian“ als professionelles Produkt gekennzeichnet ist²⁹⁴. Dieses bläuliche Papier ist neben einem resedagrün gefärbten und einem ursprünglich cremefarbenen, mittlerweile stark nachgedunkelten Papier der bevorzugte Malgrund für die Aquarelle Arnheims; alle drei Produkte derselben Firma, alle drei aus derselben Phase der Produktion. Dies lässt darauf schließen, dass ein Großteil der uns vorliegenden Arnheimschen Aquarelle deutlich nach 1920 – also nach der Gründung des Hiddensoer Künstlerinnenbundes – entstanden ist. Hierfür spricht auch die Verwendung des Deckweißes, das als „Zinkweiß“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts das hochgiftige Bleiweiß allmählich ersetzte, aber ebenfalls erst seit etwa 1915 breit im Handel war. Arnheim war, wie noch zu zeigen sein wird, offenkundig fasziniert von Weiß und hat es zu weit mehr als zur aquarelltechnischen „Höhung“ benutzt. Hier beschränkt sich der Gebrauch auf die Akzentuierung weniger weißer Kleidungsstücke und die Höhung roter Bootsanteile. Die Bilder, die wir von Arnheim kennen, sind also zum großen Teil nach Gründung des Hiddensoer Künstlerinnenbundes entstanden, nach 1919. Wir haben es hauptsächlich mit einem Spätwerk zu tun. Einige wenige Ölgemälde lassen aufgrund der noch zu erörternden Technik auf ein früheres Entstehungsdatum schließen. Im

²⁹² Dem Forensiker, der sich auf Papierstrukturen und -herstellungsverfahren spezialisiert hat, untersuchte für die vorliegende Arbeit im Januar 2016 lediglich mit optischen Mitteln Aufnahmen von vier Aquarellen. Der Prägestempel auf einigen Vorderseiten, der bisher immer als „Tiziano“, also als ein Standardpapier der italienischen Firma Fabriano entziffert worden war, gehört jedoch offenkundig zur Produktionspalette der Firma Hoesch in Düren. Diese verfügt über ein entsprechendes Archiv, das auf Nachfrage das Herstellungsdatum „ab 1927“ verbindlich mitteilt. Vgl. hierzu Abb. 35 d1.

²⁹³ Als Hadern bezeichnet man Lumpenreste, die in einem aufwändigen Verfahren in die Papiere eingearbeitet werden können.

²⁹⁴ Ein Prägestempel ist kein echtes Wasserzeichen. Er wird zum Beispiel mit einem Molettering nach der Fertigstellung der Papierbahnen aufgebracht – und nicht, wie ein Wasserzeichen, während der Produktion.

Folgenden soll die Behauptung, das Bild habe produktiv gewirkt, untersucht werden, den Fokus auf den quasi-seriellen Charakter der Aquarelle gerichtet.

Die Masten strukturieren das Bild (Abb. 14). Auffallend ist die noch deutlich erkennbare Vorzeichnung mit Bleistift. Auf dem Segelboot links ist eine Figur vorgezeichnet, aber nicht ausgeführt (Abb. 14 D1), während weitere Masten mit Aquarellfarbe vorgezeichnet sind. Bei diesem Blatt handelt es sich um eine nicht vollendete Studie; Beurteilungen der Farbgebung werden durch regen Silberfischfraß erschwert, der teilweise mit einer Weißhöhung verwechselt werden könnte²⁹⁵.

Die Komposition jedoch ist klar: Die waagerechte Linie des Horizonts wird buchstäblich „gekreuzt“ von zahlreichen lotrechten Masten und an ihnen befestigten Leinen. Die untere Bildhälfte wird gefüllt von neun (!) Arbeitern, von denen die meisten in entspannter Haltung auf einem Ruderboot sitzen, an Land gehen oder, wie der Mann im Hintergrund, mit anderen ins Gespräch vertieft zu sein scheinen: Wieder wird eine Gruppe von Menschen „choreographiert“²⁹⁶. Die Segel sind eingeholt und schon verstaut, der Fang gesichert – niemand scheint es eilig zu haben. Trotz der „wuseligen“ Kleinteiligkeit der Figuren herrscht eine gewisse Ruhe. Das liegt an der Anordnung der Figuren und an der Wiederholung bestimmter, fast grafischer Merkmale wie den Masten, die das Bild strukturieren und ihm Rhythmus geben sowie an der vereinfachten Darstellung der Boote als „Nusschalen“. Auch die Fischer folgen einem „Modell“: So tragen sie alle (bis auf einen) eine dunkle Kopfbedeckung. Ihre Gesichter sind nicht ausgearbeitet. Westen fallen über Hemden und dunkle Hosen.

Der souveräne Umgang mit Masten zur Bildstrukturierung, dem Einsatz von Booten und Mensch in der Komposition und die stets waagrecht das Bild teilende Horizontlinie können als ein Merkmal Arnheimscher Bilder festgestellt werden – dies führt u.a. dazu,

²⁹⁵ So zum Beispiel bei der Planke im Bildvordergrund oder der oberen Kante des Ruderbootes mit den beiden Insassen ebenfalls im Vordergrund. Der nahezu weiße „Schein“ wird, wie in gegenlichtiger Ansicht deutlich wird, vom Silberfischfraß verursacht, nicht von Lichtern, die mit Farbe gesetzt worden wären.

²⁹⁶ Der Begriff ist mit Bedacht gewählt: – das Quasi-Theatralische wird uns noch beschäftigen, da Überlegungen aus der Szenographie sich als hilfreich erwiesen haben.

dass man bei einem Bild wie Abb.15 mit großer Wahrscheinlichkeit von einer Fälschung ausgehen kann.²⁹⁷

Unsere Gouache jedoch (Abb. 14) ist wie ein Aquarell von Hell nach Dunkel gemalt, wobei der Himmel der hellste Punkt ist, von dem aus gearbeitet wurde. Arnheim erlaubt sich, bei einer Gouache mit ihren deckenden Farben wie bei einem Aquarell vorzugehen – und umgekehrt, wie wir noch sehen werden. In ihren Aquarellen mischt Arnheim öfters die Wasserfarben mit Deckweiß, wodurch die Farben opak werden und einen bestimmten, „milchigen“ Ton erreichen. Arnheim versucht in einer Studie, die formalen Möglichkeiten der Technik auszuschöpfen. Die Bildmotive werden als formal strukturierende im Dienst der Komposition eingesetzt: Bootskorpus, Leinen, Masten, Arbeiter stehen im Dienst des bildnerischen Aufbaus. Hier geht es offenkundig weder um einen bestimmten, definierbaren Hafen noch um bestimmte, individualisierte Bewohner. Was interessiert, ist die Form. Und hier besonders das Verhältnis von Linie zur Fläche. Die menschlichen Figuren lockern die strenge Komposition auf, sie sind buchstäbliche „Figuren“, fast wie frühe Modelle der „Playmobil“-Reihen, fast auf dem Weg zu einer „Standardisierung“.

Dies könnte ein weiterer Hinweis auf eine geradezu serielle Vorgehensweise sein. Bestimmte Elemente, so scheint es, werden bei bestimmten Motiven wiederholt. Dass nahezu alle Blätter, auf denen die vorliegenden Aquarelle gemalt wurden, aus derselben Produktionsphase eines Herstellers stammen, deutet auf der rein technischen Ebene ebenfalls auf eine serielle, psychologisch gesehen fast „fieberhafte“ Produktion, oder jedenfalls eine hohe Produktivität Arnheims in einem begrenzten Zeitraum hin. Oder war sie in einem bestimmten Zeitraum intensiv mit der Lösung eines bildnerischen Problems beschäftigt? Entsprach diese malerische Fixierung einer inhaltlichen? Ist es, um das Bild zu wiederholen, die Suche nach der Essenz? Und wenn ja: Was für eine Fragestellung könnte dahinterliegen?

Bei aller Untersuchung der strukturierenden Merkmale sollte aber auch die Stimmung der Studie nicht übersehen werden: Das Verschleierte, „Diesige“ gilt es, noch genauer zu untersuchen, denn schon der Begriff der Stimmung selbst umfasst neben dem

²⁹⁷ Das Bild wurde – für Arnheim atypisch – mit Aquarellfarben und Pastellkreide auf Pappe gemalt. Die Masten und Leinen sind mit dem Lineal (!) gezeichnet. Der Horizont ist – anders als bei Arnheim-Bildern gekrümmt und fällt nach rechts ab. Eine Frau an Bord eines Fischerbootes hätte Arnheim vermutlich auch nicht gemalt, da das bei den Fischern – angeblich Unglück bringend – unüblich war. Das Bild misst 21 mal 30 Zentimeter, ist signiert und befindet sich in Privatbesitz in Berlin.

malerischen Aspekt einen psychologischen. Die Beobachtung scheint besonders wichtig, weil es bei der Technik der „Verschleierung“ nicht darum geht, fotorealistisch Nähe und Ferne zu betonen, der „Schleier“ liegt vielmehr ganz unabhängig von optischem Schärfenbereich über dem gesamten Bild.

Ein weiteres Bild bestätigt die bisherigen Überlegungen, obgleich die Technik hier eine andere ist: Das Ölgemälde zeigt „Fischer beim Aufräumen im Hafen“ (Abb. 16)²⁹⁸.

Arnheim arbeitet am Zusammenspiel von Linie und Fläche; die grafische Herangehensweise – von der Linie zur Fläche – war Clara Arnheim vertraut²⁹⁹. Beim Ölbild nimmt das Wasser des Boddens etwa zwei Drittel des Bildes ein.

Hier – wie in zahlreichen anderen Bildern, die noch zu besprechen sein werden – findet Arnheim in der Linie des Horizonts, der meist den Himmel vom Meer trennt (und dieses wiederum gelegentlich vom Strand) eine nur auf den ersten Blick „natürliche“

Bildaufteilung. Denn: Je nach dem Standpunkt des Malers – hier: wohl auf der Mole im Hafen stehend – ergibt sich eine andere Aufteilung. Immer scheint Arnheim auf der Suche nach der „idealen“ Aufteilung. Die quasi-natürliche Sphäre von Himmel und Wasser wird auch beim Gemälde von senkrechten Linien – Masten, Brettern und der diagonalen Fläche des Stegs etc. – gekreuzt. Zwei Boote liegen schwarz und schwer in Frontalansicht zum Betrachter und bilden eine neuerliche waagerechte Grenze, die durch die grünen Grasbüschel an Deck und die dazu in Kontrast stehenden orangefarbenen Segel betont wird. Diese von Menschen geschaffenen Werkzeuge und Mittel sind meist dunkel und stehen im Gegensatz zu Wasser und Himmel.

Menschen erscheinen auch auf dem Ölgemälde stark typisiert als „die“ Arbeiter oder „die“ Seeleute und tragen kennzeichnende Kleidung, zum Beispiel Westen über weißen Hemden – eine formalisierte, keineswegs realistische Darstellung. Die Menschen sind häufig in der Bewegung dargestellt, zu kleinen Gruppen arrangiert – wie vorn auf dem Steg oder linken Boot – und lockern das Bild auf, so, wie der Opernchor auf einer Bühne.

²⁹⁸ Alle Titel bei Aquarellen, Mischtechniken und Ölgemälden sind von der Autorin oder von Sammlern/ Galeristen gewählte Arbeitstitel. Hier dient der von der Autorin gewählte Arbeitstitel wie stets nur der besseren Unterscheidbarkeit der Bilder. Das Gemälde befindet sich im Besitz der Galerie Der Panther, Joergen Degenaar, in Freising. Maße: 50 mal 65 Zentimeter.

²⁹⁹ Zunächst verlässt sie sich – wie hier bei den Masten und dem Segelboot links - noch auf Unterzeichnungen mit Bleistift; in den meisten Blättern jedoch hat sie sich für die prima-malerei entschieden; der Farbauftrag erfolgt ohne Umwege direkt auf dem Papier. Fragen der Komposition wie der Farbgebung sind gleichzeitig zu entscheiden.

Die Fischer sind bei Clara Arnheim eine definierte Gruppe von Männern, die zunächst alterslos erscheinen. Sie tragen Hemden und Westen über dunklen, meist grauen Hosen und verschiedene Mützen. Ihre kurzen Haare geben den Blick auf gebräunte oder gerötete Gesichter frei, die nicht weiter individualisiert sind. Auch die Hände, die aus den Ärmeln der Hemden oder Jumper hervorscheinen, sind lediglich als Handflächen gemalt. Bei größeren Ansammlungen von Fischern wie auf dem vorliegenden Bild sind sie meist zu kleineren Zweier-, Dreier-, seltener auch zu Viererensembles gruppiert – wie bereits festgestellt: „choreographiert“, häufig in Bewegung und meist bei der Arbeit dargestellt (wie hier die drei Figuren im Hintergrund links oder im Vordergrund). Was sie genau arbeiten, sieht man nicht. Auch bei den Fischern, die Netze einholen, sieht man zwar das Werkzeug – das Netz – aber nicht den Fang: Die Arbeit ist wichtig, nicht ihr Ertrag (vgl. Abb. 17, 18, 21 und 101).

Für die Malerin ist offenkundig interessant, eine bestimmte Gruppe von Männern mit möglichst reduzierten Mitteln darzustellen. Die Klassenzugehörigkeit wird mit wenigen Mitteln markiert; Unverwechselbarkeit ist jedoch weder für die Individuen noch für die Gruppe beabsichtigt. So könnten die Fischer in einem anderen Bildzusammenhang als Hafenarbeiter durchgehen. Arnheim verzichtet meist auf folklorisierende Requisiten wie den „Fisch an der Angel“, nur selten ist, wie etwa in Abb. 21, „Fischer im Vitter Bodden“, einer der Männer durch Pfeife und Gummistiefel eindeutig als Fischer gekennzeichnet. Arnheim bleibt, wenig überraschend, auch bei den Raum definierenden Elementen bei ihrem reduktionistischen Stil: Es sind Boote, Hafenanlagen und Netze, die ihrerseits auf wesentliche Merkmale reduziert sind – Bausteine einer „Kulisse“, in der es nicht um individuelle Vorgänge, geschweige denn ein Narrativ geht, sondern darum, eine Situation oder Stimmung zu evozieren – was genau, wird noch zu definieren sein. So werden Boote als die schon beschriebenen „Nussschalen“ vorgeführt (Abb. 19, 20, 21 etc.), manchmal sogar nur als grafische Linie wie in Abb. 22.

Hier verlieren die Masten ganz ihre Dreidimensionalität und werden, wie die Leinen, als bloße Feder- oder Tuschstriche zu semantischen Zeichen; die Segel – an der Ostsee zur damaligen Zeit meist solides braunes Tuch – scheinen fast transparent: Tücher, die zur Sphäre des Himmels und der Wolken gehören, nicht zum Festen.

Ein Vergleich zu Walter Leistikows stimmungsvoll-düsterem Ölgemälde „Im Hafen“ (1895) ist ergiebig (Abb. 23):

Das Gemälde von Walter Leistikow misst 76 mal 112 Zentimeter. Es sind 76 mal 112 Zentimeter Fahlheit und Düsternis. Als schwarzbraune Diagonale durchschneidet eine Stafette von Segelbooten das Wasser, im Hintergrund begrenzt die flache Silhouette einer Stadt den Horizont. Masten und schlanke Segel ragen in den knapp bemessenen Himmel. Seine ungesunde Farbe spiegelt sich im Hafenwasser im Vordergrund: ein irisierendes Grüngelb, spiegelglatt wie eine Fläche gefärbten Glases und „giftig“. Wer sich in dieses Wasser stürzte, bliebe nicht unverletzt. An Bord der Schiffe ist es nicht viel besser: Ein Gewirr von Leinen und das Flirren des Lichtes auf dem Wasser machen die Szenerie unübersichtlich.

Das Aquarell von Clara Arnheim (Abb. 22) scheint wie eine Entgegnung auf Walter Leistikows „cleanes“ Hafenbild. Arnheims Variante ist kleiner – 21 mal 28 Zentimeter – und die Szenerie ist kein städtischer Hafen, sondern der Strand, auf dem drei Boote liegen.

Sie sind fest vertäut, was auch nötig erscheint, denn ein viertes Boot kämpft auf See mit dem Wetter. Im Kontrast zum fahlgelben Sand des Strandes „presst“ das Tintenblau des Meeres die Waagerechten gleichsam zusammen. Der blasse Himmel, von drei Sturmwolken zerrissen, scheint zu verschwinden; seine Farbe ist ein bleicher Widerschein des Sandes. Interessant ist hier die Wiedergabe der Schiffe. Sie sind mit extrem trockenem Pinsel und nur wenigen Strichen gemalt. Das führt bei den Masten, den Schiffskorpussen, den Leinen und Wasserlachen auf dem Strand zu Auslassungen. Das Bild wird „brüchig“, es franst sozusagen aus. Arnheim nutzt hier – typisch für ihre Aquarelltechnik – den Malgrund, also das Papier, gleichzeitig als Bildhintergrund. Bei Leistikow finden sich Ansätze hierfür nur am linken und rechten oberen Bildrand: Hier scheint der Malgrund – ein beigefarbenes Papier – als schräge, kurze Linie die oberen Ecken gleichsam abzuteilen. Auch rechts und links des Mastes ganz rechts im Bild schimmert der Malgrund an wenigen Stellen durch.

Arnheims Bild bewegt sich in Richtung Abstraktion und wird dabei deutlich von der Grafik bestimmt: Der Schwung der „Nussschalen-Boote“ bestimmt das Bild und rhythmisiert es gegen die waagerechten Linien. Goldgelber Sand, tintenblaues Meer und blassbeigefarbener Himmel bilden die waagerechten Farbflächen, von denen sich die Boote in ihrer grafischen Reduzierung und durch die Akzente auf dem Rot der Segel links und rechts abheben.

Es ist wie ein Tanz der Boote: Die Schiffe werden hier zu handelnden Figuren im Bild. Bei Leistikow geht es um den Effekt gegeneinander gesetzter Farbflächen, um die Strenge der Linie – bei Arnheim geht es um Bewegung, Rhythmus.

Der Hafengebilde scheint Arnheim recht bald müde geworden zu sein. Sie nimmt aber, auf dem Weg zu den Bildern von Strand und Meer etwas mit: Die Bewältigung der Leere, die schon beim Vergleich der Hafengebilde von Toni Elster ein Thema war. Ein Bild des Übergangs, auf eine technisch unauffällige Weise, ist die bereits erwähnte Abb. 21: Fischer im Vitter Bodden. Es misst 21 mal 30 Zentimeter und befindet sich im Heimatmuseum auf Hiddensee. Als Malgrund diente hier jener beigefarbene und faserarme Malgrund, der zu den drei eben erwähnten Standardpapieren von Arnheim gehört.³⁰⁰ Vom Vitter Dorf in nördlicher Richtung am Bodden entlangspazierend, trifft man auf die natürliche Bucht am Dorfe von Vitte. Hier sind Fischer mit ihren Netzen beschäftigt. Es ist ein heller, jedoch ein wenig diesiger Tag, der Himmel scheint in einem blassen Blau³⁰¹, und die Konturen zum Hochland und dem Dorf verschwimmen an manchen Stellen. Auf dem Bodden, der zwei Drittel des Bildes einnimmt, dümpeln ein paar Boote. Im Vordergrund sind (wieder neun) Fischer dabei, Netze zu sortieren und zu ordnen. Wieder keine gezeichneten Gesichter, wieder Mützen – und die notorische Pfeife. Die gesenkten Köpfe der Fischer, die Art, wie drei von ihnen im Boot sitzen, deuten auf große Ruhe bei der Arbeit hin. Obwohl die Männer deutlicher gemalt, gleichsam näher herangezoomt sind als in Abb. 16, ist auch hier sofort ersichtlich, dass es lediglich um die Gruppierung und Platzierung der Figuren in der Landschaft geht, um die „Organisation“ des Hafens als Bühne³⁰². Alle geraden Linien sind aufgelöst, selbst die

³⁰⁰ Für die Rezeption hat er gegenüber den beiden anderen den Nachteil, dass das Papier nicht lichteht war, im Laufe der Zeit also deutlicher nachgedunkelt ist als das bläuliche und das resedagrün gefärbte Papier. Beleg hierfür: Selbstversuch mit Papierrest. Ein Rest des Malpapiers, der umgeschlagen war und für diesen Versuch genutzt werden konnte, wird zur Hälfte in einem Buch aufbewahrt, zur Hälfte dem Licht ausgesetzt. Bereits nach 14 Tagen war eine deutliche Verfärbung des nicht geschützten Papiers erkennbar. Einfaches Verfahren nach Doerner, S. 221.

³⁰¹ Bei der Beschreibung der Farben scheint jedoch Vorsicht geboten: Speziell Blau- und Rottöne scheinen verblasst zu sein. Es ist also möglich, dass das Bild einmal wesentlich leuchtender war.

³⁰² Auffallend ist, dass Arnheim häufig neun Arbeiter/ Fischer in das Bild stellt. Auf dem Weg zu weniger Figurenfülle ist auch das Aquarell mit dem Arbeitstitel „Drei Männer an der Mole“ (Abb. 147) interessant, weil hier drei Männer die schräg ins Wasser ragende

Giebel der nicht weiter akzentuierten weißen Häuser im Hintergrund sind nicht lotrecht – alles in diesem stimmungsvollen, unangestregten Bild wird weich und gibt nach. Die Häufung dieser Elemente – Pastellfarben, klare Konturen, die „Weichzeichnung“ aller Umrisse und typische Attribute – hat sich Arnheim üblicherweise nicht gestattet; hier scheint sie die solcherart entstehende „Niedlichkeit“ toleriert oder gewollt zu haben³⁰³. Ausgearbeitet sind wiederum die Schatten und Spiegelungen der Boote und der Fischer im Vordergrund, während die Bildmitte – der Bodden – seltsam leer bleibt.

In der gleichen Bucht sind noch einige andere Bilder entstanden, so auch das Ölgemälde, das sich im Besitz eines Frankfurter Sammlers befindet (Abb. 24).

Hier wird die rechts ins Bild ragende blaue Zunge der Bucht umfassen von einer grünen Wiese. Sie bildet im Vordergrund die „Bühne“ für zwei Fischer, die – der eine im Stehen, der andere im Sitzen – dabei sind, ein Netz zu flicken. Am Saum der Bucht sind Fischer auf einem Boot beschäftigt, während eine Frau und ein Kind über den Anleger gehen – ein blauer und ein roter Klecks in der von milden Farben beherrschten Szenerie. Im Bildhintergrund begrenzen einige weiße Häuser das Bild, ein im Boddenwasser dümpelndes Boot und eines, das auf der Wiese liegt, lockern die grünen und blauen Farbflächen auf. Gebäude, Boote und Menschen sind flächig gemalt, sanft konturiert, die Gesichter der Fischer im Vordergrund bleiben unkenntliche Schatten; nur durch ihre Mützen sind sie als Individuen gekennzeichnet – und, wie so oft bei Arnheim, durch eine angedeutete Bewegung: Der aufrecht stehende Mann führt wohl gerade einen Faden, er schaut konzentriert auf seine Arbeit. Der im Gras ruhe Mann sitzt gebeugt da; er scheint es etwas ruhiger angehen zu lassen. Wie sich die Menschen durch ihre Kleidung, die Gedecktheit der Farben und die nur sanft angedeuteten Tätigkeiten in die Landschaft einfügen – das scheint das eigentliche Thema des Bildes zu sein. Die leuchtend weiße Fassade des mittleren Hauses und die Schatten auf dem sonnengeröteten Gesicht des Mannes im Vordergrund zeigen, dass wir es mit einem späten Frühlingstag zu tun

Mole betonen, weil sie der Teilung des Bildes einen Akzent in die Senkrechte geben und weil die Kleidung der Männer den dunklen Ton des Molen-Holzes aufgreift. Hier sind die Figuren im Vordergrund deutlicher, „schärfer“ gemalt als Wasser, Himmel und Boote im Hintergrund – die Gesichter sind sogar konturiert –, was der natürlichen Sehweise entspricht. Dieser folgt Arnheim aber nur selten.

³⁰³ Auf diesen Aspekt des „Niedlichen“ kommen wir im Fazit der Arbeit noch ausführlicher zu sprechen. Einer der wenigen Autoren, die sich mit Niedlichkeit als Strategie beschäftigt haben, ist der Schweizer Philosoph Hans Saner, dem diese Arbeit den Blick auf das üblicherweise missachtete, jedoch signifikante Element schuldet.

haben: Die Wiesen sind grün, die Männer mit Joppen noch warm angezogen, aber die Sonne hat schon Kraft. Eine Mai-Impression vermutlich, im Morgen am Bodden gemalt, denn die Sonne fällt offenkundig von rechts, also über den Bodden aus dem Osten, auf die Szenerie. Aber auch hier fällt auf: Es ist unmöglich, eine scharfe Linie, eine eindeutige Kontur, eine Schärfe auf dem Bild zu erkennen. Es ist, als läge ein Schleier über der Szene.

5.1.1 LEERE UND UNSCHÄRFE – KONSTITUIERENDE MERKMALE BEI CLARA ARNHEIM

Dieser Leere und dem Verhältnis von Kontur und Schärfe/ Unschärfe widmet sich Arnheim auf verschiedene Weise, man kann so weit gehen zu sagen, dass dieses Spannungsverhältnis malerisch die meisten Arbeiten von Arnheim bestimmen werden. Die „Vierergruppe am Strand“ (Abb. 25) ist eine besonders aufschlussreiche Arbeit³⁰⁴. Das 23 mal 29 Zentimeter große Bild ist mit Pastellkreiden auf extrem holzhaltiger Pappe gemalt. Die Farben wurden von Hand verwischt; die Spuren des Handrückens sind unter der Lupe deutlich erkennbar. Die Hadern der ockerfarbenen Pappe geben dem Bild in der oberen Hälfte, die der Himmel einnimmt, eine teils körnige, teils beinahe fedrige Struktur, auf dem Sandstrand, der im vorderen Teil nur einen schmalen, nach rechts zulaufenden Streifen einnimmt, ist die Pappe für die „Körnung“ des Sandes zuständig – ein optisches Phänomen, das durch die Eigenschaft des menschlichen Gehirns, lückenhaft dargestellte oder nur angedeutete Bildbestandteile gemäß der eigenen Seherfahrung zu ergänzen, hervorgerufen wird.

Zu sehen ist eine Gruppe von vier Menschen am Strand. Ein Fischer in weiter Latzhose, mit dem traditionellen *Plattingshut* auf dem Kopf und einer Seemannsbluse, steht im Viertelprofil abgewendet vom Betrachter und schaut auf das schmale weiße Segel, das am schlanken Mast des kleinen Fischerbootes hängt. Wahrscheinlich hat er es gerade eingeholt. Die Frau links neben ihm ist durch ihren schwarzen Schal als ältere Frau gekennzeichnet, in ihrem Korb sind wahrscheinlich schon einige der Fische gelandet, die der Fischer zu verkaufen hat. Rechts im Vordergrund stehen hintereinander zwei

³⁰⁴ Auch Abb. 26 zeigt den nun schon als charakteristisch betrachteten Umgang mit Schärfe/ Unschärfe. Im Grunde lässt sich von einer Steigerung oder Zunahme der Unschärfe oder Trübung von Abb. 24 – 26 ausgehen.

weitere Frauen; die eine blond, die andere ebenfalls mit einem schwarzen Kopftuch und einer Schürze um den Leib, stehen offensichtlich ebenso nach frischem Fisch an – aber der Fischer beachtet sie nicht weiter. Die vier Figuren verschwimmen, ja sie verschwinden fast im Nebel, der auf dem gesamten Bild zu liegen scheint, ein Effekt, der durch die annähernd gleiche blaue Kleidung der beiden Frauen im Vordergrund und die sparsame Farbgebung insgesamt verstärkt wird: Blau sind die Blusen und Jacken der vier Figuren, blau der Rock der einen, blonden Frau und die Schürzen der beiden anderen sowie das Hemd des Fischers. Ockerfarben ist die Hose des Fischers, Ocker der Sand im Vordergrund, – ja beige und ockerfarben ist auch der stumpfe Himmel, der nur durch wenig Hellblau im oberen Viertel etwas „körperlicher wirkt“. Einen roten Akzent setzt der rote Rock der Frau rechts, ein optischer Ankerpunkt. Liest man das Bild, von diesem Rot aus von rechts nach links, geht der Blick von den gestaffelten, engen Figuren ins „Ungefähre“ des Meeres links. Das senkrecht am Mast baumelnde, weiße Segel, etwas rechts der Bildmitte, teilt die beiden Sphären des Weiten und des Gedrängten. Dies wird auch durch die Standpunkte der Figuren verstärkt: Die Frau links und der Fischer sind deutlich voneinander getrennt (und nur durch den Korb am Boden als zueinander gehörig oder miteinander im Geschäft erkennbar) – die beiden Frauenfiguren rechts bilden eine gemeinsame, jedoch unscharfe Silhouette.

Die Konturen im Bild sind bis auf die Gesichtslinie der Frau links und des Fischers konsequent verwischt, es verschwimmen die Konturen des Bootes, die Grenze zwischen Wasser und Land, zwischen blonder Frau, Fischer und Himmel.

Das Bild längere Zeit zu betrachten, ist für das menschliche Auge ebenso anstrengend wie es für den Fotografen dieser Arbeit schwierig war, es „scharf“ zu fotografieren: Es gibt keinen Punkt, an den sich das Auge halten könnte. Ähnlich verhält es sich bei dem durchgehend in Erdtönen und blassem Blau gemalten Aquarell „Boote auf dem Strand“ (Abb. 26), das ankommende Zeesboote bei diesigem Wetter zeigt.

Hier zeigt sich, dass die Unschärfe keinesfalls nur realiter vorhandenem Nebel oder Dunst geschuldet sein kann. Immer, auch bei Seenebel, wird das dem Auge nahe Liegende etwas schärfer wahrgenommen als das ferner Liegende. Zwar verringert sich der Schärfenbereich bis hin zu Extremen – es bleibt jedoch eine Restabstufung. Nicht bei diesen Bildern Arnheims. Vom Bildvordergrund bis zum Hintergrund ist alles gleich verschwommen. Die Motive sind dadurch gleichsam „entrückt“.

Arnheim treibt damit ein Phänomen auf die Spitze, das Adam Müller schon 1808 beschrieben hat: Durch die Auflösung von Konturen entstehe der Eindruck von Erinnerungsbildern³⁰⁵. Gleichzeitig suggeriere das Verschwimmende, das sich gleichsam vom Horizont aus Nähernde, „das künftig einsinkende Alter“. Allerdings meint Müller, dass nur das ausgewogene Verhältnis von Nähe und Ferne in der Landschaft – also von Schärfe und Unschärfe – einen Eindruck von „Geborgenheit“ vermittele und so „wohltuend“ auf den Menschen wirkten. Diesen Grundsatz hat Arnheim bewusst missachtet und das „gleichsam einsickernde Alter“ das gesamte Bild beherrschen lassen: Wo das Alter herrscht, wird alles sozusagen unreal, verschwimmen Vergangenheit und Gegenwart, während die Zukunft zunehmend unwahrscheinlicher, ja unvorstellbar wird. Arnheim nutzt also das Motiv des Hafens, des Anlegers, um formal zu variieren und zu experimentieren. Das Papier, der Malgrund, „spielt“ mit. Menschen werden wie Figuren hin- und hergeschoben, um die Topografie zu beleben. Sie sind nicht weiter individualisiert, sondern repräsentieren bestimmte Gruppen. Das Augenmerk jedoch liegt auf anderen Beziehungen, auf dem Verhältnis von Kontur und Farbe, von Linie und Fläche, auf dem Aufbrechen von klassischem Hintergrund und Vordergrund. Die Palette ist bei den Ölgemälden reduziert auf sanfte Erd- und Himmelstöne, die durch Verwendung von viel Deckweiß matter und „cremiger“ werden. In den Aquarellen werden kräftige Farben kombiniert. Deckweiß spielt als eigenständige Farbe eine Rolle. Es wird auch auf den Aquarellen pastos aufgetragen. Am flächigsten sind die Pastellbilder. Hier verwischt die Hand der Malerin die letzten Spuren der Arbeit. Das Finis der Pastellbilder sorgt für den Eindruck extremer Flächigkeit und Irrealität. Am stärksten ist dieser Eindruck bei den Bildern, deren Gegenstände vollständig im Dunst zu liegen scheinen. Sind das Bilder, die „über das Gegenwärtige hinausweisen“ oder gar, wie einst in der Romantik, „zur Allegorie, zum Bild der Transzendenz“ werden?³⁰⁶

³⁰⁵ Müller, Adam: Etwas über Landschaftsmalerei. In: Phoebus. Ein Journal für die Kunst. Zeitschrift 4 und 5. Heft, April/ Mai 1808. S. 188. Gründlich untersucht hat dieses Phänomen Annette Graczyk in ihrer Habilitationsschrift über „Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft“. „Dunst“ kann man in der Tat als Vexierspiel von „Nähe“ und „Ferne“ auffassen, so wie es Graczyk erörtert. Dann bleibt aber die pikto-realistische Betrachtung außer Acht: Wenn im Dunst alles gleich nah (oder fern ist, entfällt dieses Spiel zugunsten einer Äquidistanz, deren semantische Füllung hier geklärt werden soll.)

³⁰⁶ So beschreibt Wolfgang Ulrich einleitend die Funktion des Verschwommenen. In: Die Geschichte der Unschärfe. Berlin 2002, S. 9. Einen interessanten Aspekt bringt Ulrich ein, indem er darauf hinweist, dass das Populärwerden der Fotografie die Malerei

Und: War Clara Arnheim damit in „ihrer“ Künstlerinnengruppe allein – oder handelt es sich um eine Haltung, wenigstens eine Auseinandersetzung, die der Gruppe eigen war? War das Thema „Hafen“ oder „Anleger“ insoweit produktiv für alle, oder bildet Arnheim hier eine Ausnahme? Wenn wir klären wollen, ob die Malerinnen etwas Wesentliches zur künstlerischen Emanzipation ihrer Zeit beigetragen haben, ist dieser Frage immanent, ob sie es denn gemeinsam leisteten – gemeinsam nicht bloß als Organisation, sondern als sich inhaltlich auseinandersetzen- de Gemeinschaft. Haben sie die gleichen Motive, die gleichen Modelle genutzt, Ansichten im Wortsinne geteilt? Dazu gilt es, die nächststehenden Künstlerinnen zu befragen:

5.1.2 SEITENBLICKE I – DAS HAFENMOTIV BEI WOLFTHORN UND BÜCHSEL

Ein Blick auf andere Malerinnen des Hiddenseer Künstlerinnenbundes könnte bei einem derart produktiven Motiv klären, ob hier womöglich Verständigungen stattgefunden haben oder ein Austausch der Künstlerinnen, ein Arbeiten am selben Motiv. Die Kolleginnen des Hiddenseer Künstlerinnenbundes beschäftigten sich unterschiedlich stark mit dem Thema „Hafen“. Die 1864 im damals westpreußischen Thorn (heute Torun) Julie Wolfthorn (eigentlich: Julie Wolf), die 1944 in Theresienstadt ermordet wurde, reüssierte vor allem mit ihren sensiblen Portraits, für die sie zahlreiche vermögende Auftraggeber fand. Ihre Gemälde blieben vom Jugendstil beeinflusst; sie hatte als Illustratorin und Grafikerin – etwa für „Die Jugend“ – entsprechenden Erfolg. Julie Wolfthorn gehörte zu den frühen Mitgliedern des Hiddenseer Künstlerinnenbundes. Sie reiste oft nach Hiddensee, besuchte die dänische Küste, Worpsswede, Ahrenshoop und Nidden. In dem Werkverzeichnis, das Heike Carstensen anlegte³⁰⁷, finden sich einige wenige Bilder von Häfen, so eine Ansicht aus Ascona (Abb. 27, WVZ 314), die um 1928 entstanden ist – aber eben einen *städtischen* Hafen zeigt – oder Boote, die „Am Boddenufer vor Hiddensee“ liegen (WVZ 434).

beeinflusste und in dieser Weise entlastete: Das möglichste getreue Abbild des Vorgefundenen konnten die Maler ab sofort den Fotografen überlassen. Insofern wären die unscharfen Bilder Arnheims möglicherweise auch als Reaktion auf die in Mode kommende Fotografie zu lesen. Von Arnheim ist überliefert, dass sie Fotografien als zu rasches Medium nicht schätzte. Es sind von ihr selbst nur drei Fotografien erhalten.

³⁰⁷ D.i. die bereits erwähnte Dissertation, vgl. Literaturverzeichnis.

Julie Wolfthorns Interesse für eine Landschaft scheint schnell nachgelassen zu haben; Sie blieb eine „Menschenmalerin“, offenbar nicht nur, wenn ein Auftraggeber hinter dem Bild stand, sondern auch, wenn sie, wie in WVZ 443, einfach anonyme Besucher als „Drei Personen am Strand“ malte oder auch Modelle nutzte wie in WVZ 444, das ein „Tanzendes Paar am Strand“ zeigt.

Die 1867 in Stralsund geborene Malerin Elisabeth Büchsel (1867 – 1957) reiste ab 1904 nach Hiddensee³⁰⁸, wo sie ab 1915 eine regelmäßige Wohnung bei der Fischersfamilie Gau in Neuendorf hatte. Sie ist vor allem als Malerin von Kindern und idyllischen Szenen des dörflichen Lebens auf Hiddensee bekannt geworden – schon zu Lebzeiten hatte sie damit großen Erfolg:

„Fräulein Büchsel aus Stralsund, eine Schülerin von Lucien Simon in Paris, malt seit langer Zeit auf Hiddensee. Sie hat es verstanden, sich mit der Kinderwelt besonders zu befreunden, so dass die Kleinen ihr willig Modell stehen, und schon manch hübsches Bild ist nach diesen Vorwürfen (sic!) entstanden.“

So heißt es in den „Westermanns Monatsheften“ bereits im Jahr 1907.³⁰⁹ Das besondere Interesse an Kindern mag damit zusammenhängen, dass Elisabeth Büchsel zwei ihrer Geschwister noch im Kindesalter verlor. Ein Portrait des kleinen Bruders hing Zeit ihres Lebens in ihrem Atelier; es begleitete sie. Trotz oder wegen dieser tragischen Lebensumstände waren ihre Bilder von entschiedener Heiterkeit. Dies beschreiben auch Rapp und Kasten:

„Anders als beispielsweise bei vielen Worpstedter Bildern spricht aus den Hiddenseer Bildern von Elisabeth Büchsel keine raue Natur, und die Abbildung von Fischern bei der Arbeit verkörpert keine düstere Darstellung der Lebensformen auf dem Land. Ihre Bilder zeigen vielmehr eine ungebrochene Harmonie zwischen Mensch und Natur.“³¹⁰

Es scheint, als habe sich Elisabeth Büchsel als tief gläubige Protestantin eine positive, optimistische Sicht auf die Dinge geradezu „verordnet“. Angela Rapp fand im Gästebuch

³⁰⁸ Alle Daten zu Lebensdaten und Reisen von Elisabeth Büchsel vgl. Rapp, Angela und Kasten, Dorina: hundertmal Büchsel. Stralsund 2014.

³⁰⁹ Krause, Felix: Hiddensee. In: Westermanns Monatshefte, 1907, 52. Jahrgang, S. 552. Zitiert auch bei Rapp/ Kasten, S. 24. Hiddenseer berichten allerdings noch heute, wie ihre Großeltern versuchten, sich den steten Annäherungen der Malerin zu entziehen. Angeblich – so die Erzählungen der Inselbewohner – machten sich die Kinder der Insel einen Spaß daraus, Elisabeth Büchsel zu entfliehen. Nach diesen Erzählungen war die energische, alleinstehende Malerin eher gefürchtet denn geliebt. Schriftliche Belege für diese „Oral history“ gibt es nicht.

³¹⁰ Ebd., S. 24 f.

der Malerin ihren Leitspruch: „Die Kunst ist der menschliche Ausdruck der Zufriedenheit mit den Schöpfungen Gottes und dem Wohlgefallen an dem Leben.“ Dieser Ausspruch stammt aus den Kunstbetrachtungen von Hans Thoma³¹¹, dem 1839 geborenen Maler, der um 1900 auf dem Höhepunkt seiner Karriere, zum „Lieblingmaler der Deutschen“ geworden war³¹². Von seiner pantheistisch geprägten, mystischen Weltsicht findet sich nichts bei Elisabeth Büchsel, wohl aber die positiv-heitere Grundstimmung, die auch in den zahlreichen Dorf- und Hafengebilden dominiert. Dazu gehört, dass in den Ansichten des Anlegers von Altefähr, einem um 1925 entstandenen Ölgemälde, das in milchigen Blau- und Türkistönen gemalt ist, winzig-kleine Menschen auf dem Anleger einige Farbkleckse abgeben – und das im Hintergrund die Silhouette der Kirchen von Stralsund eine imposante Kulisse der Heimat abgibt. Sie bleibt jederzeit erkennbar. Hafengebilde von Elisabeth Büchsel sind zumeist topographische Bilder³¹³. Malpsychologisch gesehen Büchsels sind es letztlich Selbstvergewisserungen; entsprechend dankbar nahm das Publikum diese Bilder auf. Es erkennt sich und seine Sehnsucht nach stabilen Verhältnissen darin wieder. Elisabeth Büchsel ist damit eine Volkskünstlerin im besten Sinne des Wortes.

Kürzlich tauchte bei einer Auktion in Ahrenshoop zudem ein Bild von Elisabeth Andrae (1876 – 1945) auf, einer sächsischen Malerin, die zu den frühen Mitgliedern des Hiddensoer Künstlerinnenbundes gehört (Abb. 28). Es zeigt den alten Seglerhafen in Vitte. Auch bei Elisabeth Andrae ist das Hafengebilde eine große Ausnahme³¹⁴.

Der Vergleich zu Arnheim fällt also eindeutig aus: Elisabeth Büchsel hielt sich an das Volkstümliche, Julie Wolfthorn an die interessanten Portrait-Aufträge, Elisabeth Andrae malte „nur“ den Hafen der Sportboote, nicht den der Fischer – und auch den nur

³¹¹ Quelle: Beringer, Josef August: Thoma, der Malerpoet. München 1917, S. 19.

³¹² So hießt auch eine Ausstellung des Frankfurter Städel-Museums im Jahr 2013: „Hans Thoma – Lieblingmaler der Deutschen.“ Als „einen der Lieblingmaler der Deutschen“ hatte ihn bereits Meyers Großes Konversationslexikon im Jahr 1909 geführt.

³¹³ Es geht darum, etwas Vertrautes wiederzuerkennen, wie auch Rapp/ Degenaar in ihrem Buch „Tante Büchsel ist zurück“ anmerken. Zu dieser Reihe gehören ebenfalls die „Zeesenboote vor Stralsund“.

³¹⁴ Elisabeth Andrae malte zahlreiche Landschaften in ihrer sächsischen Heimat. Sie orientierte sich im Sommer auch nach Ahrenshoop, wo sie 1909 an einer Ausstellung teilnahm. So, wie Julie Wolfthorn die Verbindung nach Worpsswede darstellt, steht Andrae für den Kontakt nach Ahrenshoop.

ausnahmsweise. Innerhalb des Hiddensoer Künstlerinnenbundes steht Arnheim mit ihrer Fokussierung auf Häfen allein. Auf der Suche nach verwandten Bildern (und Malern) könnte ein Blick nach Norden helfen: Immerhin ist das Licht auf den Bildern Arnheims eindeutig ein nordisches Licht, das Schlichte, Unprätentiöse, Unaufgeregte scheint – bei aller Vorsicht vor Stereotypen, die zudem historisch belastet sind! – einem typisch nordischen Duktus zu entsprechen, wie das eigentümliche Licht und die „Schlichtheit“ der dargestellten Figuren, weitab von allem Folkloristischen, zeigen.

5.1.3 SEITENBLICKE II: DORF UND HAFEN IN DEN KÜNSTLERKOLONIEN AHRENSHOOP, WORPSWEDE IM VERGLEICH

Ein Seitenblick auf die anderen Künstlergemeinschaften der Zeit muss im Rahmen dieser Arbeit knapp ausfallen. Sowohl zu Worpsswede als auch zu Ahrenshoop und Skagen liegen zahlreiche Arbeiten vor; hier soll nur jeweils am konkreten Motiv-Beispiel nach Unterschieden beziehungsweise Übereinstimmungen in der malerischen Auffassung gesucht werden. Gab es einen direkten Austausch? Haben sich die Künstler beeinflusst, indem einer die Werke des anderen rezipierte? Haben die Künstler im selben oder einem ähnlichen Milieu gearbeitet, mit vergleichbaren Obsessionen und Zielen? Wie steht es mit den beiden Spezifika, dem Licht und der eigentümlichen „Schlichtheit“? Wie mit den Redundanzen und Variationen?

Zu Beginn der 1920er Jahre, als die Hiddensoer Künstlerinnen ihre Scheune zur Galerie ausbauten, befand sich die Künstlerkolonie Ahrenshoop bereits in Auflösung. Kontakte nach Hiddensee bestanden über die Malerinnen Julie Wolfthorn und Käthe Kollwitz; auch Käthe Loewenthal, von der noch ausführlicher die Rede sein wird, wenn es um den „Strand als Bühne“ geht, malte offenbar einige Male in Ahrenshoop. Sie hat die Aufenthalte dort als anregend empfunden. Ruth Negendanck hat beschrieben, wie immer mehr Maler von Ahrenshoop in die Großstädte zurückkehrten, als durch die einsetzende Mobilität ein Teil der Ruhe und Abgeschlossenheit der Halbinsel verloren ging³¹⁵. Die ambitionierten Pläne, auf engem Raum nicht nur neben-, sondern auch

³¹⁵ Vgl. Negendanck, Ruth: Das Ende der Künstlerkolonie Ahrenshoop. In: Künstlerkolonie Ahrenshoop. Eine Landschaft für Künstler. S. 143ff. Damit folgten sie dem Trend der Zeit: Weg von der Kolonie auf dem Land, hin zur Künstlergemeinschaft in der Großstadt.

miteinander zu arbeiten, waren bereits durch den Ersten Weltkrieg in Mitleidenschaft gezogen worden. Nun zogen sich von den 14 Malerinnen sieben zurück; weitere sieben waren gestorben, unter ihnen Anna Gerresheim. Der Kunstkatzen – die Ausstellungshalle für die ortsansässigen Künstler – war 1919 verkauft worden. Das Startsignal für Hiddensee war der Endpunkt für Ahrenshoop. Einem allgemeinen Trend folgend, entdeckten die Ahrenshooper Malerinnen den Reiz der Städte und gaben die Zurückgezogenheit der Halbinsel, des Darß', auf.

Und die Frauen? Offensichtlich ist, dass die Frauen aus der Künstlerkolonie Ahrenshoop – im Gegensatz zu den männlichen Kollegen – den Schwerpunkt ihrer Arbeit schon um 1900 in der Pleinairmalerei sahen. Während Wachenhusen und die anderen männlichen Maler der ersten Generation gern symbolträchtige, „schwere“ Gemälde im Atelier vollendeten, zog es vor allem die Frauen hinaus, um in der Tradition der französischen Impressionisten Stimmungen am Strand und in den Dünen einzufangen. Selbst Portraits entstanden bevorzugt pleinair – so, wie das bekannte „Selbstbildnis am Strand von Ahrenshoop“³¹⁶, das Emy Rogge um das Jahr 1900 malte. In diesem Pleinair-Malen haben sich die Malerinnen mit Sicherheit bestärkt – zumal es galt, gegen das Vorurteil über „die Malweiber“ anzugehen – oder besser: dieses ins Produktive zu wandeln. Wenn wir uns nun das programmatische Bild von Anna Petersen ins Gedächtnis rufen, „Ein Abend unter Freunden“ (Abb. 1), dann wird der Weg deutlich, den vor allem die Ahrenshooper Malerinnen wiesen: Der Weg führt aus den Ateliers und Salons, aus dem Verborgenen und halb Privaten buchstäblich ins Offene.

Nur vor diesem Hintergrund ist beispielsweise die Empörung von Gerhart Hauptmann über „die Person“ zu verstehen (Henni Lehmann), die sozusagen auf offener Straße malt³¹⁷. Indirekt hat Hauptmann verstanden, dass das scheinbar beiläufige Aufstellen der Staffelei die Eroberung eines Raumes durch die Künstlerin bedeutet. Für diese Eroberung des Raumes steht vor allem Ahrenshoop. Eine signifikante Künstlerin der Kolonie Ahrenshoop kommt als Anregerin der Hiddenseer Künstlerinnen jedoch kaum

³¹⁶ Das Ölgemälde misst 54,5 mal 53 Zentimeter. Galerie „Der Panther“, Freising. (Eine Abbildung findet sich auf der Website der Galerie).

³¹⁷ Vgl. hierzu Anm. 56.

in Betracht – ebenso wenig in Worpswede, der Gemeinschaft von Künstlerpaaren, die, ebenfalls wesentlich früher als die Hiddenseer Malerinnen, gänzlich anderen Interessen nachgingen – und wesentlich mehr im Atelier arbeiteten, oft zunächst als Schülerinnen männlicher Maler oder als deren Gefährtinnen. An solchem Miteinander mit männlichen Kollegen jedoch waren die Hiddenseer Malerinnen offensichtlich nicht interessiert.

5.1.4 DIE ANDERE AUSNAHME IM NORDEN: TONI ELSTER UND IHRE HAFENBILDER IN BREMEN

Aus dem Nordwesten bietet sich jedoch überraschend eine andere, bislang weitgehend unbekannte Künstlerin zum Vergleich der Motive an. Ihr Werk galt als schmal und zudem bei privaten, unbekannten Sammlern weit verstreut. Am Rande der Vorbereitungen zu der Ausstellung „Hermine Overbeck-Rohte und Bremer Malerinnen um 1900“ wurde der vielversprechende Nachlass einer Malerin gefunden: Toni Elster (1861-1948) hatte zu Lebzeiten die meisten ihrer Gemälde verkaufen können, geriet jedoch rasch in Vergessenheit³¹⁸.

In den Fokus dieser Arbeit geriet die Zeitgenossin Clara Arnheims zunächst wegen des vergleichbaren Kampfes um Professionalität und die Anstrengung, von der eigenen Kunst zu leben, also aus Gründen biografischer Parallelen. Dann wegen ihrer Motive: Zahlreiche Hafengebäude und etliche Seestücke sind darunter. Indessen: Einen echten Überblick über das Werk Toni Elsters gibt es noch nicht. Jedoch sind auf Fotos, die die Künstlerin in ihrem Münchner Atelier zeigen, zahlreiche, auch großformatige

³¹⁸ Da sie noch weitgehend unbekannt ist, seien hier ein paar Stichworte zu ihrer Biografie erlaubt: Eine akademische Ausbildung war ihr verwehrt geblieben; die Autodidaktin hatte offenbar auf ihren zahlreichen Reisen beschlossen, Malerin zu werden. In München nahm sie Malunterricht bei dem schottischen Landschaftsmaler John Terris (1865 bis 1914), der vor allem mit großformatigen Aquarellen hervortrat. Anschließend studierte Toni Elster bei Fritz Baer (1850 bis 1919). Anschluss an Malerkreise fand sie jedoch zunächst weder in Bremen, noch in München, wo sie ein Atelier unterhielt. Zwar stellte sie 1902 zusammen mit dem Nordwestdeutschen Künstlerbund aus, ein Echo ist aber nirgends festgehalten. Einen Ausweg bot eine Vereinigung von Frauen: der 1899 gegründete Bremer Malerinnenverein – auch dieser bedürfte eigenen Untersuchung als einer Künstlergruppe von Frauen. Von 1904 an stellte Elster im Rahmen der alljährlichen Ausstellungen der Luitpold-Gruppe in München aus. 1906 veranstaltete der neue Leiter des Bremer Kunstvereins, Gustav Pauli, eine erste Ausstellung internationaler Kunst in der Bremer Kunsthalle: Auch Toni Elster war mit Bildern vertreten.

Landschaftsbilder zu sehen, Motive aus dem Bremer Hafen, aber auch aus dem Münchner Umland.³¹⁹ 1924 gelang die erste große Einzelausstellung mit Gemälden von Elster in der Bremer Kunsthalle. Der zeitgenössische Kritiker Rudolf Alexander Schröder sprach in seiner Kritik von einer an "Constable gemahnenden Kühnheit."³²⁰ Schröder nutzt die Gelegenheit zu einem Seitenhieb auf die Worpstedter:

„Worpstedt in allen Ehren, aber unseren Winter und unser eigentliches Wasser, die Weser und ihre beiden Ufer und Häfen hat noch nie jemand so gemalt wie Toni Elster.“³²¹

Dieses – im Übrigen recht besitzergreifende Diktum, das Elster als Quasi-Heimatmalerin vereinnahmt, kommt nicht von ungefähr, denn die Künstlerin, die erst mit über 30 Jahren zu malen begann, verlegte sich in ihren Ölgemälden und in ihren Aquarellen auf Sujets, die traditionell männlichen Malern vorbehalten waren, also auf Seestücke und Hafensichten, die sie in der Manier Constables, bisweilen auch an Turner erinnernd, in einem diffusen, häufig bläulich-grauen Licht auflöste. Sicher, das war zu dieser Zeit eine Art „Erfolgsrezept“ – auf jeder Auktion in Norddeutschland finden sich bis heute zahlreiche Hafensichten und Seestücke dieser Art. Schon ein Blick in die Kataloge von ebay.de oder jene von Auktionshäusern wie Stahl³²² zeigen beliebige Beispiele (Abb. 29, 30 und 31).

Die Motive der Bilder – meist der Hamburger Hafen oder ein anderes prominentes Ziel – haben hohen Wiedererkennungswert. In den Häfen ist viel los: Es wird gelöscht und

³¹⁹ Nebenbei offenbaren die Fotos das große Selbstbewusstsein, das der Künstlerin eigen war, zeigen sie Elster doch im Rahmen eines Salonateliers: Hier arbeitete und „empfang“ der Künstler; entsprechend war der großzügige Raum eine Mischung aus repräsentativem Wohn- und Arbeitsraum. Pose und Dekor des Ateliers stehen in einem interessanten Spannungsverhältnis etwa zu dem Salonbild von Anne Ancher, das in der Einleitung dieser Arbeit besprochen wurde. Fotos abgebildet in Dietz Etzard: Toni Elster, eine Bremer Malerin, S. 11-14.

³²⁰ Schröder, Rudolf Alexander: Toni Elster. In: Niedersachsen. Jahrgang 30. 1925 (ohne Seitenangabe).

³²¹ Ebd.

³²² Die drei Abbildungen zeigen Seestücke aus einem Katalog des Auktionshauses Stahl in Hamburg von November 2011. <file:///Users/gabrielajaskulla/Desktop/Katalog-Archiv%20des%20Auktionshaus%20Stahl%20-%20Auktionen%20in%20Hamburg.html>
 Letzter Aufruf: 02.09.2016.

geliefert, produziert und geschleppt, und dazu rauchen gewaltige Schornsteine. Eine durch und durch männlich konnotierte Preisung industriellen Fortschritts (von möglichen phallischen Deutungen der Schornsteine hier nicht zu reden).

Anders als bei den englischen großen Vorbildern und den weniger bedeutenden, aber sehr populären deutschen Zeitgenossen findet sich jedoch bei Toni Elster eine charakteristische, schwarz-graue, ziemlich kompakte Kontur, wobei die Malweise durchweg pastos ist.³²³ Und: Die Bilder taugen nicht als Prachtstücke für den Ehrenplatz über dem Sofa – dafür sind sie zu düster, zu „schmutzig“. Der „Kniff“ bei Elster ist also, sich eines seinerzeit überaus beliebten Sujets zu bemächtigen, das obendrein als eindeutig „männlich“ konnotiert war und es gleichzeitig aus seiner kommerziellen Beliebtheit zu lösen. Dies gelingt, wie gleich zu sehen sein wird, indem der Malduktus – grob, kräftig, düster – in den Vordergrund rückte, also die malerische Sprache und indem Elster das „Setting“ gern in die unwirtliche Winterszeit verlegte.

Das Bild vom Bremer Hafen (Abb. 32) ist ein recht typisches Beispiel für Elsters Malweise – und ihre Nähe zu Arnheim, deren Gemälde „Mächtige Schiffe“ (Abb. 34) hier zum Vergleich herangezogen werden soll.

Das Ölgemälde von Toni Elster misst 39,5 mal 52 Zentimeter und befindet sich im Besitz der Galerie Der Panther in Freising. Es ist nicht datiert, hat keinen Titel, und die Signatur „Elster“ befindet sich unten rechts auf dem kleinen Gemälde. Auch Arnheims Bild ist ein Ölgemälde, mit 50 mal 70 Zentimetern größer; die Signatur „C. Arnheim“ befindet sich unten links. Das Bild befindet sich im Privatbesitz auf der Insel Hiddensee.

Elster hat den Hafen ihrer Heimatstadt Bremen im Winter gemalt. Ihr Bildausschnitt ist so unspektakulär wie der eines Dokumentarfilmers: Zwei Drittel des Bildes werden vom dunklen, brackigen Hafenwasser eingenommen, über dem ein bewegter, eisgrauer und blauer Himmel steht, der von einer mächtigen weißen Wolke durchbrochen wird. Die rechte Bildhälfte wird dominiert von der Kaianlage, die sich als ein großes, dunkles Dreieck aus dem Bild zu schieben scheint. Im Dunkel des Dreiecks liegt der eigentliche Kai, an dem vier Großsegler festgemacht haben. Die dickbauchigen Schiffe wenden uns ihren Bug zu. Ein flacher Lastkahn wiederholt vorn die Diagonale des Hafens. Hinter den Schiffen sind undeutlich hohe Schuppen zu erkennen; möglicherweise ist Holz vor

³²³ Ob Toni Elster Kontakt zu den so nah arbeitenden Worpsweder Malern hatte, ist noch nicht überprüft worden. Sie arbeitete im Winter in Bremen, im Sommer in München; insofern ist es auch möglich, dass sie den „Abstecher“ selbst in das nur 30 Kilometer von Bremen gelegene Teufelsmoor scheute.

ihnen gestapelt. Die Ockertöne der Schuppen korrespondieren mit der Farbe nur angedeuteter Ladung auf dem Lastkahn vorn. Blaugrau, Ocker und schmutziges Weiß sind die dominierenden Farben.

Den linken Bildrand begrenzen im oberen Drittel einige Hafengebäude, deren Funktion nicht zu erkennen ist, die jedoch Wiedererkennungswert haben, wenn man Bremen kennt – keine touristischen Wahrzeichen, aber doch angedeutete Landmarken. Sie sind in einem eher rötlichen Braun gehalten, in das viel Deckweiß gemischt wurde. Vorn ragt am linken Bildrand ein einzelner Pfosten, eine Dalbe, etwas unmotiviert ins Bild, so, als hätte die Malerin die große Leere, die sie angerichtet hat, selbst kaum ausgehalten. Diese „Leere“, das ölige, fettige Hafenwasser, steht im eigentlichen Bildzentrum; nahezu waagerechte Pinselstriche in einem hellen Türkis deuten geradezu grobianisch die Spiegelungen im Hafenwasser an. Gebäude und Schiffe bilden eine Klammer darum. Das Licht fällt gleichmäßig ein – die Textur der schieren Farbe, ihre Materialität spielt hier die entscheidende Rolle. Entsprechend sind auch die Schneesparten nicht, wie bei den französischen Impressionisten, natürliche, anmutige „Höhungen“ im Bild, sondern in ihrer schalen Schmutzigkeit nichts als eine weitere, erdige Schliere. Das Bild, von nahem betrachtet, scheint geradezu aus Bröckeln und Bröseln zu bestehen. Menschen sind nicht in Sicht; der städtische Hafen wird wie eine (leere) Landschaft behandelt.

Verwandt ist Elsters Bild in gewisser Weise mit Anders Zorns Darstellung des Hamburger Hafens (Abb. 33). Auch bei ihm herrscht die große Leere in der Bildmitte, auch hier versuchen auffallend kräftig gemalte Dalben dem Bild (hier: nach hinten) eine Balance zu geben. Bei Zorn ist jedoch das auffallendste Element der geradezu überdeutlich gemalte Mann im Boot im rechten Bildvordergrund, der, allein mit seinen Rudern, den Kampf mit den industriellen Schiffsriesen in Bildmittel- und Hintergrund aufzunehmen scheint. Auch ist das Licht – golden und violett – von völlig anderer Qualität, das Bild weist zudem das klassische Finis auf.

Bei Elster hingegen geht es nicht um Individualität – weder die von Menschen, noch die von Schiffen. Bei ihr spielt die „Individualität“ der Schiffe keinerlei Rolle, auch die Hafenanlagen sind für den Eingeweihten zwar erkennbar – der Bremer Hafen hat aber nichts „Heimatliches“. Das „Rohe“, „Ungeschlachte“ der Malweise, der pastose Pinselstrich, der im Bereich der Wolke und der Schuppen rechts im Bild sowie beim

Kahn im Vordergrund geradezu reliefartig vorsteht, weisen vielmehr darauf hin, dass hier eine hart arbeitende Künstlerin – eine „vraie ouvrière“ – die Arbeitsumgebung, das Raue, Harte, Unverkitschte eines Hafen-Arbeitsraums zeigen will.

Elster malt den Großstadthafen, Arnheim den der Insel. Der Farbauftrag ist anders; die Stimmung ist ähnlich. Der Gestus – das sich Aneignen des „männlichen“ Sujets – ist ähnlich, der Zugang anders. Elster arbeitet plakativ, wuchtig – Arnheim tut, als sei es das Normalste von der Welt, solch ein Seestück „zu liefern“. Mehr noch indessen rückt die eben beschriebene auffällige Leere Elster in deutliche Nähe zu Arnheim: Bei Elster bleibt häufig ein großer Teil des Vorder- und des Mittelgrundes dem Wasser vorbehalten, ihn jedoch als ausschließlich „leer“ zu beschreiben, greift womöglich etwas kurz, so etwa in der Inventarbeschreibung des Bremer Frauenmuseums³²⁴. Denn: Die malerische Gestaltung dieser „Leere“, also die Spiegelungen im Wasser, seine Bewegungen, Stauungen und differenzierten Farbabstufungen, das geradezu „Handfeste“ des Wassers, das sich vom Feststofflichen der Gebäude und Schiffe nicht mehr unterscheiden lässt, machen die vermeintliche „Leere“ ja geradezu zu etwas Körperlichem, Objekthaften. Freilich geht Arnheim mit dem Thema der Leere, wie wir an den Strand- und Meeresbildern noch sehen werden, handwerklich, in ihrer Maltechnik, anders um. Die Leere-an-sich ist ein Thema beider Frauen, sie rücken ihr nur auf sehr unterschiedliche Weise zu Leibe.

Das entsprechende Bild von Clara Arnheim (Abb. 34) hat, wie nahezu alle Bilder, die vorliegen, keinen überlieferten Titel. Es ist eines der wenigen, im Augenblick zugänglichen Ölgemälde, die sich mit dem Thema Hafen/ Anleger/ Mole beschäftigen. Das Gemälde ist waagrecht durch die Horizontlinie geteilt. Zwei Drittel des Bildes sind dem Himmel vorbehalten, der hier in einem blassen Rosa und hellen Blau wie marmoriert erscheint. Die Farbe wurde von der nahezu trockenen Pinselquaste aufgetragen, ein Verfahren, das maltechnisch „Frottis“ genannt wird. Die rosafarbenen Flächen sind die der Grundierung; die blaue Farbe wurde anschließend aufgetragen. So wird ein transparenter, „leichter“ Effekt erreicht, der dem vieler Aquarelle von Arnheim gleicht. Offensichtlich geht Arnheim mit Ölfarben ähnlich um wie mit „Wasserfarben“. Die herkömmliche Technik wird beherrscht, aber gelegentlich unterlaufen. Die untere Bildhälfte gehört dem tiefblauen Wasser des Meeres. Hier ist die Farbe satter

³²⁴ Quelle: Website des Museums: <http://Hammershøi.bremer-frauenmuseum.de/frauenhandbuch/elster.html>, letzter Aufruf 13.09.2016

aufgetragen, in Königs- und Preußischblau, durchzogen von grünlichen, wellenförmigen Streifen, die die Bewegung des Wassers zeigen und zusätzlich akzentuiert durch die Weißhöhen, die das Glitzern und Spiegeln des Wassers und die sich kräuselnden Schaumkronen evozieren. Die waagerechte Linie, die die Grenze von Himmel und Wasser klar markiert, ist durch einen sanften, roséfarbenen Schimmer in der Bildmitte gemildert, aber auch zusätzlich betont: ein lichter Schatten, der den Bereich hervorhebt. Durchkreuzt wird die Mittellinie des Bildes von drei mächtigen Segelschiffen: Zwei Zweimaster – vorn und rechts – und ein etwas kleineres, weißes Boot, die offensichtlich gerade zum Fischfang auslaufen. Alle drei Boote sind mit Netzen ausgestattet, ein Gewirr von Kisten und Körben ist an Deck zu erkennen. Die Masten ragen über den oberen Bildrand hinaus – hier ist alles in Bewegung nach vorn.

Das vordere Schiff ist das dunkelste. Sein mächtiger Leib ist vom Heck aus zu sehen. Die weißen Schaumkronen unterhalb des weißen Schiffes links deuten an, dass es bereits Fahrt macht, während sich das rechte Schiff vom Bildrand her ins Geschehen zu schieben scheint. Zwei kleine Ruderboote treiben hinter den Schiffen. Sie haben die Fischer zu den Schiffen gebracht, die wegen ihres Tiefgangs nicht bis zum Anleger kommen konnten. Der Leichtigkeit des Himmels steht die Schwere der Schiffe gegenüber. Das sind keine zerbrechlichen „Nussschalen“ – das ist vielmehr schweres Arbeitsgerät, breit, behäbig, solide. Und auch das tiefblaue Wasser suggeriert eine Stärke und eigentümliche „Solidität“, die der Pracht der Schiffe entspricht. Dieser Eindruck des Kompakten und „Mächtigen“ wird nicht allein durch die Größe und den Umfang der Schiffe suggeriert, sondern vor allem durch die Malweise. Den fast durchscheinenden Himmel trägt das kompakt gemalte Wasser. Und „auf“ dem Wasser „erheben“ sich buchstäblich – nämlich durch eine extrem pastose Malweise, die wiederum an Elster gemahnt – die Korpusse der drei Schiffe.

Hier wurde der Pinsel wie ein Block in fast rechteckigen Blöcken „gesetzt“ und zusätzlich mit dem Malerspachtel gearbeitet. Dabei wurden die realen Grenzen der realen Gegenstände zum Teil ignoriert: Wie an den Details (Abb. 34 D1 und 34 D2) zu erkennen ist, überlappen hier mal die Leinen die Kisten, mal durchbricht die Tonnage das Ruder. Arnheim, die Details des Seemännischen sehr wohl beherrschte, ging es hier offenbar um die Kontrastierung der Sphären Luft (im Frottis-Verfahren) und Wasser/Land (in schweren Farb-Blöcken).

Arnheim geht jedoch weder technisch noch inhaltlich so weit wie Elster. So verzichtet Arnheim völlig auf die Umgebung. Ihr Hafen liegt wahrscheinlich fernab der Städte. Ihre drei Schiffe scheinen menschenleer, obwohl sie gerade auf Fahrt gehen. Der Eindruck von Leere entsteht hier auch eher durch das Echo des Himmels im Wasser, durch die Flächigkeit des Himmels und das kräftige Band des Wassers.

Im Bildzentrum ist mehr Gegenständliches als bei Elster. Noch wird die Leere bei Arnheim buchstäblich „durchkreuzt“, bei Elster wird sie wie auf einem Tablett serviert. Und: Arnheim verlässt sich nicht auf *eine* Technik – bei Elster die des Impasto – sie kombiniert vielmehr innerhalb der Ölmalerei verschiedene Techniken, sei es, um ein ausgewogenes Gesamtergebnis zu erzielen, sei es, weil ihr ein vermeintlich „fertiges“ (und entsprechend signiertes) Ölgemälde dazu diente, sich auszuprobieren. Der unbekümmerte Umgang mit „Fertigem“ und „Skizzenhaftem“ zeigt, dass die Malerin Rezeptionserwartungen zuverlässig durchkreuzt. Dazu gehört auch die geografische Orientierung, die Arnheim verweigert.

Elsters Bild zeigt die ruhig daliegenden Schiffe im Bremer Winter, ihr Szenario ist eine konkrete, sozusagen „gottverlassene“, wengleich großstädtische Gegend, die jedoch von Menschen gemacht wurde und annähernd identifizierbar ist. Ihr Pinselstrich – rasch, zupackend – entspricht dem raschen und kräftigen Hinschauen eines kundigen Besuchers. In der Behandlung der Farben geht sie noch weiter als Arnheim, in dem sie durchgehend pastos malt. Das zwingt sie – um eine räumliche Staffelung der Bildelemente zu erhalten –, die rauchenden Schloten und kompakten Wolken im Hintergrund nahezu reliefhaft zu konzentrieren. Ihre Malerei ist ganz Materie.

Mit beidem – der Wahl ihrer Sujets und ihrer Maltechnik – macht sich Toni Elster zu einer Außenseiterin. Dabei spielt auch die gewählte Jahreszeit eine nicht zu unterschätzende Rolle: Die Tatsache, dass Elster die Bremer Hafenanlagen im Winter aufsuchte und malte – dann, wenn kein Ortsfremder die Gegend aufsuchte, da die am Kai liegenden Schiffe höchstens zu Reparaturarbeiten aufgesucht wurden – steigert dieses Außenseitertum noch. Offensichtlich war die Malerin im Winter allein im Hafen unterwegs – auch davon kündigt das Bild. Sie erobert sich also auch selbst einen Raum, der sonst Männern vorbehalten war – und zwar nicht zu deren Vergnügen, sondern zur Arbeit. Das musste als ungeheuerlich empfunden werden. Und weiter: Mit dem pastosen

Pinselfauftrag und der freien Manier, in der die Farbe aufgetragen wurde, mit dem Verzicht auf das noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts übliche, glättende „fini“, also den lasierenden Pinselstrich, der zum Ende der malerischen Arbeit möglichst alle Pinsel- oder gar Spachtelspuren tilgt – stellt sich Toni Elster an die Seite der „ouvrier“, jener Maler, die im Unterschied zu den „artists“ mit ihrer feinen „distinction“ vor allem der malerischen Anmut, dem handwerklichen Können, der „grace“ huldigen. Elster geht es – ganz in der Tradition Courbets oder Manets – um die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks. Das Problem: Auch der kraftvolle Pinselstrich des „ouvrier“ wurde als männlich betrachtet; Matthias Krüger hat die Beschreibungen der zeitgenössischen Kritik in regelrechten „Vokabellisten“ zusammengestellt³²⁵. Insofern ist es ein zweischneidiges Kompliment, wenn Schröter der Malerin Toni Elster Qualitäten „von einer durchaus männlichen Dichte und Ausgeglichenheit“ zuschreibt – so in dem bereits zitierten Artikel zur Bremer Ausstellung 1924³²⁶. Der Verkäuflichkeit ihrer Bilder – von 24 ausgestellten Werken sollen bei der Bremer Einzelausstellung 22 verkauft worden sein – hat es sicher geholfen, dass ihr Vorname auch als männlicher Vorname gebräuchlich war³²⁷.

Auf so viel „Männlichkeit“ legte es Clara Arnheim offenkundig nicht an. Bei allen ihren Bildern werden wir die Suche nach der heiklen Balance zwischen subjektivem Ausdruck und einer höchst eigentümlichen „Zurückgenommenheit“ wahrnehmen. In Kap. 5.7.2 wird der Versuch unternommen, diese „Zurückgenommenheit“ präziser zu fassen. Hier lässt sich festhalten:

Jegliche Form des („männlichen“?) Auftrumpfens ist Clara Arnheim fremd – oder womöglich gleichgültig. Jedoch gilt: Bei allen Unterschieden der Farbbehandlung lässt

³²⁵ So stellt Krüger, darin vor allem Emile Zola und Charles Blanc interpretierend, der „grace“ der aristokratisch gediegenen Portraitisten wie Cabanel die freie „langue toute physique“ Courbets und anderer gegenüber. Während erstere durch das „fini“ als arbeitende Künstler hinter einer metaphysischen Idee quasi verschwinden, zeigen die letzteren durch Pinselhiebe, die „Pranken“ oder „Krallen“ gleichen, die „ehrliche Arbeit“ des am Materiellen haftenden Künstlers. Diesem geht zum Beispiel auch – hier dem Kritiker Legouvé folgend – die „sincerité“, also Aufrichtigkeit, vor die „politesse“, also die Höflichkeit. Vgl. hierzu Krüger, Matthias: *Das Relief der Farbe*. München/ Berlin 2007, S. 58ff. und S. 111, sowie das Stichwortverzeichnis im Anhang, das die Qualitäten der Malerei, wie sie von der zeitgenössischen Kritik verstanden wurden, zusammenfasst.

³²⁶ Vgl. Anmerkung 336.

³²⁷ Zur Problematik der Signaturen vgl. Kap. 5.7.2

sich zusammenfassend feststellen, dass die „Leere“ als irritierendes Zentrum der Bilder bei Elster wie bei Arnheim so wichtig ist, dass ein genauerer Blick auf die Beschaffenheit und den Grund dieser Leere im Kapitel über den „Strand als Bühne“ notwendig erscheint – auch im Hinblick auf seine inhaltlichen, bis ins Metaphysische reichenden Dimensionen. Der spezielle Ton im Trüben, auch Unschärfen, wird uns weiter beschäftigen. Er ist für Arnheim offensichtlich auch da wichtig, wo nicht Durchsichtigkeit und Transparenz vorherrschen, sondern die Materialität der Farbe in pastoser gemalten Szenen.

Toni Elster gehörte zwar einem Bremer Malerinnenbund an, war aber gewiss neben zahlreichen männlichen Hafentalern der Zeit, von denen jeder auf seine Weise zu einer Art „Hype der Hafentalerei“ beitrug, ein Solitär. In Deutschland jedenfalls.

In Skandinavien malte Jeanna Bauck (1840 – 1926) um 1880 Einlaufende Segelboote (Abb. 35)³²⁸. Kein großer Hafen wie bei Elster – aber immerhin Betrieb, Stafflung – und dieselbe merkwürdige Leere wie bei Elster und Arnheim, hier allerdings durchbrochen von einem Ruderboot, das vor Anker liegt und gemildert durch den Schein der untergehenden Sonne, die freilich nicht majestätisch sinkt, sondern offenkundig demnächst einfach in die Wolken „sackt“. Erstaunlich ist die Farb Stimmung: Das fast monochrome Beige-Braun-Gold ist von einer ungewöhnlichen Stumpfheit, ja Trübheit³²⁹.

³²⁸ Das Bild wurde 2015 versteigert. Es misst 107 mal 146 Zentimeter. Zuletzt aufgerufen am 01.07.2016. Quelle: <http://www.artnet.com/artists/jeanna-maria-charlotta-bauck/shipping-of-the-coast-LhFtGxchWPGfIPEo65fCtA2>. Jeanna Bauck ist eine der dargestellten Malerinnen auf unserem Eingangsbild von Anna Sophie Petersen.

³²⁹ Jeanna Bauck (manchmal „Jeanne“) war eine schwedisch-deutsche Malerin, in Sachsen und Düsseldorf ausgebildet, die mit ihrer Lebensgefährtin, der dänischen Malerin Berta Wegmann, zahlreiche Studienreisen unternahm. Eine Generation jünger als Clara Arnheim, setzte sie sich auf ähnlich individuelle Weise durch – künstlerisch wie in ihrer Art zu leben. 1896 lehrte sie beim Verein der Berliner Künstlerinnen – u.a. unterrichtete sie hier Paula Becker. Hierher datiert sicher auch eine Bekanntschaft zu Clara Arnheim. Jeanna Bauck ist eine der dargestellten Figuren in Abb. 1– dort gemeinsam mit Berta Wegmann im Hause von Marie Krøyer.

5.2 MALTECHNIK: TRÜBE STIMMUNG – MALWEISE UND -MODUS BEI CLARA ARNHEIM IM VERGLEICH

Die trüben Farben auf den eben besprochenen Bildern von Bauck und Arnheim (Abb. 34 und 35), sind weitere Überlegungen wert. Das nordische Licht (oder die Lichtknappheit) verbinden beide. Aber ist das alles? Zusammen mit dem als charakteristisch eigenstuften „Schleier“, der sich flächig über das Bild ziehenden „Unschärfe“, ist dieses Licht, ist auch der „Schleier“ kennzeichnend für Aquarelle und Gemälde Arnheims. Im Folgenden soll daher auf sie kurz eingegangen werden. Mit Hilfe dieser Bilder, die sich vom Tonigen der Farben hier anschließen, lässt sich ausnahmsweise eine vorsichtige Datierung der Bilder wagen. Im Rahmen dieser Arbeit soll auf zwei dieser Bilder eingegangen werden. Es handelt sich um die Bilder „Blick aufs Meer“ und „Strandlandschaft“ (Abb. 36 und 37). Sie zeigen aus unterschiedlicher Entfernung beide einen Blick vom Weststrand der Insel Hiddensee aus auf das Hochufer mit dem Dornbusch. Der Standpunkt der Malerin ist in beiden Fällen recht dicht am Wassersaum.

Das Bild „Blick aufs Meer“ (Abb. 36) ist mit Öl auf Nessel oder sehr einfache Leinwand gemalt. Da das Bild nicht grundiert wurde, hat sich der Untergrund komplett mit der Farbe vollgesogen, so dass eine Unterscheidung ohne eine mikroskopische Untersuchung nicht möglich ist (Abb. 36 rend.). Das Bild misst 39,8 mal 56,1 Zentimeter und befindet sich im Besitz des Braunschweigischen Landesmuseums. Auf dem Bild ist es Abend. Die Sonne geht links vom Standpunkt der Malerin unsichtbar unter, wie an der rötlichen Färbung des Himmels im Hintergrund zu sehen ist. Strand und Hochland bilden eine Art offener Zange, in die sich das blassblaue und vom Lichtschein rosige Meer zu schmiegen scheint. Das Licht ist irisierend, unwirklich, die Erhebung des Dornbuschs schwimmt beinahe mit dem Hintergrund, als gebe sie nach. Das Wort des Lyrikers Siegfried Nyscher vom „duldenden Profil“ der Hücke liegt nahe³³⁰. Das Wasser ist still, auf der spiegelglatten Oberfläche ist im Hintergrund ein einsames Segelboot zu erkennen. Von oben senkt sich schon die Nachtbläue auf die stille Szenerie. Die Farben sind stumpf, grau, auch das Seegras und der niedrige Ginster im Vordergrund können den Bildraum nicht beleben. Die Malweise – auf ungrundiertem Nessel – ist für die Malerei des 20. Jahrhunderts sehr ungewöhnlich; sie ist eher aus der

³³⁰ „Die Hücke/ Duldendes Profil. Immer noch stehst du in Kraft/ gegen die pfadlosen, drängenden Wellen/ des Meeres ...“ Nyscher allerdings pries im Stil der Zeit das „Heroische“ des eigentlich harmlosen Felsens. In: Nyscher, Siegfried: Gedichte I. Leipzig 1936.

Tüchlein-Malerei des 16. Jahrhunderts bekannt, etwa bei Mantegna. Der Bildträger saugt die Farben, aber auch das Bindemittel auf (vgl. Abb. 36 rend.). Dadurch ist der Bildgrund nicht gut isoliert. Die Farben wirken lasierend – aber anders als beim Aquarell matt und stumpf. Die sehr billige Nesselleinwand und die Farben, die selbst die eigentümliche Technik in Rechnung stellend, ausnehmend reduziert und grautonig sind, lassen auf ein spätes Entstehungsdatum schließen: Seit dem Beginn des Nationalsozialismus' wurden die Mittel der Malerinnen zunehmend knapp. Durch das seit 1935 geltende Berufsverbot ließen sich Clara Arnheim und Henni Lehmann zwar weder vom Reisen noch vom Arbeiten abhalten – sie mussten aber offenkundig extrem haushalten.

In die gleiche Reihe fällt die „Strandlandschaft“ (Abb. 37). Auch hier wurde mit Ölfarben „auf einem textilen Grund aus industrieller Herstellung“ gearbeitet, so die Analyse der Restauratorin Eleonore Lang am Niedersächsischen Landesmuseum in Braunschweig, die das Bild unter UV-Licht für diese Arbeit untersuchte.³³¹ Es ist – anders als Abb. 36 – pastos gemalt – am deutlichsten in den mit viel Deckweiß gemalten Wellenkronen.

Das Bild wurde pleinair gemalt, denn der Malgrund war auf die Staffelei mit Reißzwecken aufgespannt – Spuren sind am oberen linken Bildrand als kleine Löcher und runde Abdrücke deutlich zu erkennen. Eine Ausränderung wurde mit Klammern aufgespannt. Auch das erste Bild war – offenbar hastig oder schlecht – aufgespannt, jedoch nicht mit Reißnägeln, sondern im Atelier. Es wurde planiert und erneut aufgespannt.

Die „Strandlandschaft“ zeigt den westlichen Strand zwischen Vitte und Kloster mit dem Blick nach Norden an einem trüben, vielleicht winterlichen Tag, denn der Dornbusch lässt jegliches Grün vermissen: Der bescheidene Höhenzug ist vielmehr vom selben Grau und Beige und weißlichen Ton überzogen, der auch den Strand bestimmt. Alles schwimmt in einem sandigen, bräunlich-bläulichen Dunst, in stumpfen Braun- und Ockertönen, die auch die weißen Schaumkronen der Wellen nicht wirklich aufhellen: Hier stößt nur Weiß und Braun aneinander. Der Himmel, milchig-weiß, weist keinerlei Zeichnung auf, und auch das Meer ist nur zum Vordergrund hin ein wenig in Bewegung. Alles ist kurz vor dem Stillstand, vorm Versinken im Trüben.

Wenn diese Bilder – dem Berufsverbot zum Trotz beide rechts unten mit „C. Arnheim“ signiert, tatsächlich Ende der 1930er Jahre entstanden, lässt sich die verdüsterte Stimmung biografisch leicht erklären.

³³¹ Die Analyse erfolgt in der Werkstatt des Museums am 15. April 2014.

Mitte der 1930er Jahre mussten die Malerinnen von Hiddensee erkennen, dass ihr Traum vom Aufbruch gewaltsam beendet wurde – auch, wenn sie sich dagegen stemmten, werden sie gespürt haben, wie ihre Kräfte buchstäblich versickerten, „aufgesogen“ wurden von einem Lebensgrund, in den sie geradezu versanken. Der Kampf ums Überleben wurde von Woche zu Woche schwieriger.³³² Entsprechend kompliziert war es, Farben zu beschaffen, vor allem die teuren Ölfarben. Die Tonigkeit der beiden Bilder soll aber nicht allein mit dem offenkundig Biografischen erklärt werden. Dass „trübe Bilder“ von trüben Zeiten künden, ist eine Erkenntnis, die auch aus der Küchenpsychologie stammen könnte.

5.2.1 DAS TRÜBE BEI GOETHE

Ausgehend jedoch von der These, dass Clara Arnheims Anstrengungen als Malerin vor allem von Formwillen bestimmt waren, lässt sich das Element des Trüben aus seiner Semantik in der Kunstgeschichte herleiten. Arnheims Formwillen zeigte sich, wie wir bisher bereits gezeigt haben, u.a. im steten Wiederholen immergleicher Motive, in deren kaum merklicher Variation. Hier ist jemand offenkundig auf der Suche nach der einen, der richtigen „Stimmung“. Also gehören auch die trüben Bilder zu dieser Suche, von denen die beiden hier analysierten ebenfalls eine Variation eines Motivs sind. Das Trübe, Graue, Unansehnliche, die schmutzigen Farben, die die beiden Bilder bestimmen, bildeten einen wichtigen Teil der Überlegungen in Goethes Farbenlehre. Bernd Hamacher hat die Ambivalenz dieser Töne wiederentdeckt, denen im Allgemeinen – und damit auch Goethes Anschauungen missdeutend – nur Negatives zugeordnet wurde.³³³

³³² Seit Mitte der 1930er Jahre bis zu Clara Arnheims Deportation im Jahr 1942 schickte die Bäckersfamilie Schwarz aus Vitte regelmäßig Pakete mit Lebensmitteln nach Berlin – unter zunehmender Gefahr. Für diese Pakete bedankte sich Clara Arnheim noch in ihrem einzigen erhalten Brief, dem bereits in der Einleitung zitierten Abschiedsbrief, den sie kurz vor ihrer Deportation nach Theresienstadt schrieb und der ein ergreifendes Zeugnis von der bescheidenen, dankbaren Lebenshaltung der Künstlerin ist – aber auch ein Beleg dafür, dass die betagte Künstlerin die existentielle Bedrohung noch immer nicht als unmittelbar erkannte. Vgl. Dok 1 im Anhang: Abschiedsbrief von Clara Arnheim.

³³³ Hamacher, Bernd: Grau und Braun – „Vorgefühl der Gegensätze des Kalten und Warmen“: Zur Rehabilitierung der ‚farblosen, ‚schmutzigen‘ Farben bei Goethe. In: Pape, Walter (HG): Die Farben der Romantik. Berlin, Boston 2014, S. 72-80.

Das liegt an Einträgen wie jenem im Goethe-Wörterbuch: „Als Stimmungswert signalisiert die Farbe ‚grau‘ sowohl in konkreter wie übertragener Bedeutung und kaum abweichend von traditioneller Symbolik die ganze Bandbreite des Traurigen, Trostlosen, Einfachen, Beklemmenden, des Leblosen, Starren, Kalten, Unfreundlichen und des Alltäglichen, Einfachen, Bescheidenen.“³³⁴ Hamacher trennt in seinem Aufsatz die „Symbolik“ der Farben Grau und Braun von ihren in der Farbenlehre beschriebenen Werten, um sie „zu rehabilitieren“³³⁵ – das heißt, um ihnen jene Ambivalenz neu einzuschreiben, die allen anderen Farben von jeher zugestanden wurde und wird. Hamacher analysiert zunächst die Farbe Braun, die Goethe in seiner Beschreibung menschlicher Typen als Gegensatz zu „Blond“ (nicht etwa zu „Gelb“) auffasst. Was den Gegensatz blonder zu braunhaariger Menschen genau ausmacht, hat er jedoch nicht beschrieben – damit den allzu entschiedenen Schlüssen Lavaters ausweichend. Braun steht bei Goethe durchaus als Symbol der Vitalität, aber auch der Vergänglichkeit – als Symbol der Lebenskraft, wie Hamacher schreibt, meist bei jungen, sozial niedrigstehenden Frauen. „Als Ton des Kolorits in der Kunst steht Braun hingegen meist für Alter und Wert, zum Beispiel als Galerieton.“³³⁶ Im Farbspektrum ist Braun bei Goethe entweder ein Abdunkeln des Gelben oder ein Aufhellen des Schwarzen³³⁷ - das heißt: Seine „Provenienz“ leitet sich eher aus dem Positiven, Hellen *oder* aus dem Dunklen, Negativen ab. Noch aufschlussreicher ist die Analyse von Grau. Grau als „Symbol des Schwindens und Erlöschen des Lebens, des Unheimlichen und der Melancholie“³³⁸ – ist eine symbolisch geradezu „verbrannte Farbe“. Wir wollen also hinzufügen: Grau ist die Farbe der Asche, des Grauens, des Verbrannten, Vernichteten, Vergeblichen. Es ist auch die Farbe des Zwischenraums, etwa zwischen Leben und Tod (Metzler), eine in Nuancen andere Deutung, an die Max Doerner anknüpft, der von seinem maltechnischen Standpunkt aus meint, Grau sei vor allem die Farbe, die dazu helfe, allzu starke Kontraste zwischen komplementären Farben zu mildern, Harmonie

³³⁴ Kühne, Dorothea: grau. – In: Goethe-Wörterbuch, Bd.4, Spalte 443.

³³⁵ Hamacher, Bernd: Grau und Braun, S. 73.

³³⁶ Ebd., S. 75.

³³⁷ Goethe: Farbenlehre. In: Werke (Weimarer Ausgabe), Abt. I, Bd. 1, S. 225.

³³⁸ Hier zitiert Hamacher das Metzler-Lexikon literarischer Symbole, S. 137ff.

dort wiederherzustellen, wo allzu starke Gegensätzlichkeiten ein Bild plakativ machen.³³⁹

Goethe jedoch geht davon aus, dass Grau buchstäblich „das Ende von allem“ sei, weil er – anders als Newton – davon ausgeht, dass Grau nicht nur durch die Mischung von Schwarz und Weiß entstehe, sondern durch die Mischung *aller* Farben. Grau steht also für eine „Totalität der Farben“, oder auch „ihr Allgemeinstes“, das buchstäblich „Schleierhafte“, für das, was übrigbleibt. Aber: In der Morgendämmerung, so liest Hamacher Goethe, entsteht auch alles erst – im Trüben:

„Gleichwohl ist für Goethe gerade diese graue Trübe, zum Beispiel in der Morgendämmerung, die Voraussetzung für die Farbentstehung, so dass aus dem trüben Medium jede einzelne Farbe beim Durchgang des weißen Lichts erzeugt werden kann. Die Farben verschwinden bei der Mischung im Grau, können aber auch aus dem Grau heraus – und nur auf diese Weise! – neu entstehen.“³⁴⁰

Diese typische „Kippbewegung“ (Hamacher) bei Goethe ist mehr als ein rhetorischer Kniff, und er führt das Grau weit über das gängige Verständnis vom „anything goes“ hinaus. Grau, also der Zustand der Trübnis, kann das Ende von allem bedeuten – aber auch den Anfang von etwas Neuem. Im Grau wird alles aufgesogen, emulgiert – aber unter Umständen nur, um etwas Neues gleichsam auferstehen zu lassen. Freilich ist auch das Gegenteil möglich; insofern kennzeichnet ausgerechnet die unspektakulärste aller Farben einen ausgesprochen heiklen, fragilen Zustand.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das Gemälde „Blick aufs Meer“ (Abb. 36) von Clara Arnheim anders lesen.

Haben wir es hier wirklich mit einem Sonnenuntergang zu tun? Und, wenn ja: Ist im Bild der Sonnenaufgang womöglich doch schon angelegt? Sind wir Zeugen, wie alles gerade unwiderruflich im Trüben versinkt, grau wird, konturenlos, verschwinden wird – oder sehen wir dem „großen Grau“ zu, aus dessen Mischung (und Ruhe) ein Neues entstehen wird? Welche Bedeutung hat vor diesem Hintergrund der schmale Segler links im Bild?

³³⁹ „Die gebrochenen, mehr neutralen Farbtöne, die farbigen Grau in Kalt und Warm fein unterschieden, sind für den Maler besonders wichtig (...) Würde man jeden Farbton zum Äußersten an Farbe treiben, so würde das Bild dadurch nicht farbstark, sondern bunt und schreibend (...). Ungünstige Kontraste kann man durch dazwischen gesetzte überleitende Grau, durch Einführung von Weiß oder Schwarz (...) verbessern.“ (Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. 1921. Neuausgabe, herausgegeben von Thomas Hoppe, Freiburg 2009, S. 314f.). Max Doerner als „Anwalt des Malhandwerks“ weist hier auch auf die Bedeutung des Grauen im Sfumato des Leonardo hin sowie auf die unterschiedliche Wirkung des rein optischen Grau.

³⁴⁰ Hamacher, S.76.

Wird er bald anlegen, oder bricht er auf? Und wird er nicht, gerade wenn er jetzt, gegen Abend, aufbricht, fürs erste von der nächtlichen Dunkelheit verschlungen werden, um in ihrem Schutz zu reisen – und wiederzukehren?

Diese veränderte Lesart ist bewusst als Reihe von Fragen formuliert, weil wir letztendlich zu wenig über die Intentionen Arnheims wissen. Sicher ist aber, dass sie, mit einer gründlichen akademischen Ausbildung versehen, mit Goethes Farbenlehre vertraut war: Ihre Schwester, die Musikwissenschaftlerin Amalie Arnheim, bezog sich in ihren Vorträgen immer wieder auf Goethe und zwar mit jener Selbstverständlichkeit der Zeit, in der „die Klassiker“ zum Allgemeinwissen gehörten. Auch in Henni Lehmanns Reden tauchte Goethe als selbstverständlicher Maßstab auf. Wichtiger noch als dieses Wissen um den quasi-allgegenwärtigen Goethe und seine Bedeutung gerade für die Künstler ist das Wissen, das wir von der Geisteshaltung Arnheims haben, eine Art demütigen Hinnehmens und nie versiegender Hoffnung, ein „duldender Mut“ (Hauptmann), der noch in ihrem Abschiedsbrief von 1942 deutlich wird³⁴¹.

Insofern könnten die grauen Bilder der betagten Malerin als Ausdruck dieser Ambivalenz gelesen werden: Im Bewusstsein des Vergehens, des Verschwindens – mitnichten nur als logische Folge des Alterns, sondern auch angesichts der konkreten Bedrohung durch die nationalsozialistische Verfolgung – bleibt nur die Erkenntnis, dass aus dem (buchstäblichen) Grauen Neues erwachsen könnte.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die Tatsache, dass Arnheims Bild (Abb. 36) in Tüchleinmalerei-Technik gemalt wurde, noch eine andere Bedeutung.³⁴² Gewiss, durch das Malen auf textilem Untergrund, ohne diesen zu grundieren, sparte man Kosten, und die Gemälde ließen sich transportieren, ohne dass die Gefahr des Abplatzens der Ölfarben bestanden hätte – gleichwohl konnte die Technik nur beherrschen, wer um die Geschichte der Tüchleinmalerei wusste. Tüchleinmalerei erfordert schnelles Arbeiten,

³⁴¹ Dieser Brief vom 28. Juni 1942 wird im Fazit noch einmal eine Rolle spielen.

³⁴² Der Begriff selbst stammt wohl von Dürer und geht auf dessen Reisetagebuch aus den Niederlanden 1520-1521 zurück. Er bezeichnet seitdem sowohl die Technik als auch das Produkt. Durch Dürer verbreitete sich die Technik, die zuvor vor allem in Italien und den Niederlanden bekannt war, in Deutschland. Von ihm selbst sind 16 Tüchleinbilder erhalten. Sowohl sakrale Themen als auch Landschaftsdarstellungen sind häufig. Zur Geschichte der Tüchleinmalerei vgl. Seifert, Oliver: Tüchleinmalerei. Bedeutungswandel eines Bildträgers, S.9ff.

einen raschen Zugriff, wie er für die Pleinairmalerei typisch ist – das Bild entstand aber, anders als die meisten Bilder Arnheims, im Atelier.

Tüchleinbilder sind, obgleich auch von Cranach, Ucello und anderen bekannt, vor allem der Volkskunst verhaftet – und hier besonders den sogenannten Fasten- oder Hungertüchern, die seit etwa 1000 n.Chr. in vielen Kirchen während der Karwochen den Altarraum vom Kirchenschiff trennten. Seit dieser Zeit ist auch die volkstümliche Redensart „am Hungertuche nagen“ nur für den deutschen Sprachraum bekannt. In karger Zeit also markierte das Fasten- oder Hungertuch die Grenze zwischen sakralem und bürgerlichem Raum, die Grenze zwischen (verheißendem) Wohlergehen und tatsächlich erlittenem Mangel. Könnte sich Arnheims Bild auch bewusst auf diese Tradition beziehen? Fastentücher enthalten schon in ihrem Material ikonografisch die Dichotomie zwischen Vergehen und Werden, im sakralen Raum Tod und Auferstehung:

„Das Fastentuch stand für die Unwürdigkeit der Menschen, Gott zu schauen. (...) Es könnte auch ein Hinweis auf das Grabtuch Christi gewesen sein. Ein weiterer Grund könnte gewesen sein, dass es ein Gleichnis für die Auferstehung Christi aus dem Grabe und die Erlösung nach vielem Leiden war, weil das Leinen des Fastentuchs dem Boden entstammt und Produkt harter Arbeit ist.“³⁴³

Materialikonografische Überlegungen scheinen bei einer Malerin, die sich in ihrer Arbeit ausschließlich auf formale Elemente zu konzentrieren scheint, nicht zu weit hergeholt. Die für heutige Begriffe geradezu befremdlich demütige Lebenseinstellung der Künstlerin könnte sich in Material und Malweise spiegeln, in der Anlehnung an die volkstümliche Tradition wie an den spirituellen Grund der Vorläufer. Es ist eine bittere Pointe der Geschichte, dass diese Zuschreibungen wiederum – mangels Selbstaussagen der Künstlerin – nur angenommen, ein wenig im Ungefähren, buchstäblich „Trüben“ bleiben müssen.³⁴⁴

³⁴³ Eger, Claudia: Tüchleinmalerei, Eine seltene Maltechnik am Beispiel der Fastentücher aus Rietz und Übervintl sowie der Fahne der Schwazer Knappen. Wissenschaftlicher Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen, Innsbruck 2009. S. 67.

³⁴⁴ Diese Vorsicht ist in jedem Fall vorzuziehen – auch wenn Goethe selbst sie am Rande der Diskussion seiner Farbenlehre als „realistischen tic“ bezeichnete: *„Ich komme mir vor wie einer, der, nachdem er viele und große Zahlen übereinander gestellt, endlich muthwillig selbst Additionsfehler machte, um die letzte Summe aus Gott weiß was für einer Grille zu verringern.“* Goethe an Schiller, 9.7.1796 – Werke (Weimarer Ausgabe), Abt. IV, Bd. 11, S. 121. – Ein notgedrungenes Motto dieser Arbeit.

5.3 DER STRAND ALS BÜHNE – UNTERSUCHUNG EINES MOTIVS II

Das gleiche Landschaftsmotiv, jedoch gänzlich anders „gefüllt“, findet sich in dem Aquarell „Spielende Kinder“ (Abb. 38), das wir hier nur kurz untersuchen wollen, weil es den Übergang zu Bildern mit (weniger) Figuren am Strand markiert, die für Werk Arnheims entscheidend sind.

Auf dem Weststrand von Hiddensee, mit Blick nach Norden auf den Dornbusch und die Steilküste, wird der Betrachter Zeuge sommerlicher Vergnügungen. Im flachen Wasser, das sich vom linken Bildvordergrund bis knapp unter die Mitte des Bildes ausbreitet, sieht man spielende Kinder und sich tummelnde Erwachsene, deren Körper sich im unbewegten Wasser spiegeln. Auf dem schräg ins Bild ragenden Strand steht, etwas herausgehoben, ein Mädchen im blauen Kleid, das ein kleines Modellsegelboot zum Wasser trägt.

Dahinter spielen weitere, gebückte Kinder, dahinter weht die Mecklenburger Seeflagge. Das Bild zeigt eine morgendliche Stimmung, das Licht kommt von Osten über die Dünen, die Urlauber sind unternehmungslustig. Noch liegt ein leichter Dunst über der Szene, der Himmel, der mehr zwei Drittel des Blattes einnimmt, weist Wolkenschlieren auf, aber der heitere Sommertag scheint gewiss.

Das Blatt, unten rechts signiert, weist eine Nummerierung auf („66“).

Die Aquarellfarben sind auf resedagrünem Papier aufgetragen, einem der „Standardpapiere“ der Künstlerin, aus jener deutschen Fabrikation; es wurde lediglich zwischen 1927 und 1930 hergestellt. Der Malgrund spielt auch hier, wie meist bei Arnheim, entschieden mit: Im Himmel entstehen durch Auslassungen grüne Schlieren, auf dem Strand ist der grüne Malgrund zum Teil nur zartgelb lasiert, so dass das Papier flächig grün durchscheinen kann. An der rechten Seite des Blattes ist die Technik deutlich erkennbar, bei Detailaufnahmen (Abb. 38 D2) wird ersichtlich, dass minimale Auslassungen auch bei den Spiegelungen einzelner Figuren eine Rolle gespielt haben.

Arnheim geht mit der Aquarelltechnik sehr frei um: Die Aquarellfarbe wurde zum Teil – wie sonst nur in der Ölmalerei üblich – mit trockenem Pinsel aufgetragen; Deckweiß wurde nicht nur zur Höhung eingesetzt und lasierend zur Farbmischung, sondern auch pastos als weithin leuchtende Farbe auf einem Oberhemd oder auf den Segeln der Spielzeug-Boote. Die vielen, kleinteiligen Figuren sind ungewöhnlich für Arnheim; ein Eindruck entsteht, der an ein „Wimmelbild“ erinnert. Die damit evozierte „Fröhlichkeit“

verbindet sich auch bei diesem Blatt; man meint geradezu zu hören, wie sich die rufenden Stimmen der Kinder mit dem leisen Plätschern der See vermischen. Der Steilküste im Hintergrund kommt dabei eine doppelte Funktion zu: Maltechnisch begrenzt sie die „Meereszunge“ nach oben – inhaltlich sorgt sie für einen Wiedererkennungswert, der dem Bild zusätzlich die Anmutung einer Ansichtskarte gibt: Das Element „Steilküste“ sorgt dafür, dass das Bild von den Zeitgenossen gelesen, geografisch eingeordnet werden kann. Dafür reicht es, sie mit einem leeren, ockerfarbenen Dreieck und dem begrüneten „Dach“ anzudeuten; die Darstellung erinnert an das Icon in einer emblematischen Darstellung, allerdings gibt es keinerlei sprachlichen Appell, kein Lemma und erst recht kein Epigramm³⁴⁵. Insofern könnte man das bildnerische Zeichen durchaus im modernen Sinne als ein „Logo“ lesen – allerdings eines, das von der Farbfläche, nicht von der graphischen Linie oder dem „Umriss“ lebt. Solche Bildungen von Zeichen für Steilküste, Segelboot und Dorf sind Kennzeichen der Arnheimschen Bilder. Sie haben, wie wir sehen werden, unterschiedliche Funktion.

5.3.1 DER UMGANG MIT TOURISTISCHEN WAHRZEICHEN – DIE ENTWICKLUNG VON MALORT UND TOURISTENZIEL UND DER NIEDERSCHLAG IM BILD

Die typischen Kennzeichen Hiddensees, seine touristischen Wahrzeichen, werden mit Bildelementen, die sich in Richtung Standardisierung bewegen, bei Arnheim eher lässig, en passant „abgearbeitet“; es kommt nicht auf die Detailgenauigkeit, sondern auf die rasche Wiedererkennbarkeit an. Die Sehenswürdigkeiten der Insel waren zur Zeit des

³⁴⁵ Zur Diskussion der emblematischen Darstellung, auch in einem weiteren Sinn, vgl. Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1993. Die Unterscheidungen Schönes haben noch immer Gültigkeit, auch wenn sich Bernhard F. Scholz in seiner 2002 erschienenen Arbeit „*Emblem und Emblempoetik*“ für eine elastischere Anwendung des Begriffs, zumindest innerhalb der Literaturwissenschaften ausspricht. (Scholz, Bernhard: *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*. Berlin 2002). Seine Relativierung der Kategorien von Schöne ließe sich auf die Kunstwissenschaften mit Einschränkungen übertragen, zumal Scholz der *peinture* gegenüber der *scripture* auch beim Emblem der Renaissance das Primat einräumt, also die Position des Bildes gegenüber der Schrift stärkt. Er bezieht sich dabei auf Claude-Francois Menestriers. „Geht man zu weit, wenn man diese Passage (aus Menestriers Schriften, Anm.) dahingehend interpretiert, daß einzig die *peinture* als notwendige wie hinreichende Bedingung für das Zusprechen des Prädikats Emblem gelten könnte?“ (ebd., S. 140).

Hiddensoer Künstlerbundes in erster Linie der Leuchtturm auf dem Dornbusch, die Mühle der Bäckersfamilie Schwarz in Vitte und eben die Steilküste mit den noch markanten Felsen³⁴⁶.

Da die charakteristischen Kennzeichen, die Wahrzeichen der kleinen Insel, auf einige wenige beschränkt sind, kann man, wenn man die Insel etwas salopp als „Firma“ begreift, durchaus von der Suche nach einem „Logo“ sprechen. Dies ist insofern nicht ungenau, als die vermeintlich „unschuldige“ Insel in der Ostsee in der Zeit des aufkommenden Tourismus-Booms in der Tat einen Warencharakter annahm.

Entsprechend stereotyp klingt schon damals die Werbung:

„Hier ... spielt sich das zwanglose BADELEBEN ab, welches auch noch den besonderen Vorzug genießt, kostenfreie Bäder von unbeschränkter Dauer zu gewähren, sowie Luft- und Sonnebäder ohne Hindernisse zu gestatten. Hiddensee ist ein kleines, entzückendes Inselparadies für sich, das jeder für Schönheit und Poesie empfänglichen Seele unauslöschliche liebliche Erinnerungen einprägt.“³⁴⁷

Seit findige Insulaner im Jahr 1900 den „Badeinteressenten-Verein“ gegründet hatten, hatte sich das Aufkommen der Feriengäste vervielfacht. Seit 1912 gab es eine Reihe auch besserer Unterkünfte, die „Dampfer“ kamen. Zur Insel gehört schon damals ihr „Marketing“³⁴⁸; Arnheim nimmt das zur Kenntnis, sie zeigt sozusagen, dass sie „verstanden“ hat, aber es ist ein malerischer, kein Marketing-Versuch, den wir beobachten. Dies zeigt sich auch bei einer Gouache, die dieselbe Steilküste etwas näher in Augenschein nimmt (Abb. 39).

Hier hat die Malerin einen anderen Standpunkt, näher zum Dornbusch bei Kloster, eingenommen, so dass die Steilküste etwas mehr nach vorn rückt. Aber was ist das für ein Höhenzug? Geographisch korrekt, aber wenig eindrucksvoll, führt ihn die Malerin als flachen Sattel vor, der sich in das türkisblaue Meer schiebt und die Sphären von blassblauem Himmel und tiefer blauem Meer trennt. Breite Schraffuren in Gelb und Grün, durchsetzt mit wenig Weiß zur Höhung, zeigen, dass die Küste mit allerlei

³⁴⁶ Sie sind heute von Wald und Buschwerk überwuchert.

³⁴⁷ Stadtarchiv der Hanestadt Stralsund (=StAHST) Best. 9, Nr. 853, 137, auch bei Faust, Manfred: Hiddensee, Geschichte einer Insel. Ribnitz-Damgarten 2005 (2. Auflage), S. 106.

³⁴⁸ Dass dies erfolgreich war, zeigt u.a. die Tatsache, dass etwa um 1910 die ersten beiden Berliner Straßen nach der Insel benannt wurden: Die Hiddenseestraße im Bezirk Pankow und die „Hiddensoer Straße“ (sic!) an der Prenzlauer Allee.

Flechten und blühenden Moosen überzogen ist; hinter der Steilküste erhebt sich wie ein schmaler Schatten der noch etwas höhere Wald, der Dornbusch. Das Bild, zum Zeitpunkt der Arbeit noch in Privatbesitz auf der Insel Hiddensee³⁴⁹, hat stark gelitten. Die 20 mal 30 Zentimeter große Arbeit (unten rechts signiert) ist stark von Silberfischchen befallen. Vor allem das Weiß auf den Wellen, auf der Kreide des großen Felsens, und der sandfarbene Strand sind in Mitleidenschaft gezogen. Links im Vordergrund macht sich ein erheblicher Wasserschaden als ovale, braune Linie bemerkbar; er hat zudem eine Wellung des Blattes verursacht. Auch hier spielt, wie bei Arnheim typisch, der (stark nachgedunkelte) Malgrund mit. Die Binnenstrukturen der Dinge – beim Wald, beim Strand, auf dem großen Felsen – sind nicht ausgearbeitet. Es gibt kaum Konturen, alles verschwimmt und verwischt. Hier versucht Arnheim, in sanften, milchigen Tönen Farbflächen gegeneinanderzusetzen. Hochwald, Felsen, eine Landzunge und der Strand ragen vom rechten Bildrand wie vier Finger einer Hand ins Blau von Himmel und Meer. Diese Malweise, farbige Flächen recht klar gegeneinanderzusetzen, die Arnheim auch schon bei einigen Dorfbildern in der Grafik angewandt hatte (vgl. Abb. 10), ist von der Ölmalerei der Zeit her geläufig – für das Aquarell aber atypisch. Diese Form hat eine Kollegin von Clara Arnheim, Käthe Loewenthal, häufig – jedoch in wesentlich kräftigeren Farben angewandt, und sie steht in nuce für die Malerei von Louis Moilliet, einen der beiden Lehrer von Käthe Loewenthal. Moilliet war einer drei „Tunisfahrer“, der jedoch ausschließlich als ein Begleiter von Klee und Macke gesehen wird. Er dürfte als Inspirator für die Hiddenseer Künstlerinnen in Frage kommen, da ein enger Austausch bestand.

5.3.2 MALTECHNIK – DER SCHWEIZER LOUIS MOILLIET UND DIE UNBEFANGENHEIT DER SCHWEIZER AQUARELLISTEN ALS VORBILD?

Moilliet, 1880 in Bern geboren, starb 1962 in Vevey. Der gelernte Dekorationsmaler war ein rastlos Reisender. Für uns ist biografisch interessant, dass er 1901 Worpswede besuchte, wo er eine Zeitlang (die Angaben in den Quellen gehen von bis zu zwölf Monaten aus) Fritz Mackensens einziger Schüler war. 1904 kehrte er nach Worpswede, wieder zu Mackensen zurück. Als er im Jahre 1914 mit Heckel und Klee nach Tunis reiste, war er, anders als die beiden Freunde, keineswegs vom „Orient“ überwältigt.

³⁴⁹ Es wurde mittlerweile an einen Berliner Sammler verkauft und wird restauriert.

Denn Moilliet hatte den Ort schon zuvor zweimal bereist: Er war es, der den beiden anderen mit enthusiastischen Berichten von seinen Aufenthalten 1910 und 1911 berichtet hatte. Anders als Heckel und Klee kehrte Moilliet auch später noch zweimal nach Tunesien zurück. Vom genauen, geübten Hinsehen fiel es Moilliet offenbar leichter als den Kollegen, von der unmittelbaren, realen Umgebung abzusehen und etwas anderes, die reine Fläche, das Spiel mit dem Licht in der Fläche zu sehen – vielleicht auf eine ähnliche Weise befreit vom „Überwältigenden“, auch „Typischen“, wie Arnheim es mit der Zeit auf Hiddensee wurde? Und ähnlich fixiert auf die „eigentliche“, die „authentische“ Stimmung, abseits vom Offensichtlichen?

Anders als Arnheim ließ sich Moilliet aber – hier sicher inspiriert von Matisse – vom durch das Malpapier vorgegebenen *Format*, dem Vierreck inspirieren und festlegen, während Arnheim das *Material* im Auge behielt. Das Blatt diktierte Moilliet die Grundformen der folglich zweidimensionalen Bildelemente – Variationen von Dreiecken, Romben und Quadraten, Halbkreisen und Vollkreisen. So beschreibt es Hans Christoph von Tavel:

„So rastlos sich das Leben von Moilliet ausnimmt, so sehr ruht seine Kunst in sich selbst. Unbeirrt durch neue Erfindungen, Wege, Experimente der Kunst im 20. Jahrhundert hat er sich an die von ihm anerkannten Gesetze der Malerei gehalten, indem er das Leben, die Schönheit, den Reiz seiner Motive mit dem gegebenen Viereck des Bildes und der Materie der Farben, meist Aquarellfarben, in Einklang brachte.“³⁵⁰

Wie Arnheim, interessierte sich Moilliet allerdings ebenfalls für die physikalische und auch chemische Verbindung, die Farben und Papier eingingen. Er experimentierte durchaus – war also „Experimenten“, anders als von Tavel schreibt, durchaus zugeneigt – experimentierte aber eben mit verschiedenen Malgründen, Mischungen der Farben und Trocknungen; Moilliet bearbeitete sogar längst fertiggestellte Aquarelle erneut, indem er sie mit Wasser und Schwämmen vorsichtig nässte und weitere Farben auftrug, Konturen verwischte oder nachzeichnete, um so verschiedene Farbtiefen zu erreichen³⁵¹

³⁵⁰ In: Louis Moilliet 1880 – 1962. Blick in die Ferne. Herausgegeben von Anna M. Schafroth. Katalog der Ausstellung auf Schloss Spiez 2007 (2. Auflage 2009), S. 14f.

³⁵¹ So zum Beispiel in dem Aquarell „Der Golf von Tunis“ (Abb. 154), einer Arbeit von 1920, die sich Moilliet 1930 erneut vornahm und nun um neue Farbschichten im Vordergrund links – ergänzte. Das zuvor sehr lichte, fast in gleißender Sonne sich auflösende Ensemble von einigen wenigen Bauten am Strand von Tunis, der sich in ein leuchtend blaues Meer zu ergießen scheint, während einige Berge links in der Hitze verschwimmen und Himmel und Sand durch weiße Schlieren wie „verbraucht“ erscheinen, erhält durch die hinzugefügte Balustrade und das tiefe Moosgrün einiger

(Abb. 40, Der Golf von Tunis). Dieser Prozess konnte sich über Jahre hinziehen. Er führte damit den Charakter des Aquarells als spontanes, flinkes, flüchtiges Medium bewusst ad absurdum – während Arnheim das Prozesshafte dadurch betonte, dass sie Spuren der Malerei wie Vorzeichnungen oder Spuren des Malortes wie Fliegenreste oder Steinchen nicht beseitigte, die quasi-natürliche Dauer des Aquarellmalens aber nicht verlängerte. Sie fühlte sich im Flüchtigen, im malerischen Nu, offenbar wohl. Moilliet sorgte auch ansonsten technisch für Neuerungen:

Nicht weniger als eine „Schichtung“ der Farben, wie sie eigentlich nur die Ölmalerei ermöglicht, schwebte Moilliet in anderer, wässriger Form für die Aquarellmalerei vor – die er im Grunde auf die gleiche Weise bearbeitete wie ein Künstler, der mit Ölfarben umgeht. Die Flächen, die Moilliet bevorzugt einsetzte, gleichen gelegentlich „Farbstempeln“, wie sie beim laienhaften „Kartoffeldruck“ oder bei bewusst grobianischem Holzschnitt entstehen – zu besichtigen in solchen Bildern wie „Der Hafen von Tunis“³⁵² (Abb. 41). Hier werden die auf dreieckigem Grundriss stehenden, in Zitronengelb und Ocker gehaltenen Gebäude im Bildvordergrund so gestaffelt, dass sie wie Kartonagen wirken. Eine feine Bleistiftkontur verstärkt den Eindruck des Geometrischen. Das Haus mit der gelben Fassade und dem roten Dach, das einen dahinterliegenden Viermaster fast vollständig verdeckt, erinnert wiederum stark an Häuser, die Arnheim in Thüringen malte. Die Farben sind völlig andere – das Verfahren ist aber ähnlich. Und auch bei Moilliet finden sich die „Nussschalen“-Boote mit beinahe schwarzem Rumpf, übergroß im Bildhintergrund gemalt, mit Segeln allerdings, die im Unterschied zu den Arnheimschen Takelagen, eher wie „angeklebt“ wirken: Moilliet hatte offenbar nichts dagegen, dass seine Bilder mit den vielen Bildebenen und gedrängten Staffelungen wie gemalte Collagen wirkten. So eckig und kantig wurden Arnheims Bilder nie, auch unterscheidet sich die Palette der beiden Maler grundlegend. Wo Arnheim aus verschiedensten Blau- und Grüntönen eine möglichst große Varianz herausholt, und Gelbtöne nur gedämpft als Ocker oder Beige sanfte Kontraste bilden, arbeitet Moilliet – eben inspiriert von Tunis, nicht von der Ostsee – mit starken Gegensätzen: Gelb und Orangefarben, Tintenblau und Zinnoberrot, Moosgrün, Blaugrau

Heckenpflanzen ein neues Gewicht (Abb. aus: Louis Moilliet, 1880 – 1962, S. 60, Kat. Nr. 19). Maltechnisch setzt Moilliet das Gebot des Malens „von Hell nach Dunkel“ in konsequenter Weise um, wobei der übliche Zeitbegriff für den Prozess des Aquarellierens durch die zehnjährige Malpause extrem gedehnt wird.

– immer wieder bricht Moilliet aus „Farbfamilien“ aus, um einer allzu großen, stimmungsvollen Harmonie Einhalt zu gebieten. Dadurch, und durch die stete Staffelung und Zusammendrängung (Gottfried Benn) der Bildmotive erreicht er, dass die Bilder uns die Orientierung verlieren lassen, sie verwirren, sie flirren, sie machen den Betrachter zum Fremden im Bild – so, wie der Maler letztendlich fremd blieb in den Gegenden, die er bereiste. So weit geht Arnheim nicht. Sie versucht keineswegs, das Vertraute fremd zu machen. Ihre Aneignung von Moilliet ist eher formal und grafisch: Die Verwendung von geometrischen Elementen wie Trapezen und Dreiecken einerseits, die Suche nach der Vereinfachung hin zur mehrdeutigen Abstraktion oder zum rasch wiedererkennbaren „Logo“ andererseits: Das eint sie mit Moilliet. Ebenso die Verwendung von reinem Weiß als eigenständiger Farbe, bei Moilliet als Farbe eines Hausgiebels links im Hintergrund, als Farbe des vierfach geteilten Segeltuchs und als gleißender Streifen Himmelsweiß rechts unter dem dominanten Blau. Und noch etwas verbindet, bei aller Unterschiedlichkeit der Palette³⁵³ wie des Farbauftrags, Moilliet und Arnheim: Beide gehen in der Aquarellmalerei so vor, wie es bei Ölmalerei typisch ist; inhaltlich verzichten beide darauf, die verwendeten Bildelemente symbolisch aufzuladen. Moilliet bewegt sich hier eindeutig in Richtung der Abstraktion, dabei Monet folgend:

„Wenn du dich zum Malen nach draußen begibst, musst du versuchen zu vergessen, welche Gegenstände du vor dir hast, sei es ein Baum, ein Haus, ein Feld oder was auch immer. Stell dir nur vor, hier ist ein kleines blaues Quadrat, hier ein rosafarbenes Rechteck, hier ein gelber Streifen, und male das Ganze genau so, wie es sich dir darbietet, in genau der richtigen Form ...“³⁵⁴

Bei Arnheim bleiben die Gegenstände erhalten, jedoch vereinfacht, verwischt, verschwimmend und uneindeutig, wie Reminiszenzen an eine vergangene oder vergehende Zeit.

³⁵³ „Palette“ hier im metaphorischen Sinn – es geht um Aquarelle!

³⁵⁴ Zitiert nach: Gage, John: Kulturgeschichte der Farbe. Ravensburg 1994, S. 209.

5.3.3 MALTECHNIK UND MOTIV: BOOTE, BERGE, MÜHLEN – VOM FINDEN MALERISCHER ZEICHEN

Moilliets Bildelemente *sind* sozusagen bereits „geschmolzen“, Arnheims Bildelementen schaut der Betrachter beim Verschmelzen und Verschwinden zu. Ein Prozess bleibt als solcher immer erkennbar. Damit lenken sowohl Molliet wie Arnheim den Blick auf das Malerische, auf diese Weise Max Liebermann aufnehmend:

„Der spezifisch malerische Gehalt eines Bildes ist um so größer, je geringer das Interesse an seinem Gegenstande selbst ist; je restloser der Inhalt eines Bildes in malerische Form aufgegangen ist, desto größer der Maler.“³⁵⁵

Liebermann folgend, wäre, modern gesprochen, der sichtbare Prozess entscheidend und die „logohaften“ Bestandteile der Bilder wären „Hieroglyphen“, Wegmarken:

„Mehr noch als in dem, was er malt, zeigt sich des Künstlers Phantasie in dem, was er nicht malt. Je näher die Hieroglyphe – und alle bildende Kunst ist Hieroglyphe – dem sinnlichen Eindruck der Natur kommt, desto größere Phantasietätigkeit war erforderlich, sie zu erfinden.“³⁵⁶

Man möchte hinzufügen: ... desto größere künstlerische Disziplin im Weglassen und Vereinfachen war nötig, sie zu erfinden. Oder besser: Zeichen zu finden, die einen Assoziationsraum öffnen.

Dies ist auch beim zweiten Bildelement so, das hier untersucht werden soll: dem Segelboot.

Segelboote spielen in den Künstlerkolonien der Ostsee natürlicherweise eine große Rolle. Die Ahrenshooper Maler, aber vor allem die Vertreter der Künstlerkolonie in Nidden haben geradezu obsessiv Segelboote gemalt. Das reicht von den naturalistischen Gemälden von Fritz Möller-Schlünz über die expressiven Bilder von Fritz Rüggeberg bis zu den lichten, ins Abstrakte reichenden Aquarelle von Hans Brück.³⁵⁷

³⁵⁵ Liebermann, Max: Die Phantasie in der Malerei, S. 22.

³⁵⁶ Ebd., S. 29.

³⁵⁷ Eine besondere Herausforderung wäre, das Motiv des Segelbootes in seinen zahlreichen Varianten quer durch die Künstlerkolonien zu analysieren. Hier fällt besonders der graphische Umgang auf: Von den Holzschnitten Richard Seewalds auf Rügen (der Künstler lebte von 1890 – 1976 und stammte aus München) bis zu den Federzeichnungen von Gerhard Marcks führt eine direkte Linie. Einen Überblick über diese bisher nicht bekannte Seite von Gerhard Marcks liefert der Band von Detlef

Segelboote finden sich reichlich bei allen Malerinnen des Hiddenseer Künstlerinnenbundes. Julie Wolfthorn, Elisabeth Büchsel, Katharina Loewenthal, Elisabeth Andrae – sie alle malten oder zeichneten Segelboote an Land oder zu Wasser, in Nahsicht oder Fernsicht, en détail oder im Verbund.

Die meisten dieser Boote, die einerseits Fischer zur Arbeit beförderten, andererseits den zahlreichen Besuchern als Vehikel für Ausflüge, meist über den Bodden, dienten, hat zweifelsohne Clara Arnheim gemalt: Das beginnt mit quasi-naturalistischen Ansichten von Schiffen im Vordergrund (Abb. 123), die – wegen der Moos- und Brauntöne und des bedeckten Himmels - stark an Worpsweder Bilder von Kähnen erinnern – und geht weiter mit entsprechenden Bildern, auf denen das Schiff nur ein kleines Element im Bildmittelgrund ist (Abb. 42 und 43), über solche, in denen zumindest die Räumlichkeit des Bootes noch erkennbar ist (Abb. 44) bis hin zu jenen Strand- und Meerszenen, in denen das Segelboot lediglich ein Objekt zur Brechung der Fläche ermöglicht, ein Bildelement, das Luft und Wasser verbindet – und dies durch die Spiegelung in doppelter Weise. Ein interessantes Bild des Übergangs ist das Aquarell „Zeesboote vor Wolkenhimmel“ (Abb. 45).

Zwei Drittel des 22,5 mal 32,5 Zentimeter großen Aquarells, das sich im Besitz des Landesmuseums in Braunschweig befindet, nimmt der Himmel ein, der von mächtigen Kumuluswolken überzogen ist. Sie bauschen sich, wie es oft an Sommernachmittagen geschieht, voluminös vor einem tintenblauen Himmel, in dem der beigefarbene Malgrund an zahlreichen Stellen zu sehen ist. Beige bildet hier einen Kontrast zum Blau des Himmels, der fast so stark wie Gelb wirkt – damit wird dem Malgrund eine eminent wichtige Rolle gegeben. Das knappe untere Drittel des Bildes nimmt das Wasser des Boddens ein, dessen glatte Fläche durch die lebhaftige Spiegelung des Wolkenschauspiels gebrochen wird. Wasser und Himmel werden durch die weit entfernte Küstenlinie getrennt – ein schmaler Streifen Landes, bei dem man ein einzelnes Haus, Wald- und Wiesenflächen erahnen kann. Die Sphären des Himmels und des Wassers werden durch drei Segelboote verbunden, die sich schnittig auf dem Wasser bewegen. Das mittlere

Hamer: Sehnsucht nach den Kranichen. Gerhard Marcks in Niehagen. Halle (Saale) 2012. Hier zeigt sich, dass die Entwicklung des „Segel-Logos“ auch Marcks beschäftigte. Richard Seewald wiederum war mit Oskar Kruse befreundet und öfters zu Gast auf Hiddensee. (Quelle: Rügen, Vilm, Hiddensee – Norddeutsche Künstlerkolonien II. Herausgegeben von Christine Knupp. Eine Ausstellung des Altonaer Museums, Hamburg 1986).

Boot sehen wir von der Seite, die es flankierenden Boote von vorn – und wir sehen drei unterschiedliche Stadien der Vereinfachung. Während der Korpus des mittleren Bootes dreidimensional erkennbar ist, weist das rechte Boot nur noch eine mit Tinte gesetzte Konturlinie auf, das linke Boot hingegen besteht im Prinzip nur noch aus zwei unterschiedlich großen Farbflächen: Die eine, rostrote, bezeichnet das Segel, dessen Spitze durch eine Weißhöhung betont wird; die andere, abgedunkelte, bezeichnet den Schiffskorpus und gleicht einem gemalten Kiesel, einem mehr oder weniger runden „Farbklecks“, dessen Spiegelung, sich verkleinernd, im Wasser weitergeführt wird (Abb. 45 D1).

Diese Segelboot-Signets hat Arnheim zur Perfektion getrieben. Sie finden sich in Aquarellen / Gouachen wie „Auf dem Bodden“ (Abb. 46) – einer, wenn die Bewertung gestattet ist, Aquarell-Preziose. Hier werden wir glauben gemacht, trotz der minimal eingesetzten Mittel sogar zwei Boote hintereinander zu erkennen³⁵⁸. Das Bild wurde nass in nass gemalt. Das Papier ist resedagrün und sehr faserarm, was den Eindruck der Glätte, hier: des Harmonischen, Schwingenden verstärkt.

Mit geringstem malerischen Aufwand, fast rein durch Deckweiß auf bläulichem Papier – entsteht ein eindrucksvoller Himmel, zu dem der Strand im Vordergrund in lebhaftem Kontrast sind: Mit einem feinen Gefühl für Ausgewogenheit sind die Komplementärfarben sanft abgedunkelt. Das Ergebnis ist ein gleichzeitig locker gemaltes und dichtes, da atmosphärisches Bild – welche „Stimmung“ hier evoziert wird, darum wird es noch gehen³⁵⁹.

Einen Übergang von den naturalistisch gemalten Schiffen stellt „Zeesboote an den Bühnen“ dar (Abb. 47), ein mit Öl auf Pappe beziehungsweise Sperrholz gemaltes Bild in kleinem Format³⁶⁰, das hier wegen seines eigenartigen Tons nicht unerwähnt bleiben soll.

³⁵⁸ Vgl. hierzu Abb. 46 D1. Auf dem Bild ist verso u.l. vermerkt: „10“, u.r. „220,-“, Desweiteren ist u.l. eine Nummer zu erkennen: 41/035/17. Das Bild scheint Teil einer Auktion gewesen zu sein. Die Nummer eine Einlieferungsnummer. Auch auf dem Bild des Fischerknaben (Abb. 150), von dem nur mehr eine Postkarte vorliegt, ist das Segelboot-„Logo“ eingesetzt.

³⁵⁹ Ganz ähnlich operiert Arnheim in „Wiese am Bodden“ (Abb. 41).

³⁶⁰ Das Bild misst nur 12 mal 21 Zentimeter und befindet sich im Privatbesitz auf der Insel Hiddensee. Der Malgrund lässt sich nicht eindeutig feststellen, da das Bild in

Es weist jene merkwürdige Unschärfe in bräunlich-grünlichen Tönen auf, die, freilich mit hellerer Palette, auch das bereits analysierte Bild des Hochufers (Abb. 37) kennzeichnete – ja, dasselbe Hochufer ist hier rechts im Hintergrund zu erkennen. Ein Zeichen dafür, dass das Bild der Zeesboote in derselben (späten) Malperiode entstand, in derselben, von Gedanken an Vergänglichkeit beherrschten Zeit. Dann werden die Schiffe auch in Seitenansicht zunehmend vereinfacht, bis sie nur noch als schnittige Silhouetten (Abb. 45, 124, 125, 126 und 127)) zu erkennen sind – oder eben als eher rundliche, „gemütliche Korpus-Kleckse“ eher der Sphäre des Menschlich-Nahen zuzuordnen sind (Abb. 42).

Diese Suche nach quasi-geometrischen Formen einerseits (Dreieck, Rhombus) und malerischen Reduktionen bis hin zum „Kleck“ zeigen gleichzeitig die Nähe wie auch die Distanz zu Moilliet. Der „missing link“ zwischen dem Berner Maler und den Künstlerinnen auf Hiddensee könnte die Malerin Käthe Loewenthal bilden. An ihrem Beispiel wollen wir zeigen, wie das Segelboot-Logo bei anderen Künstlern aussieht – und woher das Verfahren, Sightseeing-Highlights zu Brandings zu abstrahieren, möglicherweise kommt.

5.3.4 SEITENBLICKE III: KÄTHE LOEWENTHAL UND IHRE INTERPRETATION DER SCHWEIZER FREIHEIT

Käthe Loewenthal, 1877 in Berlin geboren, war eine Schülerin Ferdinand Hodlers – und ein frühes Mitglied des Hiddensoer Künstlerinnenbundes. Ihre Werke, die sie zu Beginn des Zweiten Weltkriegs Freunden zum Verstecken gab, wurden bei einem Bombenangriff vernichtet. Erhalten ist lediglich eine Mappe mit etwa 250 Arbeiten auf

heiklem Zustand ist und der Malgrund mit dem Rahmen verklebt wurde, so dass dieser bei einer Untersuchung im Jahr 2015 nicht entfernt werden konnte. Auffallend ist, dass Arnheim die Ölfarben keineswegs für größere Formate nutzt, sondern hier – wie etwa auch bei dem Bild „Junger Mann auf dem Zaun“ (Abb. 8) Formate bevorzugt, die sonst eher Zeichnungen oder Aquarellen vorbehalten sind. Die kleinen Formate ermöglichten natürlich, dass die Gemälde, ohne gerollt zu werden, transportiert werden konnten – andererseits haben die jüngsten Funde von fünf Gemälden Arnheims (in Bremen) gezeigt, dass die Malerin durchaus größere Formate wollte und beherrschte. Es darf also davon ausgegangen werden, dass die Entscheidung für das kleine Format keine praktischen, sondern inhaltliche Gründe hatte.

Papier und einige wenige weitere Arbeiten – meist Aquarelle oder Arbeiten mit Pastellkreide.

Loewenthal folgte zunächst Hodler in dessen kompositorischen Vorlieben: So staffelte sie, wie Agnieszka Lutz herausgearbeitet hat, ihre Landschaften meist in drei Ebenen³⁶¹, sie versuchte, eine bestimmte, quasi-mystische Lichtstimmung zu evozieren, um „das Ewige“ der Berge, mithin: der Natur erlebbar zu machen.

Hier ist die „Schweizer Freiheit“, die bereits bei Moilliet deutlich wurde und bei Hodler sicher zu einem Höhepunkt kam, wiederzusehen: Loewenthal geht mit Pastellkreiden ebenso um wie mit Aquarellfarben. Anders als Arnheim interessiert sie der Wechsel von pastosem zu lasierendem Farbauftrag nicht, sie erreicht eine Stufung durch abwechselnd ausgebleichte und dann wieder kräftig auftrumpfende Farben. Hierfür ist das 30 mal 40 Zentimeter große Pastell „Schneesmelze im Gebirge“ (Abb. 48) ein Beispiel.³⁶²

Das in Privatbesitz befindliche Bild zeigt – im Unterschied zu den älteren Bildern vom Niesen – wie das Gebirge als Hauptmotiv allmählich in den Hintergrund gedrängt wird und auch die leuchtenden Farben allmählich von grau-erdigen Flächen „angegriffen“ werden. Anders als in früheren Bildern sind die Berge hier schwärzlich konturiert, sie werden nicht mehr in ihrer typischen Fältelung als Abfolge von Licht und Schatten gemalt, sondern eher flächig dargestellt. Die Farbe wird stellenweise verwischt, nicht in den verschiedenen Abstufungen einzeln aufgetragen. Auslassungen im Brauton des Vordergrundes betonen die Trockenheit des Geländes; hier scheint der Karton durch. Die Perspektive wird – ebenfalls im Unterschied zu früheren Bildern – eher nachlässig erzeugt: Tiefenwirkung wird kaum erzielt – obgleich sich der Weg nach oben verjüngt. Der Eindruck des Trostlosen, Gedeckten wird durch die Tatsache, dass der Baum seine Blätter verloren hat, verstärkt. Auf dem Kamm des erdigen Hügels erkennen wir zudem drei mühsam gebeugte Gestalten, die sich hügelan kämpfen. Wenn hier Licht und Schatten, Erhabenheit und Mühsal miteinander ringen, dann ist – auch angesichts des nackten Himmels – klar, wer die Oberhand gewinnen wird. Es ist, wenn man so will, eine Variation des „Trüben“, wie wir es bei Clara Arnheims Bild von der Steilküste

³⁶¹ Lutz, Agnieszka: Spiegelbild Natur. In: Käthe Loewenthal. Landschaften. Katalog der Ausstellung im Ignaz-Günther-Haus. Stadtmuseum München 1992, S. 15 – 22.

³⁶² (Abb. 101 aus dem Katalog, dort Abb. Nr. 4)

besprochen haben, eine ähnliche Stimmungslage in völlig anderer Landschaft. Den einmal eingeschlagenen Weg – hin zur Flächigkeit, ja: zur Abstraktion - behält Käthe Loewenthal auch auf Hiddensee – also ab 1912 – konsequent bei, wie das Pastell „Steilküste I“ (Abb. 49) hier beispielhaft zeigen soll. Es weist erneut den Farbkontrast von braun-ockerfarbener Erdmasse und kräftig türkisfarbenem Hintergrund auf (der allerdings nur noch als Reminiszenz zu sehen ist). Der Titel verweist darauf, dass auch Loewenthal in Reihen arbeitete.

Wichtig für unser Thema der Vereinfachung oder der Suche nach dem Signet oder „Logo“ ist vor allem das Pastell „Vom Meer“ (Abb. 50), das beinahe monochrom gearbeitet wurde: Das Bild, 19 mal 25,5 Zentimeter groß, besteht aus einer nahezu durchgehenden karamellfarbenen Fläche, die Himmel und Meer kennzeichnet. Die beiden Sphären sind lediglich durch eine schwarze Kontur getrennt. Wasser- und Himmelsflächen sind beige und bläulich schraffiert und zusätzlich durch Binnenkonturen gestaffelt. In der Bildmitte sind von vorn nach hinten fortlaufend, insgesamt fünf Segelboote mit rötlichen Segeln zu sehen. Die Takelage bildet den einzigen, jedoch abgetönten Kontrast zum Braunbeige des restlichen Bildes. Auffallend ist, dass sich drei Boote in einem konturierten Halbkreis bewegen, der nach hinten vom Horizont begrenzt wird. Das vierte Boot verschwindet dahinter, während das vordere, fünfte Boot einem eigenen „Kreis“, also einer konturierten Fläche zugeordnet wird. Der Halbkreis, in dem die drei Boote segeln, wiederholt sich als Spiegelung im Himmel, die Schiffe segeln gleichsam in einer großen „Blase“, deren gekrümmte Linie sich im weiteren Bild fortsetzt. Der obere Bogen könnte auch einen Hügel markieren, der sich im Wasser spiegelt – dagegen spricht aber die Andeutung einer Sonne rechts am oberen Rand.

Im Bild sind verschiedene Konturen für Segel sozusagen „ausprobiert“ worden: vom flächigen Dreieck der beiden hinteren Boote zur einfachen oder doppelten „Flammenzunge“ der beiden Boote vorn und vorn rechts.

Käthe Loewenthal arbeitet also wie Clara Arnheim an einer Vereinfachung der typischen Elemente, die die Küstenlandschaft ausmachen und touristisch von Bedeutung sind. Wie Arnheim vernachlässigt sie den Schiffs-Korpus zugunsten der Takelage. Hier strebt sie nach Vereinheitlichung (die Farbe Rot) und Musterbildung (die Flammen- bzw. Dreiecksform). Anders als bei Arnheim konturiert sie die Form aber zusätzlich, um eine höhere Flächigkeit zu erzielen.

Eine kuriose Variante des Elements „Segelboot als Signet“ findet sich im Pastell „Segelboote vor der Küste“ (Abb. 51).

Hier nimmt das Wasser – wiederum schraffiert und einer einheitlichen Krümmung gehorchend, als handele es sich um einen abgesunkenen Himmel – den weitaus größten Teil des Bildes ein. Der blass-beigefarbene Himmel und die braune Strandlinie im Vordergrund korrespondieren miteinander. Der Horizont wird von einer zu erahnenden, bläulichen Hügellinie wie ein Schatten betont. Im Wasser liegen fünf gleichartige Segelboote, links und rechts von ihnen ist je ein weiteres, jedoch anders gemaltes zu erkennen. Die fünf gänzlich in Schwarz gehaltenen Boote sind lediglich durch die als schmale Zungen gemalten Korpusse und die sich in einem S nach oben windenden Segel zu erkennen. Die Segel wirken durch die schwarze Farbe kompakt; sie scheinen sich nicht im Wind zu blähen, sondern nach oben aufgerichtet, zu krümmen, wie menschliche Figuren. (Die Segelaufbauten der beiden Boote links und rechts sind filigraner gemalt, wohl, um größere Abstände zum Betrachter zu evozieren). Das Gekrümmte, Flächige, nicht Ausgearbeitete der Segelboote widerspricht allen gängigen Wahrnehmungsklischees von „schnittigen“, „flinken“ oder „schlanken“ Booten: Diese hier wirken improvisiert, „gekrakelt“, wie schlecht platzierte See-Zeichen in der Fläche des Wassers, wie Haken, die ein Maler eines überdimensionalen Bildes an sein Werk setzt, als wollte er sagen: „So, die Boote nun auch noch ...“. Dem traditionellen Bildelement wird also Referenz erwiesen – aber kein Respekt. Dies unterläuft alle gängigen Vorstellungen von Booten, wie sie auch auf Hiddensee Gemeingut waren und wie sie der Dichter (und regelmäßige Hiddensee-Besucher) Joachim Ringelnatz formulierte:

Segelschiffe

Sie haben das mächtige Meer unterm Bauch
 Und über sich Wolken und Sterne.
 Sie lassen sich fahren vom himmlischen Hauch
 mit Herrenblick in die Ferne.
 (...)
 Es rauscht wie Freiheit. Es riecht wie Welt. -
 Natur gewordene Planken
 Sind Segelschiffe. - Ihr Anblick erhellt
 Und weitet unsre Gedanken.³⁶³

³⁶³ Ringelnatz, Joachim: Gedichte dreier Jahre Berlin 1932, S. 79.

Das „Hohe“, „Hehre“ war Loewenthal also offenbar genau so fremd oder gleichgültig wie Clara Arnheim. Vielleicht war sie auch den Kult um die Schiffe leid? Immerhin stammte sie aus Stuttgart und hatte viel Zeit ihres Lebens in der Schweiz verbracht. Loewenthal musste sich, um zu diesem Umgang mit dem semantisch gefüllten Sujet „Segelboot auf dem Meer“ zu finden, vom gelernten Umgang mit der „erhabenen“, „majestätischen“ Natur lösen, wie sie es von Hodler und Hölzel übernommen hatte. Die schmucklosen, unfestlichen Bilder vom Meer sind nebenbei ein Akt der malerischen Emanzipation von den großen Schweizer Vorbildern.

Ein weiteres Bildmotiv, das aus touristischen Gründen – oder bei topografischen Malern wie Elisabeth Büchsel – wichtig war, ist die Mühle. Auch dieses Element bot sich zur Vereinfachung, zur „Logofindung“ an.

Bei Käthe Loewenthal, der Landschaftsmalerin aus dem Kreis der Hiddenseer Malerinnen, erscheint eine Mühle nur gelegentlich, zum Beispiel in dem nicht signierten Aquarell „Blick nach Kloster“ (Abb. 52).

Das Bild misst 23 mal 32 Zentimeter. Loewenthal folgt hier ihrem bewährten Bildaufbau mit der dreiteiligen Staffelung – Himmel, zwei Streifen Landes – während „das bisschen Meer“, das sich vom rechten oberen Bilddrittel ins Bild schiebt, blass bleibt und seinerseits von schmalen Landzungen geteilt wird. Die vorherrschenden Farben sind Rostbraun, liches Ocker und tiefes Olivgrün – kräftige Erdfarben, gegen die sich der von gelblichen Schlieren durchzogene Himmel blass ausnimmt.

Einen Akzent erkennt man etwa in der Bildmitte in dem perspektivisch sozusagen „zusammengestauchten“ Dorf Kloster, dessen Zentrum ein weißes Haus mit leuchtend rotem Dach bildet. Die Mühle ist auf ihr Kernmerkmal reduziert: Diagonal vor dem Hintergrund stehende Flügel suggerieren beim Betrachter sofort „Mühle“, in demselben Sinne wie bei Moilliet rot-weiß gestreifte Banderolen den „Festbaum“ markieren oder eine Schranke, in demselben Sinne wie waagrecht durchbrochene Stabreihen „Zaun“ evozieren³⁶⁴. Die Reduktion der Mühle auf die vier Flügel findet sich bereits wesentlich früher in den Landschaftsbildern der Kolonisten, so etwa extremer, aber gleichzeitig

³⁶⁴ Zum Beispiel im Aquarell „Grab eines Marabou II“ von 1920, abgebildet in: Auf eigenen Wegen. Adolf Hölzel und seine Schweizer Schüler. Katalog der Ausstellung in der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz und auf Schloss Spiez 2011. Herausgegeben von Alexander Klee und Barbara Stark. Konstanz/ Schloss Spiez 2011. Auf eigenen Wegen, S. 77.

unauffälliger bei Vilhelm Hammershøi, der 1888 den Blick auf die unspektakuläre Landschaft bei Frederiksdal zeigte (Abb. 53)³⁶⁵.

Das Bild, nur 26 mal 45 Zentimeter groß, ist in extrem trockenen Ölfarben auf Leinwand gemalt. Es ist in zwei Schichten aufgebaut: Vorn, etwa bis zur Hälfte des Bildes, ist eine nach einem langen Sommer ausgedörrte Wiese zu sehen, von der sich bräunlich vertrocknete Pflanzen abheben. Ein Farbwechsel zu einem eher gelblichen, ockerfarbenen Ton zeigt einen Wechsel der Vegetation an: Hier könnte ein Feld liegen. An der Horizontlinie entlang zieht sich geduckt das Dorf Virum, dessen weiße Häuser von ihren nahezu schwarzen Dächern niedergedrückt werden. Rechts im Bild sind die Flügel der Mühle zu sehen – das einzige Element, das in den bleichen, ausgezehrten Himmel ragt wie eine Schere, die den Himmel (oder den Malgrund) aufschneiden will. Eine gewittrige, giftige Stimmung scheint in der Luft zu liegen – obwohl es Sommer ist, ist die Landschaft düster. Zu dieser Düsternis gehört, dass sich die Ansiedlung keineswegs „kühn“ oder auch nur einladend aus der Landschaft erhebt, auch ist die Mühle – anders als in den Bildern der Niederländer oder noch in denen der Romantik – kein stolzes Wahrzeichen von Produktivität mehr und auch keine Metapher für menschliches, stetes sich Mühen, wie es schon im Volkslied besungen wurde und durch Cervantes' Helden Don Quijote zum Topos wurde. Sie ist „gerade eben noch da“. In der Trübnis sehen wir wiederum die Nähe zu Arnheim.

Die „Mühlensignets“ der Maler markieren daher einen Endpunkt in der Darstellung dieser Anlagen aus der Frühzeit der Industrialisierung³⁶⁶. Sie haben nichts

³⁶⁵ Abb. aus 182 in: In Another Light: Danish Painting in the Nineteenth Century, Abb. 182, S. 226. Das Bild befindet sich in der Sammlung John L. Loeb jr., in New York.

³⁶⁶ Die ältesten Funde von Mühlenanlagen finden sich bereits aus mesopotamischer Zeit, als Wasserschöpfräder Energie lieferten. Die Römer brachten die Kenntnis mit in ihre Rheinprovinzen. Trotz der Dampfmaschinen und Motoren, die die Mühlen ab ca. 1780 allmählich in die Bedeutungslosigkeit drängten, blieben die meisten Mühlen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts in Betrieb. Erst unter der Adenauer-Regierung wurde das sogenannte „Mühlen-Stillegungsgesetz“ verabschiedet: Müller, die 30 Jahre auf den Betrieb ihrer Anlage verzichteten, erhielten eine Prämie. Die modernen Windkraftanlagen wirken vor diesem Hintergrund wie gespenstische, standardisierte Wiedergänger der alten Wasser- und Windmühlen. Zur Kulturgeschichte der Windmühlen, insbesondere auch zu ihrem Bedeutungswandel zwischen den Gemälden der Niederländer und denen der Romantik: Mager, Johannes und Meißner, Günter: Die Kulturgeschichte der Mühlen. Tübingen 1997. Die technische Seite, also die Verschiedenheiten des Antriebs wie der Nutzung, die hier naturgemäß zu kurz kommen

Touristisches, sie tragen nichts mehr zu nationalen Identitätsstiftung bei wie die Mühlen der alten Holländer³⁶⁷. Freilich greifen Maler, denen es auf regionalistische Anbindung (und Aufträge) ankommt, noch auf diesen Topos zurück – auf Hiddensee vor allem Elisabeth Büchsel³⁶⁸ – produktiver aber ist der eben beschriebene, gänzlich andere Weg, der eben auch die technische Entwicklung (und die Ablösung) der Mühlen wahrnimmt³⁶⁹.

müssen, werden von Philipp Oppermann und Torsten Rüdinger so erklärt, dass die verschiedenen Mühlentypen in den Landschaften als jeweils optimale Art der Wasser- bzw. Windnutzung begriffen werden können: Oppermann, Philipp und Rüdinger, Torsten: Kleine Mühlenkunde: Deutsche Technikgeschichte vom Reibstein zur Industriemühle. Berlin 2010.

³⁶⁷ Eine genauere Auflistung relevanter Mühlenbilder aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen, da das Motiv aus den bereits genannten Gründen äußerst produktiv wirkte. Es sei nur noch auf entsprechende Gemälde von Erich Heckel, Paul Gauguin, William Turner und die kristallin „zersplitternde“, im kubistischen Stil gehaltene Mühle von Lyonel Feininger verwiesen – eine ganz und gar apokalyptische Mühle aus dem Jahr 1918, die sich im Besitz des Museums Sztuki in Lodz befindet. Überraschend „patriotisch“ ist ein Mühlengemälde Vincent van Goghs aus dem Jahr 1886. Die „Moulin de la Galette“ befindet sich in der Sammlung der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz. Als hilfreich hat sich die Lektüre erwiesen: Mager, Johannes und Meißner, Günter: Die Kulturgeschichte der Mühlen. Hier lässt sich der Bedeutungswandel – vom selbstvergewissernden Bild mit der Mühle als patriotischem Zeichen hin zum Symbol der Vergänglichkeit – studieren.

³⁶⁸ Elisabeth Büchsel steht ganz in der Tradition der Holländer, als sie zwischen 1920 und 1930 ihr Gemälde „Eisvergnügen“ malte. Die Szenerie erinnert an „Der Winter“ von Ariaen Pietersz van de Venne, der sein winterliches „Eisvergnügen“ 1614 malte (Abbildungen im Anhang). Das Bild zeigt die Mahnkesche Mühle in Stralsund am alten Standort, unweit vom Rügendammbahnhof. Das vereiste Gewässer, auf dem die Kinder Schlittschuh laufen, ist der Ziegelgraben zwischen Stralsund auf dem Festland und der im Strelasund gelegenen Insel Dänholm. Die Ähnlichkeit zu van de Vennes Bild ist offensichtlich, allerdings fehlt bei Büchsel das patriotische Element der Flagge; hier reicht die mächtige Windmühle als Wahrzeichen der Region. Kinder und Jugendliche bewegen sich in ihrem Schatten; trotz der insgesamt dunklen Farben ist das Bild von einem gewissen Optimismus: Am Horizont hellt sich der Himmel auf.

³⁶⁹ Seit der Entwicklung der Dampfmaschine – also seit etwa 1780 – wurden sowohl die Wasser- als auch die Windmühlen in ihrer Bedeutung immer weiter zurückgedrängt, obwohl erkannt worden war, dass die durch sie erzeugte Energie nicht nur zum Mahlen von Getreide, sondern überhaupt als Antrieb für Maschinen genutzt werden konnte. Mühlen nutzten Wasser und Wind, waren also, wenn man so will, die ersten ökologisch arbeitenden Maschinen, leise dazu, in ihrer Weiterentwicklung unabhängig von menschlicher oder tierischer Muskelkraft. Sie standen für Fortschritt, Effizienz, auch die Autonomie des Müllers, später metaphorisch für den unaufhaltsamen Fortgang der Zeit,

5.3.5 MALTECHNIK UND MOTIVE: MÜHLEN UND DER LEUCHTTURM ALS ZEICHEN UNTERGEHENDER LANDSCHAFTEN

Was aber ist mit der unidentifizierbaren Mühle von Käthe Loewenthal (Abb. 52), bei der die Mühle „irgendeine“ Mühle zu sein scheint, die Mühlenflügel angedeutet, wie im Verschwinden? Das Verfahren erinnert bei Loewenthal an ihre scheinbar nachlässig hingetuschten Segel: Das sind eher Segelreste als stolz flatternde Tücher. Ähnlich verhält es sich bei dem Worpsweder Maler Fritz Mackensen: Die „Flügelreste“ der Mühle (Abb. 54) wirken geisterhaft, so, als ob sie eine Erscheinung wären, die im nächsten Augenblick verschwände. Der Stil verweist auf die massiven Mühlenbilder Erich Heckels, bei Loewenthal aber werden die Flügel transparent. Sie wirken wie Fliegenflügel – unscheinbar und filigran sind sie in die weite Landschaft gesetzt³⁷⁰. Sie sind gerade eben noch da, so scheint es. Hier haben wir einen weiteren Hinweis darauf, dass Käthe Loewenthal, aber auch Fritz Mackensen und andere Maler in Worpswede und Hiddensee die Mühlen als Signets einer untergehenden Epoche begriffen. Die Mühlen waren Wahrzeichen – jedoch solche der Vergangenheit. Oder Zeichen der Zeit, der Vergänglichkeit.

Clara Arnheim hat ihre Schwierigkeiten mit einem Element, das anscheinend als unverzichtbar galt: In einer Mischtechnik (Abb. 55), zeigte sie ganz konventionell „Die Mühle in Vitte“ als ein „Wahrzeichen der Insel“ – neben dem Leuchtturm an der

das Immergleiche – ja sogar als Inbegriffe des erotischen Mühlwerks, der Tyrannei, des Todes. Es würde hier zu weit führen, die unterschiedlichen Mühlentypen, die für unterschiedliche – nämlich etwa vierzig (!) – verschiedene Formen industrieller Arbeit standen, hervorzuheben³⁶⁹. Eine prägnante Zusammenfassung hierzu liefert: Ernst, Eugen: Mühlen im Wandel der Zeiten. Stuttgart 2005. Auffallend an der entsprechenden Literatur ist jedoch, dass nahezu alle Regionen, was die Wind- und Wassermühlen betrifft, vor allem im nordwestlichen Europa, in den Niederlanden, in den Gegenden von Rhein, Ruhr und Niedersachsen, sowie an den Küsten von Nord- und Ostsee eigene, angepasste Mühlenarten hervorbrachten. Sie galten dort als die jeweils optimierte Form der Mühle und wurden rasch zu regionalen Wahrzeichen. Windmühlen sind Landschaftszeichen, Identitätsmarken, wobei sich ihre Herkunft und damit ihre Identität dem kundigen (früheren) Betrachter leichter erschloss als dem heutigen, eher touristischen Betrachter, der lediglich das „Pittoreske“ wahrnimmt. Mühlen sind also ein geradezu unverzichtbarer Bestandteil der Regionalkunst.

³⁷⁰ Vgl. Abb. 54. Das Gemälde heißt „Blick vom Weyerberg“, entstand um 1910 und befindet sich in Privatbesitz. Quelle: Fritz Mackensen. Mappe mit 9 Reproduktionen von Werken des Künstlers und einer Einführung von Klaus Dede. (= Reihe Worpsweder Maler, Bd. 2). Worpswede o.J.

nördlichen Seite der Heide, am Dorfrand von Vitte integriert. Nicht wirklich geglückt wirkt diese Staffelung der Sehenswürdigkeiten, zu gedrängt, um recht zu wirken; es ist, als machten sich Turm und Mühle gegenseitig Konkurrenz.

Wenn man den Begriff etwas weiter fasst, denn gehört neben Leuchtturm und Mühle unbedingt auch die Dünenheide zu den touristischen Wahrzeichen, die sich als violetter Teppich im Bildvordergrund ausbreitet. Und ist nicht in dem weiten Himmel, der zwei Drittel des Bildes einnimmt, in der linken Hälfte ein großer Vogelschwarm zu sehen, der sich – es dürfte August sein – zum Aufbruch sammelt? Diese Zugvögel, denen am nördlichen Ende der Insel, auf dem sogenannten Bessin, ein eigenes Reservat zugestanden wird, lockten und locken jedes Jahr tausende von Hobby-Ornithologen, aber auch ganz normale Besucher an³⁷¹. Das war schon vor Gründung des Reservates so, Zeitgenossen von Clara Arnheim berichten von den Vogelkundlern.

Die Ortskundigen sind sich halbwegs einig³⁷², dass es sich um die südliche Mühle von Vitte handeln muss, die noch vor dem Ersten Weltkrieg außer Dienst gestellt wurde.³⁷³ Eine ähnliche Mühle ist auf dem Bild „Windmühle“ dargestellt (Abb. 56).

Das Gemälde, 25 mal 32 Zentimeter groß, ist nach Art der Holländer recht detailgenau in Öl auf Holz gemalt und wirkt auch sonst wie eine moderne Aneignung der holländischen Mühlenbilder. Tatsächlich hat der 1838 in Zaandam geborene und 1888 in Arnheim gestorbene Maler Anton Mauve – ein angeheirateter Cousin von Vincent van Gogh – eine Mühle gemalt, die mit der Arnheimschen einige Parallelen aufweist. Dieser „Link“ weist zu einer Verbindung nach Westen, zur Haager Schule, die seit der Wiener Ausstellung von 1910 – und seit Max Liebermanns Reisen dorthin – in Berlin bekannt war.

Auffallend ist hier der sich zusammenziehende, geballte Wolkenhimmel.

Ein erst kürzlich³⁷⁴ bei Braunschweig aufgetauchtes Ölgemälde (Abb. 57), das zusammen mit vier weiteren in einer offenkundig nie geöffneten Rolle aufbewahrt

³⁷¹ Der Bessin ist ein doppelter Sandhaken, einige hundert Meter lang, aber nur wenige Dutzend Meter breit, der zwischen der eigentlichen Insel Hiddensee und der Insel Rügen im Bodden liegt. Er entstand durch Sedimentablagerung – der ältere „Haken“ um ca. 1500, der andere erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Beide Landzungen sind unbewohnt.

³⁷² So bei Befragungen 2013 und 2014 in den Dörfern Vitte und Neuendorf.

³⁷³ Die Gouache misst 20 mal 29 Zentimeter. Sie ist unten rechts mit „C. Arnheim“ signiert und befindet sich im Privatbesitz in Berlin.

wurde, zeigt eine weitere Mühle. Sie ist deutlich einfacher gestaltet, aus Holz gebaut und scheint allein auf einer Wiese, möglicherweise einem Hügel zu stehen.

Diese Mühle hat einige Rätsel aufgegeben, jedoch scheint es nach dem Studium einiger Unterlagen der Gemeinde sowie nach Auskunft des Historikers Manfred Faust offensichtlich, dass es sich um die alte Mühle in Kloster handeln muss. Diese alte „Bockmühle“³⁷⁵ stand auf dem sogenannten Mühlenberg in der Nähe des alten Gutshofes und wurde bereits 1850 von einer moderneren Holländermühle ersetzt. Die alte Mühle blieb zunächst noch stehen, der Mühlenhof wurde aber nach dem Ersten Weltkrieg umgebaut und die Mühle abgerissen. Das bedeutet, dass das Mühlenbild, von dem hier die Rede ist, sowie die vier anderen Ölgemälde vor 1918 entstanden sein müssen. Es bedeutet ebenso, dass sich Clara Arnheim über den Zeitraum mehrerer Jahrzehnte mit Mühlen beschäftigte – und dass es ein für sie schwieriges Motiv war.

Komplizierter wird die topografische Zuordnung bei Abb. 58, das die Mühle erstmals in den Hintergrund rückt. Das Bild ist 22 mal 32 Zentimeter groß und befindet sich im Heimatmuseum auf Hiddensee. „Der Mühlenhof“ liegt hinter einem Deich, an dem Fischer gerade ihre Netze zum Trocknen auslegen. Formal gesehen gibt es eine horizontale Zweiteilung des Blattes. Die Horizontlinie entspricht der des Deiches. Rhythmisiert wird das Bild von den drei Netzen, die in symmetrischer Reihe parallel die Wiese teilen, belebt wird es von den beiden Männern, die nach links aus dem Bild gehen.

³⁷⁴ Der „Fund“ eines Bremer Galeristen – auf Nachfragen liegt die Vermutung eines Ankaufs nahe - hat sich Ende 2015 abgespielt. Die Provenienz kann nicht ohne weiteres geklärt werden, da der Name des Verkäufers nicht mitgeteilt wurde. Für diese Arbeit war es jedoch möglich, die fünf Bilder im unrestaurierten Zustand, noch gewölbt von der langen Aufbewahrung in der Papprolle zu sehen. Sie waren offensichtlich nie auf eine Leinwand aufgespannt. Wegen des Mühlenmotivs ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich bei allen fünf Bildern um frühe Arbeiten von Arnheim handelt. Die fünf Ölgemälde wurden mittlerweile restauriert und befinden sich im Privatbesitz in Bremen (Abb. 128 bis 131 D1).

³⁷⁵ Bockmühlen, auch Bockwindmühlen sind der älteste Windmühlentyp in Europa. Andere Begriffe sind: Ständermühle, Kastenmühle oder Deutsche Windmühle. Bei diesem Mühlentyp steht das gesamte Mühlenhaus auf einem einzelnen dicken Pfahl, dem sogenannten „Hausbaum“ steht, der seinerseits senkrecht in einem Stützgestell steckt, welches unterhalb der eigentlichen Mühle befindlich ist. Die Mühle ist also sozusagen „aufgebockt“. Auf dem Bock kann die gesamte Mühlenmaschinerie mittels der Hebelwirkung des Außenbalkens in den Wind gedreht werden. Diese Methode ist jedoch bei wechselnden Windrichtungen nicht optimal.

Es geht Arnheim in diesem Bild offenkundig nicht um den Wiedererkennungswert; sie behandelt die Sehenswürdigkeit geradezu nachlässig; prompt ergaben Befragungen der Ortskundigen kein einheitliches Bild³⁷⁶. Im erstgenannten Bild (Abb. 57) „stapelte“ Arnheim die Sehenswürdigkeiten geradezu, hier deutet sie sie mit Mühle und (ziemlich armseligem) Windflüchter³⁷⁷ nur an. Eigentlich ist das Thema des Bildes der Wind, der den Menschen (und dem Bild) seinen Rhythmus gibt.

Das Bild wirkt wesentlich überzeugender als die zuvor gezeigten Beispiele. Clara Arnheim hat sich für eine formalere, strengere Bildkomposition entschieden, weg vom „Gängigen“, Touristischen. Dennoch helfen einige Elemente auf den wahrscheinlich sehr viel früher entstandenen Bildern weiter, denn:

Zwei der Sehenswürdigkeiten der Insel – Heide und Vogelreservat – führen auf eine neue Spur: Beides sind, wenn man will, „Variablen“ innerhalb der Landschaft: Der Bessin wächst jedes Jahr nach Süden³⁷⁸, die Dünenheide wurde schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch zunehmende Bebauung – siehe die Anmerkungen von Jürgensohn – und durch verschiedene Arten von Beweidung eingegrenzt und reduziert. Ihre Lage veränderte sich ebenfalls in südlicher Richtung. Das bedeutet: Nicht allein die Lage und topographische Form der Sehenswürdigkeit verändert sich – sie ist auch selbst gefährdet, sie ist im Begriff zu verschwinden. Das gilt aus anderen Gründen auch für die Mühle(n), ja sogar den Leuchtturm!

Die Frage ist, inwieweit nicht nur bestimmte Maltechniken, die das Trübe, Unbestimmte, Verschwimmende befördern, sondern auch bestimmte Motive diesen Eindruck des Verschwindenden verstärken? Und was bedeutet das? Ein weiteres Bildmotiv, das bei dieser Fragestellung auffallen muss, ist der Leuchtturm, der in Abb. 55 der Mühle und der Heide „Konkurrenz“ machte – ein klassisches regionalistisches Motiv.

Der Hiddenseer Leuchtturm wurde 1880 anstelle bisheriger, eher improvisierter Leuchtfeuer auf dem 72 Meter hohen Bakenberg errichtet und galt zunächst als Inbegriff

³⁷⁶ Ein Vergleich mit einem Foto von 1930 zeigt jedoch deutlich, dass es sich um die Mühle in Vitte-Süd handeln muss (vgl. hierzu Faust, Manfred: Hiddensee – Die Geschichte einer Insel, S. 81).

³⁷⁷ Windflüchter sind ein Symbol einiger Künstlerkolonien. Ihr markantes Profil beherrscht einige der bekanntesten Bilder der Ahrenshooper Künstlerkolonie.

³⁷⁸ Geologen sprechen von einem jährlichen Wachstum von etwa 45 Meter in südlicher Richtung, gleichzeitig bildet sich ein neuer Sandfortsatz am nördlichen Ende der Insel, weil hier Sedimente der Steilküste abgetragen und angeschwemmt werden.

der Modernität und Solidität. Den Hiddenseer Leuchtturm preist der stets ironische Joachim Ringelnatz in einem Gedicht über Urlauber auf der Insel:

„... Und des Leuchtturms Strahlensegen/ Eine freundliche Gesundheit ...“³⁷⁹

Simone Trieder zitiert jedoch aus einem im Jahr 1927 entstandenen Protokoll der Gemeinde, in dem es heißt, dass das berühmte Leuchtfeuer gefährdet sei: Dafür verantwortlich sei die Landabspülung, die bis 2077 zu einem Abrutschen des Bakenberges samt dem Leuchtturm führen werde³⁸⁰. Zahlreiche Berichte künden von der Enttäuschung, der ernsten Sorgen der Insulaner³⁸¹. Tatsächlich werden jedes Jahr etwa 60 Zentimeter der Steilküste, vor allem an deren nördlichen Ende, der „Hucke“, abgetragen.³⁸² Ausgerechnet ein Bauwerk also, das den Schiffen auf der Ostsee Orientierung und damit Schutz bieten sollte und den Bewohnern Hiddensees als Inbegriff des Sicheren Tag und Nacht vor Augen stand, entpuppte sich allzu schnell als unsichere Investition in die Zukunft. Das buchstäbliche „Leuchtturm-Projekt“, für das sich die Gemeinde tief verschuldet hatte³⁸³, erwies sich als ambivalent. Gleichzeitig wurde den um den Leuchtturm bangenden Bewohnern der Insel die Fragilität, ja Fragwürdigkeit ihres eigenen Lebens durch den Leuchtturm noch mehr bewusst. Statt sie abzusichern, verstärkte das Seezeichen die Unsicherheit, sein Leuchten kündete nicht mehr nur von Orientierung und Überblick, sondern erinnerte an die Vergänglichkeit und an die Vergeblichkeit allen menschlichen Bemühens – und verstärkte damit ein Lebensgefühl, das die Hiddenseer in ihrem steten Kampf gegen Sturmfluten und andere Gefahren ohnehin auszeichnete³⁸⁴. Und auch das dritte,

³⁷⁹ Ringelnatz, Joachim: Hiddensee. In: Gedichte dreier Jahre. Berlin 1932, S. 84.

³⁸⁰ Quelle: Trieder, Simone: Die Insel Hiddensee – so nah, so fern. Halle/ Saale 2008, S.9f.

³⁸¹ Bis 1927 musste der Leuchtturm, der auch für die Einheimischen ein beliebtes Ausflugsziel war, mehrfach gesperrt werden. Der Grund für die Risse in der Außenhaut war eine unzureichende Verbindung des Ziegelmauerwerks mit dem Putz, der insgesamt dreimal erneuert werden musste. Dafür fielen 1926/27 erneut Kosten von rund 90.000 Mark an. Der Bau selbst hat sich als solide erwiesen.

³⁸² Diese Entwicklung wurde durch einen 3 Meter hohen Steinwall um das nördliche Ende der Insel seit 1937 nur teilweise gemildert.

³⁸³ Nach den Unterlagen der Gemeinde kostete der Bau 80.000 Mark.

³⁸⁴ Der Leuchtturm war Teil einer größeren Modernisierungsanstrengung auf Hiddensee. So wurde 1888 nicht nur der Leuchtturm eingeweiht, sondern auch der neue Hafen in Kloster fertiggestellt. Eine Seenotrettungsstation wurde eingerichtet.

„harmlose“ topografische Element des Bildes, die Dünenheide, hat ihre semantischen Tücken: die Dünenheide. Sie entstand auf Hiddensee durch eine Absenkung des Landes zwischen dem heutigen Vitte und Neuendorf vor etwa 2000 Jahren. Durch Westwinde kam immer mehr Sand hierher. In den älteren Braundünen entstand eine lebhaftere Vegetation aus Zwergsträuchern mit Kriechweidearten und dem charakteristischen Heidekraut, Wacholderbüschen, Kriechweiden und Krähenbeeren. In den jüngeren Weißdünen wuchs Besen- und Glockenheide. Durch die einkehrende „Ruhe“, die der Küstenschutz mit sich brachte, nahm der Baumbewuchs zu, Kiefern und vor allem Birken begannen, die niedrigen Kräuter und Sträucher zu verdrängen. Fehlerhafte Beweidung mit (eigentlich „ortsfremden“) Schafen führte zu einer weiteren Verbuschung. Erst 2007 wurde mit größeren Maßnahmen zum Erhalt der Dünenheide begonnen – sie galt und gilt aber als gefährdet³⁸⁵. Das Bewusstsein für das Besondere und Fragile war in den 1920er Jahren vorhanden, wenngleich die Autoren noch hoffen konnten, Eingriffe durch den Menschen kämen der Insel zugute. So schwärmte der einflussreiche Autor Arved Jürgensohn³⁸⁶ (1862 bis 1927) im Jahre 1924 über „Hiddensee, das Capri von Pommern“:

„Wenn im August und September die Heide blüht und sich im Lilaschimmer weit vor uns in ihrer Schönheit ausbreitet (...), da genießt das Auge eine wahre Wonne. (...) Hiddensee ist längst nicht mehr die alte Sandwüste, wie vor 100 Jahren, sondern immer mehr auf dem Wege, sich in ein kleines blühendes Inselparadies umzuwandeln. Dazu kann die Kultur,

Hiddensee galt bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als rückständig, die Analphabetenrate war hoch, ebenso die Kindersterblichkeit. Seit 1892 verkehrten Dampfer zwischen Stralsund und Kloster – die Voraussetzung für den Fremdenverkehr. Vitte und Neuendorf erhielten ihre Häfen erst 1925 bzw. 1928. Erst 1905 wurde der erste Arzt auf der Insel angestellt. Zur prekären sozialen Situation auf Hiddensee vgl. Faust, Manfred: Hiddensee – Die Geschichte einer Insel.

³⁸⁵ Quelle: Klaps, G., Jeschke, L. und Schmidt, H.: Dünenheide auf Hiddensee. Greifswald/ Puttbus 1975.

³⁸⁶ Jürgensohn war Historiker, im damals russisch besetzten Lettland geboren, und hatte ein besonderes Faible für versunkene Orte. Er lebte in Berlin, verbrachte aber die Sommer bevorzugt auf Hiddensee. Im Ersten Weltkrieg tat er sich als Propagandist der deutschen Seite hervor: In „Der deutsche Luftkrieg“ (1915) beschwört er das Recht der deutschen Seite. Später profilierte er sich u.a. als Streiter für eine Reform des bis dahin allzu industriefreundlichen – und damit erfinderfeindlichen – deutschen Patentrechts. (Quelle: Schmidt, K. Alexander: Erfinderprinzip und Erfinderpersönlichkeitsrecht im deutschen Patentrecht. Tübingen 2009, S. 75 und S. 283).

*dazu können Anpflanzungen und Aussaaten viel beitragen. Die Schönheit wird dadurch nicht gemildert, sie wird vielmehr erhöht.*³⁸⁷

Jürgensohn konnte damals noch die neuen Gebäude in der Dünenheide³⁸⁸ an einer Hand abzählen: Gerade vier Einödgehöfte gab es in deren südlichem Abschnitt. Der nördliche Teil, so notiert er penibel, sei von den Fischern, die hier schmale Landstreifen besessen hätten, durchweg an „Fremde“, vor allem Maler und andere Künstler, verkauft worden. Schon Felix Krause hatte 1907 hervorgehoben, dass Hiddensee als botanisches wie geologisches Kleinod gefährdet sei.

*„Seit der letzten großen Sturmflut 1879 bemüht sich die Regierung, durch Dämme und Steinwälle das Land Hiddensee zu halten. Im Norden wurde schon vor vielen Jahren ein Damm gebaut, und im Süden, bei Neuendorf, ist man seit längerer Zeit dabei.“*³⁸⁹

Arved Jürgensohn äußerte sich 1925 ebenso besorgt über den nördlichen Teil der Insel, den Dornbusch, wie über die Heide:

*„Im Norden erhebt sich das Land in hügeligen Wellen bis zu einer Höhe von fünfundsiebzig Metern. Alljährlich reißt hier das Meer große Stücke los, und der Frost ist ihm ein getreuer Gehilfe bei dieser Zerstörungsarbeit. Denn die im Winter durch ihn im feuchten Tonlager gelockerten Schichten sinken im Frühjahr zusammen, fallen ab und werden vom Meer verschlungen. So geht unabänderlich die Höhe ihrem Untergang entgegen, und heute schon erscheint der auf ihrer höchsten Erhebung stehende Leuchtturm gefährdet.“*³⁹⁰

Die historischen Quellen sind hier zitiert, um zu zeigen: Das Bild Clara Arnheims „handelt“ von bedrohten Landschaften, deren mögliches Verschwinden die Menschen damals schon beschäftigte. Der scheinbar gefährdete Leuchtturm, zwei Mühlen, die nicht mehr funktionieren – „versehrte“ Elemente in einer gefährdeten Landschaft. „Landschaft“ meint hier nicht „Wildnis“ oder „unberührte“ Gegend, sondern durchweg die vom Menschen gestaltete Natur. Die Menschen waren sich aber offenkundig weniger der eigenen Verantwortung für das Verschwinden der Landschaft bewusst, sondern sahen „höhere Mächte“ im Spiel. Diese waren, anders als noch vor der Aufklärung, keine

³⁸⁷ Jürgensohn, Arved: Hiddensee, das Capri von Pommern. Reprint der Ausgabe von 1924. Hamm und Leipzig 1997, S. 71.

³⁸⁸ Zu Bildern, die die Heidelandschaft der Insel thematisieren, s. auch die Literatur von Heinrich Berg (Anm. 391).

³⁸⁹ Krause, Felix: Hiddensee, im Sommer 1907. Erneut abgedruckt in: Seydel, Renate (HG): Hiddensee, ein Lesebuch. Berlin 2007 (3. Auflage), S. 21.

³⁹⁰ Ebd.

jenseitigen, also „himmlischen“ Mächte mehr, sondern die Gewalten der Natur: die Meeresströmung und –brandung, die Stürme im Herbst und Frühjahr und dazu, weitaus weniger dramatisch, die Abtragung des Landes durch das stete Anrollen der Brandung. Damit bekam das „Verschwinden“ der Landschaft etwas Unabänderliches, Schicksalhafteres. Dazu passt zum Beispiel die Aussage des Klosteraner Lehrers Heinrich Berg, dass Hiddensee dem Meer „über kurz oder lang einmal zum Opfer fallen muss.“³⁹¹ Dieses Schicksalhaftere wirkt umso stärker, wenn ein Symbol der Tatkraft und des Fortschritts – nämlich der Leuchtturm – betroffen ist. Unheilvolle Zeichen – wie die ersten Risse im Leuchtturm³⁹² – wurden ähnlich besorgt zur Kenntnis genommen wie Jahrhunderte zuvor die ersten Anzeichen großer Gewitter oder der dramatischen Sturmfluten, von denen seit Beginn der Aufzeichnungen rund 30 Hiddensee ernsthaft bedrohten und die das Lebensgefühl der Einheimischen prägten.³⁹³

³⁹¹ Berg, Heinrich in Garduhn, Ernst (HG): Hiddensee – Ein Heimatbuch. Stettin 1924, S. 97.

³⁹² Natürlich gab es auch die Tendenzen, den Leuchtturm oder die Mühle ausschließlich als allegorische Zeichen zu personifizieren und dabei ihren tatsächlichen Zustand und die Bedeutung für die Insel selbst zu ignorieren. Diese Tendenz setzte aber später ein. Vor allem die Zeit nach 1930 ist die Literatur voll von Hymnen auf die „Kleinodien“ Hiddensees, die scheinbar „von der Zeit unberührt“ bleiben. So dichtete Siegfried Nyscher in den 1930er Jahren über den Leuchtturm von Hiddensee: „Ausgeruht, und wie ein Weiser/ steht er stolzbeherrscht in seiner Welt ...“ (Nyscher, Siegfried: Der Leuchtturm. In: Gedichte I, Leipzig 1936). Es gewannen jene Autoren die Oberhand, die nach 1918 als die Bewahrer und national Eingestellten aufgefallen waren und das angeblich unversehrt Prächtige erhalten wollten. (Vgl. hierzu die Einteilung von Wolfgang Kemp in: Wir haben ja alle Deutschland nicht gekannt, S. 22-26).

³⁹³ Ende des 19. Jahrhunderts hatte eine ganze Serie von Sturmfluten die Insel geschädigt, so dass zeitweise sogar ein Zerreißen der Insel an ihrer schmalsten Stelle (nördlich von Vitte) drohte: 1872, 1874, 1883 und 1887 überfluteten Wassermassen die tiefer gelegenen Teile der Insel. Bei der schlimmsten Sturmflut – der von 1872 – sank ein großes Lastschiff – der Schoner „Clara und Karl“ - vor Neuendorf. Er war mit Petroleum beladen. Wenig später wurden erste Teile des inzwischen berühmten „Hiddenseer Goldschatzes“ gefunden. Die Hiddenseer, berüchtigt für ihre kaum verborgene Freude über regelmäßig stattfindende Schiffbrüche vor ihrer Küste, fühlten sich in ihrer Grundüberzeugung bestätigt, dass nämlich Katastrophen und große Gewinne häufig dicht beieinanderlägen. Gleichwohl war die allgemeine Not nach den Sturmfluten immens: Nach Augenzeugenberichten mussten beispielsweise rund 25% der Bevölkerung den Winter 1872/73 auf Rügen verbringen, da sie obdachlos geworden waren. Eine Delegation beim Kaiser versuchte, die Aufgabe des Dorfes Vitte zu erreichen. (Quelle: Faust, Manfred: Hiddensee – Die Geschichte einer Insel, S. 90-93).

Das bedeutet: Wer hier den Sommer verbrachte, erlebte sowohl den besonderen Reiz des „bezaubernden kleinen Eilands“ (Gerhart Hauptmann) – als auch seine stete Gefährdung. Ja, womöglich machte das Fragile und Zerbrechliche den besonderen Reiz der Insel aus? Nur was gefährdet ist, erscheint wirklich kostbar. Malerei ist hier ein Mittel, das Bedrohte, Verschwindende, Versinkende „festzuhalten“.

In ihren sentimentalischen Gedichten hat Henni Lehmann die eben beschriebenen Hiddensee-Elemente, die Bausteine der Sehnsucht, geradezu massiv aufgelistet:

„Hiddensee

Um meine Insel singt das Meer sein Lied.

Sie schwimmt in Flut gleich schmalem grünen Blatte,

*Sie reckt in **Dünen Heide, Moor und Matte,***

***Leuchtfeuer** glimmen, und **die Möwe zieht.**“³⁹⁴, ³⁹⁵*

Die Motive, um die es geht, sind oft wenig spektakulär: Heidelandschaften und Moore, Feuchtwiesen und vergessene Haine. Dabei an Norddeutschland zu denken, ist nicht falsch – gerade die „Luftmaler“, wie sie in der zeitgenössischen Kritik hießen, die Maler des Transitorischen, der stillen Landschaften, hielten sich oft an den Küsten der Ost- und Nordsee und an den Rändern der Moore bei Bremen auf. Was Emil Nolde in seinen Aufzeichnungen zwischen 1919 und 1946 über „Stimmung“ und „Landschaft“ hinterließ, gilt auch für die Hiddenseer Malerinnen:

„Es gibt Menschen, welche absolut nicht verstehen können, daß wir, die es wohl auch anders haben könnten, in dieser flachen, langweiligen' Gegend wohnen mochten, wo es keinen Wald gibt und keine Hügel oder Berge, und wo nicht einmal an den Ufern der kleinen Wasser Bäume sind. – Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Beraushenden, Üppigen fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben.“³⁹⁶

³⁹⁴ Lehmann, Henni: Es singt das Meer. Sonetten und Terzine. Weimar 1922 o.S., s. auch S. 40. Hervorhebungen durch die Autorin dieser Arbeit.

³⁹⁵ Der ornithologischen Korrektheit halber sei erwähnt, dass Möwen keine Zugvögel sind. Es darf also vermutet werden, dass Henni Lehmann eher keine Vogelbeobachterin war, sondern Tiere und Naturelemente als Versatzzeichen benutzte.

³⁹⁶ Nolde, Emil: Erinnerungen. Vierter Band: Reisen, Ächtung, Befreiung. Neuauflage Köln 2002, S. 9.

Emil Nolde schreibt nichts über das Gefährdete, Bedrohte dieser Landschaften, aber es ist dem „stürmisch wilden Leben“ ja immanent. Ernst Ludwig Kirchner, der auf Fehmarn sein „Arkadien“ findet und dort regelmäßig in einen wahren Schaffensrausch gerät, geht auf seine Weise mit der Vergänglichkeit um: Aus dem Holz eines gestrandeten Schiffes, der „Marie“, baut er Skulpturen. Seine „objets trouvés“ nötigen ihm die „geschlossene Form“ auf, sie zwingen ihn notwendig zu einer Beschränkung, die er gerade als Freiheit erlebt. Aus einer selbst gefällten Pappel baut er ein Kanu – da dieses nicht geradeaus fährt, nennt er es eben „ein experimentelles Kanu“³⁹⁷. Kirchner entnimmt der Natur sogar das Material, mit dem er arbeitet, weil er eben plastisch arbeitet – und er ist sich der Gefährdung seines Idylls schmerzlich bewusst:

„... und dann soll ein paar Monate straff nach dem Leben gearbeitet werden“, schreibt er 1917 an einen Freund. „Wer weiß, wie lange man noch lebt und schaffen kann, und ich habe dort oben noch einiges zu tun ... Ich freue mich darauf, wieder mal richtige Bäume mit Laub und Ästen zu sehen und zu malen und die Bucht und die schönen alten Kirchen und Windmühlen (sic!).“³⁹⁸

Gefährdet ist hier (aus politischen Gründen) – der Künstler, nicht die Landschaft, wie es scheint. Aber spiegelt sich nicht einer im anderen? Und ist eine Insel nicht etwas per se Unsicheres, das zudem den Blick auf das Kleine, Filigrane, Verschwindende lenkt?

Auf humoristische Weise hat sich der Zeichner George Grosz demselben Phänomen genähert. Wie alle in den Norden Reisenden entdeckte auch er das Spektakuläre im Kleinen. Seine zahlreichen Zeichnungen, die er von verschiedenen Ostsee-Inseln nach Hause schickte, kommentierte er z.B. so:

„Hier leben wir nun auf der Insel Bornholm, mitten in der Ostsee. Wir baden und leben wie alle Touristen. Machen schöne Spaziergänge und bewundern die einzigartige Natur, die hier verschwenderisch große Steine und hausgrosse Blöcke an den Strand gewälzt hat Ich entdecke (meiner, nimm's nicht krumm, gotischen Veranlagung gemäss) das Kleinleben, spitziige Sandgräser, Baumgeäst, uralte Moose usw. Welch Reichtum an Formen, an verschiedenen Texturen, an Überschneidungen.“³⁹⁹

³⁹⁷ Eine knappe Zusammenfassung der Fehmarn-Aufenthalte mit einigen Dokumenten findet sich in dem monografischen Bändchen von Krautzig, Steffen: Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn. Heidelberg 2016.

³⁹⁸ Quelle: „Sehr reiche Vegetation. Sogar Syringen wachsen hier.“ Ernst Ludwig Kirchner und Gustav Schiefler, bearbeitet von Wolfgang Henze. Briefwechsel 1910 – 1935/1938; mit Briefen von und an Luise Schiefler und Erna Kirchner. Stuttgart/ Zürich 1990, S. 316f.

³⁹⁹ Aus einem Brief an Hermann Borachardt, 19. August 1935. Zitiert nach: George Grosz am Strand. Ostsee-Skizzen. Herausgegeben von Christine Fischer-Defoy. Berlin 2001. Anzumerken ist, dass auch Ernst-Ludwig Kirchner von „gotischen“ Neigungen schrieb,

Dem Reiz und den vielfachen Konnotationen dieser Landschaften, die, wenn es sein muss, mit der Kraft der Meeresströmung und der Stürme selbst große Steine heranwälzen und wieder zum Verschwinden bringen, die aber vor allem Moose, Dünen, Heide aufblühen und vergehen lassen – diesen „Landscapes of Immersion“ hat erstmals Nina Lübbren 2001 ein entsprechendes Kapitel ihrer Dissertation gewidmet⁴⁰⁰. Ihre Überlegungen bringen Lübbren dazu, typische Elemente jener Pleinairmalerei zu sammeln, die dem Transitorischen Referenz erweisen. Dies sind ganz unterschiedliche Elemente wie zum Beispiel kompositorische, aber auch maltechnische: So beschreibt Lübbren einerseits die horizontale Organisation des Bildes als typisch, das wohl zwischen Vordergrund und Hintergrund unterscheidet, jedoch keine klare Definition des Mittelgrundes beinhaltet. Im selben Kapitel wird die „diffuse“, bewusst „ungenau“ Malweise bei der Gestaltung des häufig floralen Vordergrundes herangezogen. Für die vorliegende Arbeit erweist sich einstweilen als wichtig, dass Lübbren bestimmte Landschaften als signifikant für die Darstellung einer bestimmten, zeittypischen Wahrnehmung der Welt zusammenträgt: Es sind dies, neben dem Waldweg und der Lichtung, vor allem das Moor und die Heide sowie die Dünenlandschaft und der Meeressaum selbst⁴⁰¹.

Hier ist das „Transitorische“ nicht etwa, wie in der Moderne üblich, dem eiligen Flaneur, also dem Metropolenbewohner vorbehalten, nicht das Flüchtige also – hier ist das Transitorische von einiger Dauer: Bis so ein Moor wie das in Worpsswede verschwindet, vergehen leicht einige hundert Jahre. Die Dünenheide auf der Insel Hiddensee verändert sich in Dekaden – und selbst der Abbau des Geländes am nördlichen Steilufer umfasst jedes Jahr nicht mehr als 30, maximal 60 Zentimeter.

die er auf die am Strand skizzierten Menschen übertrug – während der kritische Grosznaturgemäß eher übergewichtige Badegäste ausmachte – und karikierte ...

⁴⁰⁰ Lübbren, Nina: „Landscapes of Immersion“. In: Rural Artists' Colonies in Europe 1870 – 1910. Manchester/ GB, 2001, S. 98-113.

⁴⁰¹ In diesem Zusammenhang führt Lübbren den Begriff der „minimalen Landschaft“ ein. Interessanterweise macht Lübbren keinen Unterschied zwischen „flacher Landschaft“ („flat landscape“) und Meerespanorama („seascape“), und tatsächlich ergibt die Gleichsetzung in Anbetracht kompositorischer Analogien (horizontale Zweiteilung etc.) Sinn. Vgl. hierzu Lübbren 2001, S. 104.

Und doch handeln alle diese Bilder vom Vergehen. Vor diesem Hintergrund ist das rätselhafteste Mühlenbild von Clara Arnheim von besonderem Interesse, das als eines der Hauptwerke betrachtet werden kann und die Elemente von Meer und Mühle verbindet und dazu menschliche Figuren auf überraschende Weise ins Bild rückt (Abb. 59).

Das 75 mal 60 Zentimeter große Bild entstand in Mischtechnik und wird seit Jahrzehnten von der Familie Schwartz auf Hiddensee in Ehren gehalten. Dies hat einen besonderen Grund: Das Bild zeigt die Mühle des Bäckermeisters Schwartz in Vitte und Mitglieder der Familie. Die mächtige Mühle, von der nur das linke untere Viertel zu sehen ist, dominiert mit ihrem Bau, der mit schwarzen Schindeln gedeckt ist, das Bild. Ein Mühlenflügel durchschneidet das blasse Himmelsblau. Etwa bis zur Mitte des Bildes reicht eine grüne Wiese, die links von einem blühenden Flieder begrenzt wird. Es ist also Frühjahr, am Morgen hat sich eine Gruppe junger Leute auf der Wiese versammelt, die alle, mehr oder weniger müßig, in kleinen Gruppen beieinander sind – fast wie bei einem Picknick, nur, dass die einzelnen Gruppen keinerlei Kontakt zueinander zu haben scheinen. Auf den Stufen vor der Mühle sitzt ein offenbar plauderndes Paar. Die beiden sind einander zugewandt, das Mädchen im blauen Kleid hat seine Hände in den Schoß gelegt und schaut zu dem etwas höher sitzenden jungen Mann auf. Links davon hat ein junger Mann in Shorts die Hände in den Hosentaschen versenkt, ein anderer bückt sich, eine Frau hat sich auf der Wiese ausgestreckt. Vor dieser Dreiergruppe sitzt ein weiteres Paar, eng beieinander. Der Mann hat die Hosenbeine hochgekrempt und sorgt dafür, dass seine Frau sich bei ihm anlehnt, die auf ihrem Schoß etwas zu betrachten oder zu ordnen scheint. Hinter ihnen trägt ein junges Mädchen einen nicht zu identifizierenden Gegenstand. Sie ist barfuß, wie alle hier. Vor dem Paar liegt ein junges Mädchen bäuchlings im Gras. Auf den ersten Blick haben wir es hier mit einem Bild des Müßiggangs und der Erholung zu tun; das satte Grün der Wiese, der „fröhliche“ weiße Flieder und der freundliche Himmel sowie die heitere, farbige Kleidung der Menschen verschaffen diese Atmosphäre. Einige Elemente des Bildes weisen jedoch auf die andere Welt, die der Arbeit und der Mühe hin: Zuerst natürlich die Mühle selbst, die, während die Urlauber sich erholen, unablässig ihr Mahlwerk zu verrichten scheint – da ist aber auch im Hintergrund die Kuh – und links im Bild ein blondes Mädchen, das Kartoffeln schält.

Manche Elemente auf dem Bild entsprechen dem realen Leben der Bäckersfamilie Schwartz: Da ist zunächst die stattliche Mühle selbst, auch die (einzige!) „verbürgte“ Kuh

– und das blonde Mädchen, Lotte Löwe, die Mutter von Rosemarie Schubert, der Tochter des Bäckermeisters Waldemar Schwartz, die für diese Arbeit ebenso wie ihre Nichte Angela Löwe einige Auskünfte gab. Rosemarie Schubert hat ihre Mutter in vier Mädchen auf dem Bild erkannt: Als sitzende Figur auf der Mühltreppe, als das Mädchen im grüngestreiften Rock, als die liegende Figur im Vordergrund und als die Kartoffelschälerin links im Bild. „Die Kartoffelschälerin“ wiederum ist das Sujet eines weiteren Bildes in gleicher Technik und in gleicher Farbgebung von Arnheim, das fast wie eine Ausschnittvergrößerung des Mühlenbildes wirkt (Abb. 60)! Hier fehlt die Mühle, die Elemente „Kuh“ und „Flieder“ sind aber vorhanden, man ist versucht zu sagen, „einmontiert“. Gerade die „realistischen“ Bestandteile des Bildes offenbaren bei genauerer Betrachtung die – hier: wohl parabelhafte – Aneignung der Szenerie durch die Malerin. So wurden die Flügel der Schwartzschen Mühle bereits 1911 abgebaut – vor der Geburt von Lotte Schwartz, der späteren Lotte Löwe. Nach Auskunft der Familie war ein Unfall der Grund: Die einzige Kuh der Familie wurde beim unbedachten Grasens von einem Mühlenflügel erschlagen. Daraufhin soll sie der cholerische Bäckermeister augenblicklich demontiert haben. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes waren also sowohl die Mühlenflügel als auch die im Hintergrund grasende Kuh – Geschichte, Erinnerung. Das offene Meer kann man vom Standpunkt der Malerin aus nicht sehen: Hier hätte der Deich die Sicht verhindert⁴⁰². Und: Lotte Löwe ist gleich viermal im Bild zu sehen. Immer im ungefähr selben Lebensalter – mal „flirtend“, mal sich ausruhend, mal sich bewegend, mal arbeitend. Da die abgebildete Person immer im gleichen Alter zu sein scheint, kann es sich nicht um ein allegorisches Bild der „Vier Lebensalter“ handeln⁴⁰³.

⁴⁰² Zur Boddenseite hin war auch schon damals die Sicht durch Häuser verstellt, so dass auch die umgekehrte Perspektive nicht realistisch wäre

⁴⁰³ Ebenso wenig ist der Blick der jungen Leute auf die Mühle selbst gerichtet, wie das etwa in Otto Modersohns Ölgemälde „Mondaufgang im Moor“ von 1897 der Fall war (Abb. 132). In diesem symbolistischen Bild lehnt sich ein junges Mädchen, das einen Haarkranz trägt, in offener Landschaft an eine Birke. Deren Krone bildet zusammen mit der Krone einer zweiten Birke eine Art schützendes Dach über der menschlichen Figur – und einigen Ziegen, die ihr Gesellschaft leisten. Hinter einem Wassergraben steht an der Horizontlinie eine in der Abenddämmerung fast schwarze Mühle, deren düsteren Anblick das hell gezeichnete Mädchen offenbar still beobachtet.

Allerdings gibt es kompositorische Anleihen bei dem Bild „Lebensstufen“, das Caspar David Friedrich um 1835 malte (Abb. 61)⁴⁰⁴.

Bei ihm sind die verschiedenen Figuren „locker“ in einem Halbkreis gruppiert, während im Hintergrund drei große und zwei kleinere Segelschiffe zusätzlich die verschiedenen Stufen der Lebenskraft und -tüchtigkeit zu symbolisieren scheinen. Dieselbe „lockere“ Präsentation der Grüppchen auf einer nur angedeuteten Erhöhung in der Bildmitte findet man bei Arnheim. An die Stelle des mittleren, größten Segelschiffes hätte man sich bei ihr die Mühle zu denken – nur, dass Arnheim auf die konsequente Zentralperspektive verzichtet und ihre monumentale Mühle nach rechts aus dem Bild rückt.

Gegen die allegorische Umsetzung der Lebensalter als Abfolge spricht natürlich, dass sich bei Arnheim alle abgebildeten Personen mehr oder weniger im selben Alter zu befinden scheinen. Obendrein ist es möglich, dass auch die fünfte, unmittelbar vor der Mühle ruhende Person, eine Verkörperung von Lotte Löwe darstellt. Die volkscundlich und künstlerisch produktive Viererreihung (wie bei den vier Jahreszeiten, den vier Temperamenten etc.) ist also nicht gegeben; möglich ist ebenso eine Fünferreihung. Klar ist jedoch, dass es überhaupt um eine Reihung geht. Denn: Die Figuren interessieren die Malerin nicht als Charaktere oder Individuen; sie weisen Merkmale auf – wie die locker gebundenen blonden Haare, die legere „Freizeit“-Kleidung, das Barfüßige – die auf Jugend schließen lassen. Dafür steht auch der blühende Flieder, dafür steht das „junge“ Grün der Wiese.

Die Gesichter jedoch, die individuelle Wiedererkennbarkeit sichern würden, sind nicht ausgeführt – auch das spricht für eine bewusste Entscheidung zugunsten der Form. Die Figuren sind zu losen Grüppchen „sortiert“, einzig die Figur links ist allein, in ihre Arbeit versunken. Für die bewusste Reihung spricht die Maltechnik: Sie ist sorgfältig ausgearbeitet; so ist zum Beispiel der Malgrund als Kontur um die Figuren stehengelassen worden, so sind die Schindeln der Mühle im Detail ausgeführt – ungewöhnlich für Arnheim.

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die Grüppchen der jungen Leute die Richtung des Mühlenflügels wiederholen. Der oberen und unteren Kante des Mühlenflügels, der

⁴⁰⁴ Es befindet sich im Museum der Künste, Leipzig. Der Titel stammt nicht vom Maler. Einige Interpreten sprechen von „Lebensfahrt“. Neben der allegorischen Deutung der Figuren ist auch jene der Schiffe (unter ihnen ein leckgeschlagenes!) möglich. Die Auseinandersetzung der Maler in den Künstlerkolonien mit den Landschaften Caspar David Friedrichs wäre eine eigene Untersuchung wert.

von rechts oben zur Mitte links ins Bild ragt entspricht die Reihung der jungen Leute: Der oberen Flügelkante entsprechen die drei hinteren Figuren, der vorderen die restlichen sechs. Allerdings ist diese Parallelisierung nur sehr locker ausgeführt – und diese ist möglicherweise der Schlüssel für das Bild: Es greift – jedoch auf eine „lockere“, „ungezwungene“ Art – den Parallelismus auf, der vor allem durch Ferdinand Hodler etabliert wurde. Auf eine sanfte Art und Weise haben wir ihn gerade eben bei Arnheims „Mühlenhof“ (Abb. 58) kennengelernt. Auch ein singuläres Werk von Henni Lehmann, das 2015 für diese Arbeit zur Verfügung gestellt wurde, zeigt die Faszination für das Verfahren (Abb. 62) ⁴⁰⁵.

Weitere Arbeiten anderer Hiddenseer Malerinnen legen nahe, dass sie sich mehrheitlich mit Hodlers Verfahren beschäftigt haben:

5.3.5.1 MALTECHNIK UND KOMPOSITION: HODLERS PARALLELISMUS AUF HIDDENSEE

Käthe Loewenthal hatte, wie bereits beschrieben, 1895 bei Hodler studiert – in einer Zeit, in der Hodler den Parallelismus für sich entdeckte und mit Verve zu vertreten und zu malen begann. Tatsächlich hat Käthe Loewenthal in zahlreichen Landschaftsbildern, von denen heute freilich nur die Vorzeichnungen sowie zahlreiche Gouachen, Pastelle und Aquarelle erhalten sind, die Ideen Hodlers umgesetzt. Ihre Bilder aus dem Berner Oberland (Abb. 133) wie auch das bereits analysierte Bild „Vom Meer II“ (Abb. 50) weisen genau jenen Parallelismus der Form auf, den sie bei Hodler studiert hatte.

Aber auch die anderen Malerinnen, allen voran Clara Arnheim, Käthe Kollwitz, Julie Wolfstorn kannten mit Sicherheit seine Bilder. So hatte Hodler bereits früh in München ausgestellt. Spätestens seit der Weltausstellung in Paris 1900 gehörte er zu den berühmtesten Malern seiner Zeit. Seit 1900 war er Mitglied der Berliner Secession, später Mitglied der Münchner Sezession. Seine Schrift „La mission d’artiste“, in der das Kapitel den Abschnitten „Vom Sehen“, über „Die Form“ und über „Die Farbe“

⁴⁰⁵ Laut Auskunft des Stadtarchivars der Stadt Weimar, Jens Riederer, zeigt das Bild die ehemalige Röhrstraße, die heutige Joliot-Curie-Straße in Weimar. (Auskunft per Email am 9.3.2016). Das Ölgemälde befindet sich in Privatbesitz in Süddeutschland.

nachgeordnet ist, war 1897 erschienen⁴⁰⁶. Zwar war Hodler unter national eingestellten Deutschen seit dem Ersten Weltkrieg in Misskredit geraten – neue Popularität unter Künstlern erhielten seine Ideen jedoch spätestens durch das vierbändige Werk von Carl Albert Loosli über Hodler, das 1921 publiziert wurde⁴⁰⁷. Hier wird Hodler ausführlich wörtlich zitiert⁴⁰⁸. Hodlers Parallelismus – ein Begriff, den er selbst erfunden hat – bezieht sich auf „die Form“ (hier gebraucht Hodler den missverständlichen Ausdruck „parallelisme décoratif“) ebenso wie auf „die Empfindung“ (Hodler spricht wörtlich von „parallelisme de la vie“). Diese stehen in einer Beziehung zueinander, da sich der Parallelismus des Lebens (oder: der Empfindung) nach außen hin in einen Parallelismus der Form „übersetze“.⁴⁰⁹ Umgekehrt weist ein sofort erkennbarer Parallelismus der Form auf eine ähnliche innere Struktur hin.

Beim Parallelismus der Form wiederholte Hodler zunächst vertikale oder horizontale Formen im Bild – etwa Baumstämme wie im Gemälde „Der Buchenwald“ von 1885 oder sitzende Männer wie in „Die Lebensmüden“. Dieser Parallelismus der Form strukturiert die Bilder auf eine strenge, offensichtliche Weise, er rhythmisiert sie. Diese stete Wiederholung immergleicher Elemente schafft nach Hodlers Auffassung eine bestimmte Art von „Einheit“, er sieht darin, wenn es um Elemente der Natur geht (auch Blumen auf einer Wiese gehören für Hodler dazu), einen Beleg für die Ordnung der Natur.

⁴⁰⁶ Hodler, Ferdinand: Die Mission des Künstlers. Reprint des Originals in: Hodler: Die Mission des Künstlers/ La mission de L'artiste, Bern 1981, hier, den Parallelismus betreffend, S. 39 – 62.

⁴⁰⁷ Auslöser war ein Protest von Künstlern gegen die deutsche Beschießung der Kathedrale von Reims. Die leidige Affäre verdunkelte für Jahre die deutsch-französischen Malerbeziehungen. Welche Position die Hiddenseer Malerinnen hier einnahmen, kann nicht überprüft werden. Fest steht, dass Käthe Kollwitz erst durch den Tod eines Sohnes – also durch persönliche Betroffenheit – zu der Pazifistin wurde als die sie berühmt wurde.

⁴⁰⁸ Loosli, Carl Albert: Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass, 4 Bände, Bern 1921 – 1924. Hier: Band 1, S. 75 – 87. Loosli war ein persönlicher Freund Hodlers, der einiges über ihn publiziert hat, sodass die längeren wörtlichen Zitate aus der Erinnerung plausibel waren.

⁴⁰⁹ Vgl. Hodler, Ferdinand: Über mein Kunstprinzip, in: Wiener Feuilletons und Notizen-Correspondenz. Neu abgedruckt in: Ferdinand Hodler 1853 – 1918. Katalog der Ausstellung in Wien 1963, hier S. 23.

„Dasselbe Prinzip der Ordnung nun erkennen wir auch am Bau des tierischen und menschlichen Körpers (...) Unsere Kleidung trägt dieselben Falten an beiden Schultern, an beiden Ellenbogen und Knien.“⁴¹⁰

Auch die Empfindungen, so Hodler, trügen die Menschen mit immer denselben Gesten nach außen.

„Wir haben alle unsere Freuden und unseren Schmerz, die nur Wiederholungen derjenigen der anderen sind, und die nach aussen hin durch dieselben oder durch analoge Gesten sichtbar werden, da wir doch von einerlei Fleisch und Bein sind.“⁴¹¹

Souverän – und, wenn das eine künstlerische Kategorie wäre – gleichzeitig humorvoll, widmet sich Anne Ancher dem Prinzip Parallelismus, um damit gleichzeitig etwas über die Hierarchien und Rollenverteilung in der Arbeit zu sagen (Abb. 63).

Auch Peder Severin Krøyer versucht das Prinzip während seines Italien-Aufenthaltes anzuwenden. 1880 malte er in den Abruzzen eine Reihe italienischer Feldarbeiter in strenger geometrischer Reihung.⁴¹²

Ein interessantes Detail ist die Tatsache, dass Hodler (und ihm folgend auch Ancher und Krøyer) meist fünf Figuren für seine Figurenreihungen wählte, weil seiner Meinung nach durch die ungerade Zahl ein quasi natürlicher Mittelpunkt im Bild entstünde. Peter Vignau-Wilberg hebt in seiner Untersuchung des Hodlerschen Parallelismus' hervor, dass zum einen fünf Elemente vom Betrachter nach den Gesetzen der Wahrnehmung gerade noch „auf einen Blick“ erfasst werden könnten – und dass die Fünferreihung für Symmetrie und ein Zentrum Sorge⁴¹³. Inhaltlich hoffte Hodler, durch die Wiederholung die Intensität eines Bildes oder einer bildnerischen Aussage zu intensivieren.

⁴¹⁰ Hodler, Ferdinand: Über die Kunst, S. 224. Die systematisierende Unterscheidung der Begriffe, die bei Hodler selbst gelegentlich ein wenig unscharf erscheint, geht auf Werner Hofmann zurück. Hofmann, Werner: Studien zur Kunsttheorie 20. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 18, 1955, S. 136 – 156.

⁴¹¹ Hodler, Ferdinand: Über die Kunst, S. 222.

⁴¹² Abb. in Saabye, Marianne: Krøyer, An International Perspective, Abb. 42, S. 193.

⁴¹³ Vignau-Wilberg, Peter: Ferdinand Hodlers Parallelismus. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (= Revue suisse d'Art d'archéologie), Heft 4, Nr. 51, 1994. Permanenter Link: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-169430>, letzter Aufruf: 05.08.2016

Der Vergleich zum zentralen Mühlenbild Clara Arnheims zeigt die Analogien wie auch die Unterschiede. Arnheim hat Figuren aufgereiht, sie nehmen aber – anders als bei Hodler und Ancher – keineswegs den Großteil des Bildes ein. Auch sind sie nicht in einer Reihe auf gleicher Höhe und in Nahaussicht gezeigt – es sind vielmehr zwei eher improvisierte „Reihen“ und eine prominent davon abgesetzte Figur (die Kartoffelschälerin links). Auch die Gesten wiederholen sich nicht; wenn überhaupt, zeigt die „Hauptfigur“, Lotte Löwe, in jeder ihrer Darstellungen eine Abfolge von Gesten wie in einer Abfolge von Bewegungsstudien, wie sie auch sonst für Arnheim typisch ist⁴¹⁴.

Dennoch ist der Parallelismus offensichtlich, auch in der Vorgabe der Mühlenflügel zur Ordnung der menschlichen Figuren, in der Haartracht der jungen Frau.

Daneben jedoch bestimmt ein starker Gegensatz das Bild: der Gegensatz der dominant-düsteren Mühle zur hell gemalten, „heiteren“ Menschengruppe, die links zusätzlich vom weiß blühenden Flieder hervorgehoben wird. Dem düsteren Mahlen der Mühle, dem immergleichen, fleißigen sich Drehen der Maschine, die für Arbeit und Mühen stehen könnte, steht also die entspannte Lässigkeit, der Müßiggang der jungen Leute gegenüber. Und selbst die junge Kartoffelschälerin, die Arnheim ja noch einmal allein gemalt hat, hat es sich ja unter dem Flieder, also an einem angenehmen und dazu duftenden Ort, auf einem Hocker bequem gemacht. Nichts deutet hier auf „schwere Arbeit“ oder „Hektik“ hin. Der Entspanntheit, mit der sich die Jugend hier der Gegenwart hingibt, der Arglosigkeit, mit der sie die Zukunft erwartet – symbolisiert vielleicht auch durch die angedeuteten Paar- und Familienbeziehungen – steht die sichere, bollwerkartige Zukunft der Arbeitswelt gegenüber. Gleichzeitig ist auffallend, dass immer dieselbe Figur – Lotte Löwe – dargestellt ist – eine Reihung, die Hodler niemals in *einem* Bild zugelassen hat, sondern allenfalls in verschiedenen Blättern⁴¹⁵. Dann ging es, in einem existentiellen Sinn, um die intensiviertere Darstellung des Todes, der alle Menschen gleichmacht.

Arnheim hingegen zeigt in ihrem Bild die einheitliche Sorglosigkeit der Jugend, wie sie nur ältere Leute sehen können. Sie stellt deren Ungezwungenheit die Macht der Mühle gegenüber, die für das unaufhaltsame Voranschreiten der Zeit, das Mahlwerk des Lebens

⁴¹⁴ Dies wurde anhand des Bildes „Arbeiter am Hafenrand“ (Abb. 13) bereits ausführlich analysiert, s. hier auch die Details (Abb. 13D1 – 13 D4); in diesem Bild hat Arnheim Bewegungsvarianten in extenso ausgeführt.

⁴¹⁵ So bei der berühmten Reihe der Zeichnungen, auf denen seine sterbende Geliebte, Madame Godé-Darel, dargestellt ist.

steht, das den Menschen zwangsläufig in den Tod führt. Clara Arnheim hält die Jugend buchstäblich fest, sie beschwört sie geradezu mit der sich vierfach wiederholenden Lotte Löwe, die sich eben nicht verändert, nicht altert.

Ein interessanter Aspekt ist außerdem, dass die Mühle nicht vollständig im Blick, sondern, sogar recht extrem, angeschnitten ist. Bei allen anderen Mühlenbildern, die für diese Arbeit berücksichtigt wurden, ist die Mühle entweder vollständig zu sehen – unter Umständen sogar mit Nebengebäuden, also als Mühlengehöft – oder dem Maler genügte das Zitat der Flügel, um „Mühle“ zu evozieren. Arnheim geht es hier offenkundig um die Masse der Architektur, die in diesem Ausschnitt besonders deutlich wird.

Was jedoch genau mit den Menschen passiert, in diesem Magnetfeld der Zeit, das weiß die Malerin nicht.

5.3.6 WEITERE MERKMALE UNTERGEHENDER LANDSCHAFTEN – KÜHE, HEIDE UND MOORE

Das „Bollwerk der Mühle“ ist ein Zeichen einer untergehenden Epoche; die Fragilität hingegen braucht noch andere Zeichen.

Heidelandchaften sind per se bedroht, weil ihrer steten Veränderung immer die Möglichkeit des endgültigen Verschwindens innewohnt. Eine ebenso unstete, unsichere Landschaft ist das Moor. Beiden Landschaften ist eigen, dass sie für den wandernden, schauenden Menschen Gefahren bergen: Sie sind voller optischer und akustischer Reize, jedoch verliert der Mensch in ihnen leicht die Orientierung – gerade weil er durch die Schönheiten der Natur „vom rechten Wege“ abgelenkt wird. Dass dies in den Mooren Norddeutschlands, aber auch des Dachauer Umlandes schnell tödlich enden kann, ist bekannt – aber auch in der Dünenheide auf Hiddensee sind Menschen spurlos verschwunden. Insofern kann Vera Lübbren mit doppelter Berechtigung von „landscapes of immersion“⁴¹⁶ sprechen.

Die Dünenheide hat, wie wir bereits gesehen haben, als violetter Farbteppich bei Arnheims Bild „Die Mühle von Vitte“ im Vordergrund; sie wirkte wie ein einladender Teppich oder ein „Vorleger“ des Dorfes. Gleichzeitig kündigt die blühende Heide vom Sommer, so wie der ebenfalls häufig gemalte weiße Flieder vom Frühling. Arnheim hat

⁴¹⁶ Vgl. Lübbren, Vera: Rural artists' colonies in Europe 1870 -1910, S. 98ff.

die violette Heide öfters gemalt – so auch in dem Ölgemälde „Blühende Heide“ (Abb. 64), das 29 mal 49 Zentimeter misst und sich im Privatbesitz auf Hiddensee befindet oder in dem Bild „Alte Mühle in Vitte“, das weitere Elemente wie eben die Mühle und das weiße, „einsam“ gelegene Haus präsentiert (Abb. 65) ⁴¹⁷.

Hier finden sich neben der Zweiteilung des querformatigen Bildes – eine Zone gehörte dem Himmel, die untere der Heidelandschaft – weitere, nun schon bekannte Bestandteile der Arnheimschen Malerei: Wolkenballen ziehen offenbar rasch über den (extrem pastos gemalten) Himmel, der Vordergrund ist kaum ausgearbeitet, „unscharf“ – und zwei vereinzelt Büsche stellen räumliche Tiefe her. Damit folgt der Bildaufbau einem konventionellen Muster – als Beleg für unsere These vom Trüben, Verschwimmenden kommt das Bild nicht in Frage.

Radikaler und überraschender ist ein Heidebild von Clara Arnheim, das ein Echo in einem Gemälde von Marta Mischel hat. Diese Malerin, von der nicht einmal die Lebensdaten überliefert sind, gehörte, ausweislich einer Mappe mit grafischen Arbeiten, die das Heimatmuseum in Hiddensee aufbewahrt, zum entfernteren Kreis des Hiddenseer Künstlerinnenbundes⁴¹⁸. Um 1925 malte Marta Mischel die „Heidelandschaft auf Hiddensee“ (Abb. 66).

Mit Ölfarben auf Leinwand gesetzt, misst das Bild 54 mal 75 cm. Es befindet sich im Besitz der Galerie Der Panther in Freising. Das Bild, in kräftigen Rostrot-, Grasgrün- und Azurtönen gemalt, zeigt einen Sandweg, der sich durch die Dünenheide zwischen den Dörfern Vitte und Neuendorf schlängelt. Den prominentesten Teil des Bildes nimmt die sanft hügelige Dünenheide rechts und links des Wegs ein – ja die Dünenheide nimmt den Weg sogar auf, sie scheint ihn im Hintergrund zu „verschlucken“. Dort, wo der Weg nach einer Biegung verschwindet, erhebt sich schon der nächste, niedrige Hügel, der mit Heidekraut und Grasbüscheln gepolstert ist und in dessen Mitte sich eine der typischen Sandkuhlen absenkt. Es ist Sommer, die Heide blüht, der Himmel strahlt in verschiedenen Blautönen, die nach oben hin dunkler werden. Schönwetterwolken

⁴¹⁷ Das Bild befindet sich in Privatbesitz in Berlin. Es wurde nach einer Abb. in Magas, Marion: *Wie sich die Malweiber die Ostseeküste eroberten*, S. 12, bekannt.

⁴¹⁸ Abbildungen der vollständigen Mappe mit Arbeiten von Clara Arnheim, Henni Lehmann, Elisabeth Büchsel, Gertrud Körner in: Magas, Marion: *Wie sich die Malweiber die Ostseeküste eroberten*. Berlin 2008 (Selbstverlag). In der Künstlermappe findet sich auch eine Mühlendarstellung von Martha Mischel.

ziehen von links nach rechts, dorthin, wo das Meer als glitzernd türkisfarbene Zunge ins Bild ragt. Dahinter zeichnet sich noch ein schmaler Schattenstreifen des südlichsten, des unbewohnten Teils der Insel ab, der sogenannte „Gellen“. Links im Hintergrund tauchen die ersten Häuser von Neuendorf auf; das südlichste Dorf der Insel war schon in den zwanziger Jahren berühmt für die Reihen von rein weißen, sehr niedrigen Wohnhäusern⁴¹⁹.

Das Bild „Heide“ von Clara Arnheim (Abb. 67) wirkt auf den ersten Blick als sei es mit derselben Palette gemalt wie das Bild der Kollegin. Auch Arnheim hat für ihr Bild, das 23,5 mal 31,5 Zentimeter misst, Ölfarben verwendet. Es wurde in einem dunklen Beige nur grob grundiert und ist nicht gefirnisst, was ebenso für eine rasche, eben Pleinairmalerei spricht, wie die winzigen Staubreste, die man mit bloßem Auge erkennen kann (dadurch ist das Bild auch verblasst). Die Farben sind wahrscheinlich nur mit zwei verschiedenen Pinseln extrem pastos aufgetragen – aber nicht einheitlich, sondern zunehmend von links nach rechts, mit dem ebenfalls nach rechts aufsteigenden Horizont. Zum Teil wurde mit der trockenen Pinselquaste getupft, einige Pinselhaare sind im rechten unteren Viertel hängengeblieben; man sieht Farbeinschlüsse und Pigmentklümpchen, die nicht beseitigt wurden. Das Bild ist mit „CA“ signiert⁴²⁰. Aber: Es sind nicht nur nahezu dieselben Farbtöne, die hier von einem leuchtenden Sommer künden – es scheint zudem, als hätten die Malerinnen unmittelbar nebeneinandergestanden. Arnheims Standpunkt ist etwas nach rechts versetzt und etwas tiefer, sodass der Weg nicht mehr zu sehen ist. Wie bei Mischel, nimmt auch bei Arnheim die Heide etwa zwei Drittel des Bildes ein. Die Horizontlinie krümmt sich von links nach rechts in einem leicht aufwärts verlaufenden Bogen. Die gesamte Heidefläche ist bis auf einen schmalen Streifen links in lebhaften Gelb- Rost- und Resedagrün-Tönen gehalten. Das Gelb von Gräsern und Kräutern wiederholt sich kühn in zwei federförmigen Wolken, die einen lebhaften Kontrast zum darunter violetten Himmel bilden. Im Himmel dominieren, anders als bei Mischel, überhaupt Violett und Rosa; die Farben bilden den lebhaftesten Gegensatz zum Gelb der Heide. Im linken Bildrand könnte am Horizont azurblau das Meer hervorleuchten. Hier verabschiedet sich

⁴¹⁹ Hier lebten, ohne Mauern und Zäune zwischen den Grundstücken – da ihnen diese nicht gehörten, - die meisten Fischer. Es war noch auf der „Sehnsuchtsinsel“ ein besonderer „Sehnsuchtsort“.

⁴²⁰ Auf der Rückseite steht: „Clara Arnheim, Hiddensee“ sowie eine nicht lesbare Auktionsnummer.

Arnheim völlig vom naturalistischen oder realistischen Bild der Natur. Das Bild kommt Liebermanns Maßgabe nahe, wonach das Auge des Malers sich vom Gegenstand zu lösen und die Umgebung nur noch als reine Farbe wahrzunehmen habe. Auch die sich eigentlich anbietende Binnenstruktur ist aufgegeben, jene feine Zeichnung von Gräsern und Kräutern, wie sie bei Mischel den gesamten Vorder- und Mittelgrund des Bildes zeichnet. Bei Arnheim sind flammenförmige Farbflächen, die vom Blatt- und Rankenwerk allenfalls noch etwas erahnen lassen, übrig geblieben. Handelte es sich um eine Fotografie und nicht ein Ölgemälde, würde man bei Arnheims Bild von einem „Ransprung“, also einer wesentlich näheren Aufnahme aus der annähernd gleichen Perspektive sprechen; die realen Gegenstände vor der „Linse“, also vor dem Auge des Betrachters, lösen sich zudem gleichsam in „Pixel“, also Farbpigmente auf. Dieser Eindruck des Pixelhaften wird durch die pastose Malweise verstärkt. Arnheim benutzt die Elemente der Natur als „Material“, das Stoffliche der Natur – und zwar unterschiedslos sowohl der Erde als auch des Himmels und der See – werden hervorgehoben und in diesem kleinen Bild gefeiert.

Es ist auf eine ganz andere Weise „hell“ als das viel subtilere Bild von Mischel: Jenes rückt die Natur in leicht erhabene Weite, dieses hier packt die Natur beim farbigen Schopfe.

Dass der „versinkende Weg“ durchaus auch in einer Kleinstadt liegen kann, zeigt Anna Ancher mit ihrem Gemälde „Daphnesvej in Skagen“, das um 1915 entstand und eine kompositorische Ähnlichkeit zu Arnheim und Mischel aufweist – ebenso eine Ähnlichkeit der Farben (Abb. 68). Die versinkenden Wege kommen bei Malerinnen dieser Generation öfters vor.

Eine ganz andere, kalte Farbstimmung – aber eine ähnlich suggestive Atmosphäre – erreicht die Skagen-Malerin Jeanna Bauck mit ihrem blaugestimmten „Sommerabend“ (Abb. 69), einem Ölgemälde, das nur anlässlich einer Auktion im Jahr 2015 für kurze Zeit öffentlich sichtbar wurde⁴²¹. Es misst 125 mal 203 Zentimeter, zeugt mithin – wie

⁴²¹ Jeanna Bauck, *Soir d'été*, 1880. Quelle:

<http://www.artnet.com/artists/jeanna-maria-charlotta-bauck/soir-d%C3%A9t%C3%A9-4wNtMdREA3VxOU8EXa5tjw2>, letzter Aufruf: 01.08.2016

Anchers Bild – von einigem Selbstbewusstsein bei einem scheinbar „leeren“ Bild, das zu Lübbrens These von „verschwindenden Landschaften“ vorzüglich passt.⁴²²

Die Aufzählung einzelner Elemente, die typischerweise für untergehende oder verschwindende Landschaften stehen, ist hier im Prinzip den Anregungen von Vera Lübbren gefolgt.

Es soll jedoch nicht „unterschlagen“ werden, dass natürlich auch eine Insel selbst eine per se verschwindende Landschaft ist! Sie ist, wenn man dem Literaten James Hamilton-Paterson glaubt – einem Kenner und Liebhaber von Inseln aller Art – einerseits ein Archetyp des Landes, weil zahlreiche Kosmogonien „mit einem wäßrigen Chaos beginnen, aus dem dann das Land aufsteigt. Jedes aufsteigende Stück Land muss anfangs die Form einer Insel annehmen, so daß die Insel als Archetypus des Landes gelten kann (...)“⁴²³ Von einer Insel erhoffte man sich, dass sie „eine Ordnung des Lebens enthielt, die wohltuend althergebracht und zugleich auf exotische Weise anders als jede bekannte Gesellschaft war.“ Darum ist sie ein Sehnsuchtsort. Ernüchtert fährt Hamilton-Paterson fort: „Heute ist das anders (...) Der ganze Vorstellungskomplex Insel, der bis vor kurzem noch alle möglichen Verheißungen barg, schmeckt inzwischen nach Verlust.“

Das war auch schon 1920 so. Sobald Inseln jederzeit erreichbar sind, nimmt ihr Nimbus als Sehnsuchtsort ab. Die Insel steht also ebenfalls für das Verschwinden – auch für das Erlöschen der Sehnsucht. Nur: Wie sollte man sie darstellen? Als Ganzes, als Objekt? Nur das moderne Marketing hat da eine Lösung parat: Die Silhouetten von Sylt und Hiddensee – als Autoaufkleber.

5.4 ZUR KOMPOSITION VERSCHWINDENDER LANDSCHAFTEN BEI CLARA ARNHEIM NACH DEM SCHEMA VON VERA LÜBBREN

Mit der Heidelandschaft sind beinahe alle Elemente zusammen, die für die untergehende Gegend stehen, jene Elemente also, die vom Vergehen des Geschauten, meist auch geliebten Landstrichs – oder der Lebensweise – stehen.

⁴²² Leider ist unbekannt, wann und bei welcher Gelegenheit das Bild entstand.

⁴²³ Hamilton-Paterson, James: Seestücke. Das Meer und seine Ufer. Deutsch München 1998, S. 97.

Bevor wir zu den letzten dieser Einzelelemente kommen, muss aber noch die Bildaufteilung selbst herangezogen werden. Vera Lübbren verdeutlicht, dass die „flache Landschaft“ unter einigen Voraussetzungen selbst ebenso für das Verschwinden stehe wie das bekanntere „sous-bois“ der französischen Kolonisten (wie Corot, Courbet u.a.). Anhand eines Gemäldes von Paul Wilhelm Keller-Reutlingen („Früher Abend im Dachauer Moos“, Abb. 70)⁴²⁴ stellt sie fest:

„Keller-Reutlingen’s Early evening in the Dachau Moor dispenses with nearly all of the traditional markers of place used in landscape painting, such as perspectival and framing devices, foreground repoussoirs, the balance of masses and voids, and so forth (...).“⁴²⁵

Lübbren hält einige Merkmale solcher Bilder fest, wie die horizontale Teilung des Malgrunds in zwei Hälften, eine mit dem Himmel, die andere mit dem Grün und Braun der Erde. Die beiden Hälften, so Lübbren, trafen sich:

„The two parts meet along an almost completely level horizon line. A third line cuts across the lower rectangle to carve out an adjunct triangular shape at right.“⁴²⁶

Diese „dritte Linie“, die ein Dreieck aus dem Bild zu lösen scheint, ist bei Mischel spiegelbildlich auf der anderen Bildhälfte gezogen; bei Arnheim ist sie links nur noch zu erahnen, auch die dritte Linie – die einzige optische „Hilfslinie“, die so etwas wie Dimension oder Tiefe erzeugt, wird nahezu aufgelöst. Im Folgenden führt Lübbren aus, wie produktiv diese Bildaufteilung – eine horizontale Teilung, dann eine vertikale weitere Teilung von unten bis zur Bildmitte und somit die Schaffung mal flacherer, mal steilerer „Dreiecke“ – seit der Romantik ist. „Kronzeuge“ für dieses Kompositionsschema ist Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ (entstanden zwischen 1808 und 1810)⁴²⁷

⁴²⁴ Das Bild misst 71 mal 109 Zentimeter. Quelle: Lübbren, Vera: Rural Artists Colonies in Europe 1870 – 1910, Manchester University Press 2001. Hier: Abb. 6.

⁴²⁵ Lübbren, Vera: Rural Artists’ Colonies in Europe 1870 - 1910, Manchester University Press 2001, S. 104.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Die Tatsache, dass hier eine sehr kleine menschliche Figur in Fernsicht gezeigt wird, wird an dieser Stelle von ihr nicht vertieft, jedoch später als eine Variante dieses Bildtypus’ erörtert. Die interessante Gegenposition dazu vertritt Werner Busch, der in seinem Essay über „Caspar David Friedrich – Ästhetik und Religion“ die Figur des gemeinhin „Mönch“ genannten Mannes ganz konkret historisch beschreibt. Es wäre interessant, in einer Arbeit beide Betrachtungsweisen zusammenzuführen, denn auch

– Lübbren führt zahlreiche weitere Beispiele an: Anton Mauve gehört ebenso dazu wie Adolf Lier, natürlich, wollen wir ergänzen, die Moorlandschaften von Hans am Ende, Otto Modersohn und Fritz Mackensen sowie Peder Severin Krøyer und seine Bilder vom Meeressaum⁴²⁸, den Lübbren analysiert.

Deutlich sind diese kompositorischen Merkmale beim Bild eines Kornfelds, das Clara Arnheim zu einem nicht bekannten Zeitpunkt gemalt und unten rechts signiert hat. Es handelt sich um eine Gouache auf Malpappe, die 2016 in einer Auktion in Schloss Ahlden bei Hannover an privat verkauft wurde (Abb. 71). Sie misst 35,5 mal 46 Zentimeter. Hier wird eine ähnliche Malweise wie beim Bild der Dünenheide verwendet – allerdings mit Aquarell- und Gouachefarben auf papiernem Grund. Das bestätigt erneut, dass Arnheim – eben wiederum wie die Schweizer Kollegen – Aquarell, Gouache und Öl grundsätzlich gleichbehandelte. Immer wieder wurden die farblichen Möglichkeiten mit verschiedenen Farben und Malgründen erkundet⁴²⁹. Bei der vorliegenden Gouache spielt wie bei den Aquarellen der beigefarbene Malgrund mit. Das Bild ist horizontal zweigeteilt. Nur knapp ein Drittel des Bildes nimmt der Himmel ein, der hier mit wässrigen Farben und zudem lasierend gemalt ist. Ein ausgezehrter, schon bleicher werdender Sommerhimmel wird von verschiedenen weißen, gelblichen und blassvioletten Wolken durchzogen, die so matt sind, als seien die Wolken selbst schon vom langen Sommer ermüdet. Darunter nimmt die Sphäre der Erde mit einem wogenden, gelben Kornfeld und dem leuchtend grünen, von gelben Blumen und Sträuchern durchzogenen Feldrain den weitaus größten Teil des Bildes ein. Dem bereits

Busch beschreibt den „Mönch am Meer“ ja als Figur einer untergehenden Epoche. (Busch, Werner: „Mönch am Meer“ und „Abtei im Eichwald“, ebd. S. 46 – 79).

⁴²⁸ Lübbren führt diese Kompositionsweise weiter zu Piet Mondrian und anderen Vertretern des Abstrakten, die für diese Arbeit keine Rolle spielen.

⁴²⁹ Ein ganz ähnliches Motiv, jedoch in völlig anderer Tonigkeit, hat Arnheim in Öl auf Leinwand gemalt (Abb. 72, „Kornfeld II“). Das nur 19 mal 28 Zentimeter große Bild wird zu zwei Dritteln von einem Kornfeld ausgefüllt, durch das sich ein diagonal verlaufender Pfad wie eine Schneise schlägt. An der Horizontlinie ist die Schattenlinie eines Dorfes erkennbar, darüber ballen sich weiße Wolken. Auch hier wurde auf die Gestaltung des Vordergrundes ganz verzichtet. In dem „C. Arnheim“ signierten Bild, das sich im Privatbesitz in Berlin befindet, verschwimmen alle Konturen; an den Rändern des Horizonts verschmelzen Dorf, Himmel und Feld als lösten sie sich in größter Hitze auf. Das Ölbild ist wesentlich kleiner als die Gouache – das ist bei Arnheim, wie wir mittlerweile wissen, die Regel. Die Gouache wird als absolut gleichwertig, nicht etwa als „Studie“ betrachtet.

analysierten Kompositionsschema – das nach Lübbren für Landschaften des Verschwindens steht – wird auch hier gefolgt: Eine diagonale Linie von links unten bis zur Bildmitte rechts trennt das Korn vom Wiesenrün. Rechts davon wird noch ein schmaler, brauner Streifen Acker sichtbar. (Nach links wird das gelbe Kornfeld von einem schmalen grünen Streifen wie von einer Kontur begrenzt). Der diagonale, grüne Streifen rechts und links der Diagonale ist wiederum zweigeteilt: Mitten durch das Grün führt ein schmaler Graben, in seinem weiteren Verlauf wird ein Weg sichtbar, der offenbar landwirtschaftlich genutzt wird, wie die Fahrspuren zeigen; er verläuft am Horizont ins Nirgendwo – verschwindet.

Die unteren zwei, die „erdverbundenen“ Teile des Bildes sind deckend gemalt, das Kornfeld unter Zuhilfenahme von Deckweiß. Die Kornähren sorgfältig und gleichmäßig gesetzt: Die Stängel parallel, die oberen Enden und die Ähren sich diagonal kreuzend, so dass eine Art Flechtmuster entsteht. Dieser relativen Regelmäßigkeit steht das Grün des Feldrains gegenüber: Der Vordergrund bleibt unstrukturiert, kein besonders hervorgehobener Gegenstand oder eine herausgehobene Pflanze böten Orientierung. So entsteht der Eindruck eines sich sanft wiegenden Feldes im Juni, verstärkt durch die angedeutete Wolkenbewegung. Hinweise auf einen bestimmten Ort fehlen. Hier geht es um das Korn an sich, den Weg an sich, das Feld an sich: Ein Bild der Reife vor der Ernte. In der Natur ist dies ein Moment größter Fülle und Lebendigkeit, in der bebauten Ackerfläche eine kurze Zeitspanne der Ruhe – bevor der erntende, bündelnde, transportierende Mensch wieder Unruhe und schlagartige Veränderung bringt⁴³⁰. Gesteigert ist diese Stimmung im Bild „Kornfeld II“ (Abb. 72), das das Thema gänzlich mit der Farbe löst (vgl. Anm. 429).

Die nächste „Verwandte“ ist auch hier wieder Anna Ancher mit ihrer Ölskizze eines Kornfeldes⁴³¹, das keinen Weg braucht und kein Dorf (Abb. 73).

Hier verschwinden sogar die Farben, die Landschaft, ja die ganze Welt verblasst oder

⁴³⁰ Für die Menschen, die auf Hiddensee ihre Sommerfrische verbrachten, waren die satt stehenden Kornfelder das Zeichen des Zenits ihrer Ferien. Kam die Erntezeit, mussten sie die Insel verlassen. „Als es Spätsommer wurde, das Korn auf den Feldern des Klostergutes geschnitten wurde, kam die Zeit, heimzureisen.“ – So berichtet Max Kruse als einer unter vielen. Max Kruse: Die versunkene Zeit. Wieder abgedruckt in: Seydel, Renate: Hiddensee. Ein Lesebuch. Berlin 2007 (3. Auflage), S. 202.

⁴³¹ Anna Ancher, En kornmark. Um 1900. 39 mal 60 Zentimeter. Die Ölskizze befindet sich in der Anna Ancher-Stiftung in Skagen.

verschwimmt im Gleißern des Sommerlichts Ole Wivel datiert das Bild um 1915 herum, „... Genau so wenig wie Edward Weie oder Karl Isakson befreite sich Anna Ancher jemals ganz vom Inhalt einer Darstellung zusammen“, fasst der Biograph zusammen, „aber mit einem Bild wie diesem kam sie den sogenannten abstrakten Werten der Malkunst am nächsten. (...)“ Es sei, so der Biograph, „die späte Blütezeit“ in Anna Anchers Kunst und Leben⁴³². Danach habe sich ihre Palette verdüstert.

Zu den „Landschaften des Verschwindens“ gehört also eine bestimmte, zweiteilige Bildkomposition, die nur durch wenige Elemente aufgelockert wird. Auf eine genauere Gestaltung des Vordergrundes wird oft ebenso verzichtet wie auf eine Figur, die Orientierung geben oder einen Größenmaßstab liefern könnte. Oft zeigen diese Bilder einen Moment des Innehaltens (wie bei Arnheim vor der Ernte), der „Ruhe vor dem Sturm“ – und meist sind diese Bilder menschenleer.

Nur gelegentlich werden bei Arnheim und Wolfthorn vor allem bei den offensichtlich früheren Bildern vereinzelt Menschen in die Natur eingebettet, diese werden oft hervorgehoben, so, als sei etwa das junge Mädchen in seiner weißen Haube eine Wegmarke wie ein auffälliger Busch oder Baum (Abb. 74)⁴³³. Daran ändert auch nichts, dass der Umriss der Frau und die Art, wie sie die Hände hält und die Beine übereinanderschlägt, im Kleinen exakt jene Diagonale wiederholt, die Kiefern und Felsen über ihr vorgeben. Es ist, als übersetzte der Mensch die Formen der Natur im Kleinen. Und: Während warmes Licht auf Gesicht und Haube der Frau fällt, liegen ihre Füße in so tiefem Schatten, dass sie mit ihm verschmelzen. Bald, so denkt man, wird die ganze Frau vom Schatten „verschluckt“ werden. Wie beim Bild des Kornfelds, das gerade „noch“ vom Menschen unangetastet ist, so zeigt auch dieses Bild ein „Noch“ – bevor der Schatten die Frau verschwinden lassen wird⁴³⁴. Der Wald, den die Frau im Rücken hat, besitzt trotz seines planvoll angelegten Charakters etwas Unheimliches.

⁴³² Wivel, Ole: Anna Ancher (= Skagen Monografier I, mit dreisprachigem Text), Kopenhagen 1987, S. 62.

⁴³³ Das Ölgemälde hat die Maße 27 mal 38 Zentimeter und befindet sich im Besitz der Galerie Der Panther in Freising.

⁴³⁴ Zur Rolle der Frau und zu Genderfragen s. Kap. 5.5.2: Der Strand und die Inszenierung des Weiblichen.

„Dieser Wald dort oben, das ist ein merkwürdiger Wald. Trotz seiner kleinen, jungen Kiefern wirkt er gespenstisch, denn der besonders harte Kampf ums Dasein hat diesen Bäumchen Charakter verliehen“,

schreibt Felix Krause im Jahr 1907. Rund 20 Jahre später sind seine Beobachtungen immer noch zutreffend:

„Ein Dämmerton liegt über dem Wald. Ganz schmale, kleine Wege schlängeln sich durch ihn hindurch, und mit dem leisen Rauschen der Bäume zusammen hört man von ferne das Branden des Meeres.“⁴³⁵

Krauses Anmerkungen lassen unausgesprochen, dass die Hiddenseer selbst den „neuen“ Wald gerade wegen seines für Inselverhältnisse „undurchdringlichen“ Charakters mieden. Die einheimische Frau, die noch dazu allein unterwegs ist und scheinbar müßig dasitzt, ist eine malerische Erfindung – sie wurde also dorthin platziert. Dass sie einfach nur dasitzt und dem Wandern des Lichts zuschaut, macht sie zu einer Stellvertreterin der Malerin selbst⁴³⁶. Eine besonders positionierte, oft weibliche Person in der Natur findet sich bei den Hiddenseer Malerinnen häufig⁴³⁷. Hier ist der Standpunkt der Malerin der gemalten Person in Halbdistanz und leicht erhöht, so, als habe Rainer Maria Rilke Beobachtung der Worpstedter Maler ihr gegolten:

*„Und was wollen die Maler unter diesen Menschen? Darauf ist zu sagen, dass sie nicht unter ihnen leben, sondern ihnen gleichsam gegenüberstehen, wie sie den Bäumen gegenüberstehen und allen den Dingen, die umflutet sind von der feuchten, tonigen Luft, wachsen und sich bewegen. Sie kommen von fernher. **Sie drücken diese Menschen, die nicht ihresgleichen sind, in die Landschaft hinein; und das ist keine Gewaltsamkeit.**“⁴³⁸ (Hervorhebung durch die Autorin, Anm.)*

⁴³⁵ Krause, Felix: Hiddensee im Sommer 1907. In: Westermanns Monatshefte, Nr. 51, Heft 102, 1907, S. 537 ff.

⁴³⁶ Auch Vera Lübbren hat darauf hingewiesen, dass die Menschen auf den Bildern der Maler in den Künstlerkolonien häufig das tun, was die Maler gern selbst taten: Ruhen, schauen, träumen.

⁴³⁷ Die Malerinnen suchten natürlich nach „Stellvertreterinnen“ in solchen Bildern. Dass nicht nur praktische Gründe dafürstehen können – weibliche Modelle waren für die Frauen leichter zu bekommen – zeigt die Verortung: in der freien Natur – während die Worpstedter und Ahrenshooper Kolleginnen ebenso wie die Malerinnen in Skagen die weiblichen Figuren gern in den häuslichen Kontext rückten. In Skagen bilden Jeanna Bauck und Anne Ancher die Ausnahme von dieser Regel.

⁴³⁸ Rilke, Rainer Maria: Worpstedde. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Wiederauflage der Ausgabe von 1903. Frankfurt am Main 1987, S. 40.

Diese Art, Landschaften zu zeigen – ob mit oder ohne Menschen – Landschaften, die vom Untergang bedroht sind oder die sich auf unmerkliche Art verschieben, verkleinern, wandern und schließlich auflösen, ist die Darstellungsweise, die Clara Arnheim ebenso wie Jeanna Bauck und Anna Ancher offenbar entspricht, weil sie ihrer Wahrnehmung der Welt angemessen ist. Dies kann einerseits bedeuten, die „kleine Stadt der Zuflucht“, also Skagen, zur verschwindenden Landschaft zu machen⁴³⁹ und andererseits die Landschaft fast völlig zur Farbfläche zu abstrahieren, wie in Anchers Ölskizzen.

Das letzte Element, das in den Landschaften des Verschwindens in beinahe verschwenderischer Häufigkeit auftaucht und wenigstens erwähnt werden soll – es wird auch bei Lübbren entsprechend gewürdigt –, ist die Kuh, ein Tier, das neben dem Schaf geradezu das inoffizielle Wahrzeichen der Maler von Barbizon darstellte, aber auch von Mauve und der Künstlergruppe in Den Haag extrem häufig gemalt wurde. Auf Hiddensee war die Viehwirtschaft mangels größerer Weideflächen ein ernstes Problem⁴⁴⁰, eine Kuh war etwas Kostbares – und das Fleckvieh bei weitem nicht so häufig wie man nach dem Studium etlicher Gemälde von Büchsel annehmen könnte⁴⁴¹. Richtig ist, dass um die Wende zum 20. Jahrhundert die zuvor frei auf der Insel laufenden Kuhherden nunmehr von einzelnen, von den Familien auf ihren Grundstücken gehaltenen Kühen abgelöst wurden. Alfred Haas schrieb 1896:

„Das Vieh lief hier früher ohne Aufsicht frei herum und blieb auch den ganzen Sommer hindurch Tag und Nacht draußen. Vor hundert Jahren waren hier alljährlich etwa 600 bis 700 Hammel und 150 Kühe und außerdem Pferde auf der Weide. Jetzt hat sich von diesen Verhältnissen schon mancherlei geändert. Die Schafe gehen nicht mehr ohne Aufsicht, die Vitter Kühe sind getodert, das ist angepflöckt.“⁴⁴²

⁴³⁹ Zur Verdeutlichung: Andere Malerinnen des Hiddenseer Künstlerinnenbundes machten genau das Gegenteil: Sie „sammelten“ möglichst viele Elemente wie Bausteine in einer Sandkiste, die gemeinsam das „Inventar der Heimat“ oder des „Sehnsuchtsortes“ ergeben sollten. Führend in diesem Verfahren war Elisabeth Büchsel, deren (signiertes) Gemälde „Paar auf Hiddensee“ (Abb. 134), hier exemplarisch stehen soll. Geradezu verschwenderisch wird hier die Landschaft mit den Elementen des Folkloristischen „möbliert“: Gebeugtes altes Paar in sanfter Tätigkeit, Frau mit Haube, Windflüchter, Windmühle, Kate, wenige, blühende Büsche ...

⁴⁴⁰ Dies beweist auf geradezu volkskundliche Weise ja auch die Tatsache, dass sich die Nachfahren des Bäckermeisters Schwartz bis heute die Anekdote vom tragischen Ende der einzigen Kuh im Jahr 1911 weitererzählen.

⁴⁴¹ Vgl. hierzu Rapp/ Degenaar: Tante Büchsel ist zurück, dort Abb. 52, 53, 74.

⁴⁴² Haas, Alfred: Die Insel Hiddensee. Stralsund 1896, S. 12.

Aber auch Frauen in „Helgoländer Tracht“ waren im Alltag auf Hiddensee eher ungewöhnlich; Männer und Frauen gingen üblicherweise nicht gemeinsam zur Feldarbeit – und wenn, trugen die Frauen nicht die empfindlichen weißen Hauben. Auch waren Windflüchter und Birken keineswegs in solchem Überfluss vorhanden, wie die Bilder der Hiddenseer Malerinnen – ebenso wie die Bilder der „Moormaler“ in Worpswede oder des dörflichen Lebens in Ahrenshoop für ihr „Biotop“ – vermuten lassen. Die Kuh kommt in Arnheims Mühlenbild prominent vor (Abb. 59), meint aber hier, wie beschrieben, eine konkrete, vielleicht auch augenzwinkernde Erinnerung für Eingeweihte.

Die Versuchung liegt nahe, die Häufung solcher Bildelemente (bei Büchsel u.a.) auf die malerische Faszination für das „Pittoreske“ zurückzuführen; die Empfindung, es mit etwas Seltenem, dabei Altmodischen, Originären und „Malerischen“ zu tun zu haben, konnte jedoch erst in der Rezeption der Bilder entstehen. Die Kategorie des „Pittoresken“, so unscharf sie auch ist, ist zunächst die des Betrachters!

Bei der Häufung der eben analysierten Elemente geht es also offenbar darum, etwas zu sichern, sich seiner zu vergewissern, es „zu halten“. Arnheim hat jedoch offenbar beschlossen, jedem dieser Elemente gesondert nachzugehen. Diese Suchbewegung hat Rainer Maria Rilke für die Worpsweder beschrieben:

„Und da lagen nun vor den jungen Leuten, die gekommen waren, um sich zu finden, die vielen Rätsel dieses Landes. Die Birkenbäume, die Moorhütten, die Heideflächen, die Menschen, die Abende und die Tage, von denen nicht zwei einander gleich sind, und in denen auch nicht zwei Stunden sind, die man verwechseln könnte. Und da gingen sie nun daran, dieses Rätsel zu lösen.“⁴⁴³

Die Notwendigkeit der anhaltenden Beobachtung, ja des sich Versenkens in die einzelnen Elemente der Landschaft, wird bei der Analyse von Strand- und Meerszenen von entscheidender Bedeutung sein. Rilke hebt hervor, dass es nicht um das rasche Erfassen des Spektakulären im Nun geht, sondern um das Begreifen, wenn nicht Lösen eines „Rätsels“. Der Dichter lenkt hier das Augenmerk auf das gesamte Bild und seine Wirkung. Das Sammeln vermeintlich typischer Bestandteile hingegen ist charakteristisch für andere Malergruppen: Für die Worpsweder Malerkolonie hat Vera Lübbren das Phänomen der Bilder mit den sich stets wiederholenden und im Überfluss vorkommenden, „typischen“ Charakteristika untersucht und festgestellt, dass die

⁴⁴³ Rilke: Worpswede, S. 42.

Häufung regionaltypischer Elemente bei den Malern mit wachsender Vertrautheit zunahm. Habe am Anfang noch eine sozusagen bescheidene Verwendung von Tieren, Pflanzen, Himmelserscheinungen genügt, so habe es später eine Häufung der Elemente – wie sie meint – geradezu gebraucht:

„The cow, the ducks, the windmill, the muddy path and the cottage among the trees are generic markers of the countryside not immediately identifiable as place markers peculiar and particular to Worpswede alone. By contrast, Modersohn’s later painting Autumn Morning on the Moor Canal (...) breathes ‚Worpswede‘ in every one of its brush marks.“⁴⁴⁴

Nach Lübbren ging es den Worpsweder Malern zunächst nur um die Erfassung des Ländlichen, später jedoch sei eine regionalistische Ambition hinzugekommen. Die authentische oder naturalistische oder auch nur geografisch korrekte Darstellung des Vorgefundenen rückte damit in den Hintergrund. Interessant ist die Bemerkung, die Lübbren anhand der Analyse von einigen Handzeichnungen und Studien von Otto Modersohn vornimmt, welche dem Gemälde Hamme und Weyerberg vorausgingen. Hier sieht sie im pastosen Farbauftrag die buchstäbliche „Suche“ des Malers verkörpert, den im Jahr 1889 gerade erst entdeckten Ort zu erfassen:

„These early studies are full of tentative dabs. The impasto is thickly applied as if the brush kept returning to the same spot on the canvas, nervously working out ways of rendering a new and unfamiliar locality.“⁴⁴⁵

Die anhaltende Vergewisserung brauchte später, wenn man Lübbren folgt, stärkere Mittel, ganz so, als sei der Künstler ein Süchtiger, der die Dosis erhöhen muss, um den „Level“ zu halten (so, wie es uns bei Büchsel vorkommt). Damit widerspricht sie implizit Rilke, der in der Wiederholung und Häufung, im „Hineindrücken“ von – einzelnen - Menschen und Dingen ein Kennzeichen der Versenkung sehen wollte. Dass diese Vergewisserung durch Massierung – so oder so – später politische Züge gewann, ist offenkundig. Für den zeitgenössischen Betrachter, der mit dargestellten Umgebung vertraut war, handelte es sich um eine Art Selbstvergewisserung – die anderen fanden einen mindestens interessanten Aspekt des Regionalismus’ vor, eine Art von mehr oder weniger diskret ausgestellttem Selbstbewusstsein – abgesehen von dem „Branding“, das die „Marken“ Worpswede, Ahrenshoop und auch Hiddensee auf diese Weise erhielten. Matthias Krüger geht in einem Aufsatz, der die Malerei von Luft und Wolken bei den

⁴⁴⁴ Lübbren, Vera: Rural Artists’ Colonies in Europe, S. 119.

⁴⁴⁵ Ebd.

Künstlern der Kolonien thematisiert, auf diesen Marketingaspekt hin, stellt aber zunächst fest:

„Birken, Kanäle und Torfhaufen lokalisieren die auf einem Gemälde gezeigte Landschaft für den zeitgenössischen Betrachter, so, wie die weite durch einen flache, tiefliegende Horizontlinie begrenzte Ebene, auf der oft eine vereinzelt Mühle den einzigen Blickfang bildet, in ihm Vorstellungen Holland oder Friesland heraufbeschworen.“⁴⁴⁶

Neben diesem sozusagen „nützlichen“ Aspekt der schieren Wiedererkennbarkeit oder pragmatischen Verknüpfung hatte die regionale Anbindung, auch, wenn man Krüger folgt, politische Bedeutung⁴⁴⁷. Dass die regionale Verankerung – also die genaue Kenntnis geographischer wie meteorologischer Besonderheiten und die emotionale Verbundenheit – Auswirkungen auf die Darstellungsweise und vielleicht die Intensität der Darstellung haben, soll näher untersucht werden, wenn es um die Bilder schierer Meeresdarstellung geht. Für den Augenblick scheint relevant, dass die Häufung scheinbar typischer Merkmale, getrieben von einer bewussten oder unbewussten Sorge um das „Verschwinden“ der Landschaft oder, allgemeiner, um das Vergehen der Zeit, kompositorisch zu einer Fiktionalisierung der Landschaft führt. Was bei den Hafengebilden noch nicht zu sehen war, wird bei den Gemälden und Aquarellen, die Mühlen, Leuchttürme und Heidelandschaften zeigen, offenkundig: Wir haben es mit einer Szenerie zu tun, also dem Aufbau einer oft aufwendigen Kulisse, in der ein – allerdings leises – Spektakel der Erinnerung stattfindet. Im Unterschied zu Elisabeth Büchsel sind Clara Arnheim und Käthe Loewenthal vorsichtig mit diesem Verfahren, sie sind vorsichtig mit den vermeintlich ortstypischen Elementen „ihrer“ Insel umgegangen – Loewenthal, indem sie architektonische wie geographische Merkmale ins Expressionistische verzerrte oder in die Abstraktion führte, Arnheim, indem sie die Elemente dosierte und sich an die klassischen Werte von Mäßigung und Gleichgewicht hielt. Wie Anna Ancher setzte sie auf die Entschiedenheit einer (Farb-) Stimmung oder wie Toni Elster auf einen bestimmten Farbauftrag. Die Form stärkte den Inhalt, nicht die Wiederholung oder Anhäufung der Motive – im Gegenteil: Es ging offenbar um ein

⁴⁴⁶ Krüger, Matthias: Die Farben der Luft. In: Steinbrenner, Jakob/ Wagner, Christoph/ Jehle, Oliver: Farben in Kunst und Geisteswissenschaften. Regensburg 2011, S. 257.

⁴⁴⁷ Der radikalste Anhänger eines so verstandenen „Lokalkolorits“ (das hier erst einmal eine Lokalmotivik meinte), war der damalige Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, der, ungeachtet seiner Hochachtung vor weitgereisten Künstlern wie Max Liebermann, im Allgemeinen die Haltung vertrat, nur der regional verankerte Künstler verstehe es, die koloristischen Eigenheiten „seiner“ Gegend zu malen.

Element, das an und für sich unsichtbar ist: Stille, Kontemplation. Hier ist die Kunstwissenschaft auf die „Zuarbeit“ von Philosophie und Musikwissenschaft angewiesen, wie im Fazit (Kap. 6) noch ausgeführt wird.

5.5 KÜSTENLINIE UND SAND ALS THEATRALER RAUM

Der französische Dramatiker Racine löste 1765 eine öffentliche Diskussion aus, als er in seiner Version von Euripides „Iphigenie“ die Figur der Eriphile (eine Art Pendantfigur zur Titelheldin), nicht auf offener Bühne sterben lässt, sondern sowohl von ihrem Tod als auch vom Nahen der heranrückenden Flotte nur über das Mittel der „Mauerschau“ berichten lässt. Das Publikum ist der Meinung, es sei um eine effektvolle Szene betrogen worden. In einer weiteren Aufführung wird die Szene daher vier Jahre später „nachgestellt“ – ohne dramatischen Text, stumm, als ein Tableau, das nach den Worten des Dramaturgen Günther Heeg „beredter als jede Theaterrede“ gewesen sein muss. „Das sprachlose Bild“, fährt Heeg fort, „hat über die poetischen Verse Racines gesiegt.“⁴⁴⁸ Mit der Anekdote wird nicht nur die zunehmende Dominanz des Visuellen gegenüber dem Akustischen im Theater beschrieben, sondern auch die Veränderung des Begriffs des Szenischen und der Szene, der unmittelbar Einfluss auf die bildende Kunst hatte. Orientierte sich die Szene lange als Einheit einer Sprechhandlung, so orientierte sie sich nun (und bis heute) als Einheit eines buchstäblichen Schauplatzes. Daraus folgt, dass unter einer Szene zum einen „der Schauplatz der Darstellung“ und zum anderen „die Szene als Bild“ verstanden wird, also als Tableau⁴⁴⁹. Daher ist sie für die vorliegende Arbeit in doppelter Hinsicht von Belang.

Gleichzeitig wird in der Anekdote ein konkretes Verfahren des Dramas erwähnt, das speziell für die bildnerische Umsetzung einer Szene von Bedeutung ist: Die Mauerschau. Eine Figur steht – meist herausgehoben und damit für den Zuschauer/ Betrachter gut

⁴⁴⁸ Heeg, Günther: Szenen. In: Bosse, Heinrich/ Renner, Ursula: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg, Berlin, Wien 2010, S. 227 – 244.

⁴⁴⁹ Der geläufige Begriff von der „Szene als Handlung“, den Manfred Pfister u.a. stattdessen benutzen, hilft nicht weiter, da er genauso mehrdeutig ist. Die Überlegungen von Pfister und Heeg werden für diese Arbeit nur so weit herangezogen, wie sie für die zu analysierenden Bilder nützlich sind – Verkürzungen der literaturwissenschaftlichen Argumentation in Kauf genommen. Vgl. hierzu Pfisters „Klassiker“. Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1997 (9. Auflage).

erkennbar – und sieht etwas, das er durch Rede vermittelt. Meist wendet diese Figur den Zuschauern den Rücken zu und sieht in eine nicht näher definierte Ferne, aus der z.B. eine feindliche Flotte oder der ersehnte Rückkehrer, der rettende Held oder das Unheil kommen wird. „Gesehen“ und solcherart vermittelt wird etwas, was die Bühne bis zur Erfindung des Videos-on-stage nicht darstellen kann (oder aus ethischen Gründen nicht darstellen will), etwas nicht „Zeigbares“. Im 20. Jahrhundert, als die klassische *bienséance*, die Anständigkeit, keine Rolle mehr spielt, wird das theatrale Mittel als effektvolles Setzen von Leerstellen auf neue Art wiederentdeckt⁴⁵⁰. Eine Leerstelle wird dabei als ein Zwischenraum verstanden, „der ausgefüllt werden kann oder muß.“⁴⁵¹ Der Zuschauer oder Betrachter wird durch andere szenische Mittel bis zu dieser Leerstelle „geführt“ und hat dann zu entscheiden, ob und wie er die Lücke füllt. Ganz frei ist er in seiner Entscheidung nicht. Für den Künstler ist die Leerstelle Teil des Textes, „das Nicht-Gesagte ist konstitutiv für das, was der Text sagt.“⁴⁵²

Die Kooperation des Lesers oder Zuschauers ist auch für die bildende Kunst längst untersucht. Wolfgang Kemp hat die Wirkmacht des seit der Renaissance gültigen Anspruchs, das Kunstwerk müsse jedem (der vier Stände) etwas bieten, den Rezipienten also von vornherein „mitdenken“, auf die gängige Formel gebracht: „Die Betrachter sind immer schon im Bild – vorgesehen, im wörtlichen Verstand.“⁴⁵³ Hier geht es jedoch nicht um die Rolle des Betrachters, mithin um Rezeptionsästhetik, sondern um die Gestaltung des Bildes durch den Künstler unter szenographischen Aspekten. Wenn der Bildraum als theatraler Raum begriffen wird – welches sind dann die gesetzten, theatralen Mittel? Und welche besondere Rolle kommt hier der „Leere“ zu? Womit sollte sie, könnte sie gefüllt werden? Was legen die hier untersuchten Künstler wenigstens nahe?

⁴⁵⁰ Vgl. hierzu Dotzler, Bernhard J.: Leerstellen. In: Bosse/ Renner: Literaturwissenschaft, S. 189 – 209. Die entsprechenden Überlegungen für die Kunst, die für das 19. Jahrhundert von Wolfgang Kemp formuliert wurden, werden uns beschäftigen, obwohl es hier um die Produktionsseite, nicht die Rezeptionsseite geht. Vgl. Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985

⁴⁵¹ Ebd., S. 189.

⁴⁵² Eco, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München 1990, S. 63.

⁴⁵³ Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. S. 10.

Bilder, die vom Leben am Strand handeln, sind neben den reinen Meerbildern das weitaus häufigste Motiv bei Clara Arnheim. Allein im Besitz eines privaten Sammlers in Berlin konnten mehr als 30 Aquarelle und Gouachen mit diesen Motiven gezählt werden. Am Strand und aufs Meer blickend war die Malerin offensichtlich in ihrem Element. Beim Auswerten der mittlerweile vorliegenden, rund 180 Gemälde, Gouachen, Aquarelle und grafischen Werke stellt sich heraus, dass etwa 65 Prozent „Strand- und Meerbilder“ sind. Hier werden, wie in der Grafik „Fischergruppe“⁴⁵⁴ Fischer beim „Abwickeln“ ihres Fangs beobachtet (auch: Abb. 17, 135, 136, 137), beim Netzeinholen (Abb.101) oder Touristen beim Baden oder Spielen (Abb. 38, 138, 139 u. 140).

Es gibt weiter, seltener, den völlig leeren Strand (Abb. 36, 37, 39 141 und 142). Den Strand, dessen Einsamkeit nur durch ein einziges Element belebt wird (Abb. 26, 143). Und es gibt den Strand als Raum für Arbeiten, die auch an anderer Stelle erledigt werden könnten, den Strand sozusagen als „offene Werkstatt“, zum Beispiel für Wäscherinnen (Abb. 89, 90).

Schließlich wird der Strand als „Schauraum“ zu analysieren sein – als Raum für Menschen, die auf das Meer schauen, sich ihm selbst oder einem Detail betrachtend zuwenden (Abb. 75, 76, 77) – und, ganz im Sinne der „Mauerschau“, etwas sehen, das wir nicht sehen. Ihnen soll folglich besondere Aufmerksamkeit gelten.

Und schließlich gibt es Bilder des Übergangs, bei denen der Strand allmählich vom Meer selbst als eigentlichem Raum abgelöst wird (Abb. 107, 111, 144).

In der Realität war „der“ Strand für die Besucher der Insel Hiddensee ein wichtiger, möglicherweise neben der jeweiligen Unterkunft der wichtigste Ort, während er von den einheimischen Erwachsenen gemieden wurde. Die Kinder der Urlauber spielten mit den Hiddenseer Kindern, während die Erwachsenen unter sich blieben⁴⁵⁵ - getrennte Welten.

⁴⁵⁴ Vgl. Abb. 3. Die Grafik hat Arnheim selbst, die das Blatt signiert hat, so benannt.

⁴⁵⁵ Wolf Lehmann hat in einem Interview am 6.2.2016⁴⁵⁵ den üblichen Tagesablauf während der Sommerfrische auf Hiddensee entsprechend geschildert: Nach dem Frühstück, für das bei Familie Lehmann nicht die gastgebende Großmutter, Henni Lehmann, sondern deren Schwiegertochter Elwina zuständig war, zog die gesamte Familie an den Strand und blieb bis zu einem spät eingenommenen Mittagessen dort. Einzig Henni Lehmann sei zurückgeblieben und habe sich zum Malen in ihr im ersten Stock gelegenes Schlaf- und Arbeitszimmer zurückgezogen, weil sie, so Wolf Lehmann, durch ihre enorme Leibesfülle und ihr Alter nicht mehr sehr beweglich gewesen sei. Alle

Zeitgenössische Fotos zeigen die als „Malweiber“ diffamierten Frauen, mit Staffeleien und Werkzeug, dazu Sonnenschirmen und Decken ausgestattet, in den Dünen auf dem Weg zum Strand. „Der“ Strand meint dabei üblicherweise jenen Abschnitt des insgesamt rund acht Kilometer langen Strandes, der zwischen Kloster und Vitte gelegen ist. Steht man auf dem damals wie heute populärsten Abschnitt, sieht man, nach rechts gewendet, den Dornbusch und die steilere Küste mit ihrem markanten, damals noch kaum bewachsenen Felsen, nach links die westlich gelegenen Häuser des Dorfes Vitte. Bei gutem Wetter lässt sich am Horizont die dänische Insel Møn ausmachen.

5.5.1 DAS THEATER DER STELLVERTRETER - EINZELNE FIGUREN AM STRAND

Zwar hat Clara Arnheim in einigen Bildern, wie bereits erörtert, das „Gewimmel“ des Strandlebens gemalt (Abb. 38, 139, 140), häufig jedoch sind einzelne Figuren oder kleine Gruppen am Strand gemalt – immer Einheimische. Damit steht sie in einer Tradition der Kolonienmaler, die Vera Lübbren, bezogen auf diesen Aspekt, untersucht hat. In ihrer Analyse der Bilder von Carl Bantzer, Louis Eysen und Otto Strützel hält sie zunächst deren Funktion für die Rezeption fest:

„Often the effect of the immersion is enhanced and reinforced by the insertion of one or more immersed figures into the scene (...) Such figures are invitations to viewers to imagine themselves into their place.“⁴⁵⁶

Sodann geht es jedoch um die Funktion für den Maler selbst:

„However, it is to be noted that in paintings produced in rural artists' colonies these figures are almost always local villagers, not artists or other members of the urban middle class. The villagers are often represented in attitudes that had a resonance for artists' own practices within the countryside.“⁴⁵⁷

Rufen wir uns in Erinnerung, dass die in die Natur gesetzten menschlichen Figuren, die die Maler der Kolonien bevorzugt malten, häufig sozusagen „Stellvertreter“ der Künstler selbst waren, kommt den einzelnen Figuren auf den Strandbildern Clara Arnheims

anderen zogen an den Strand. Am Nachmittag wiederholte sich die Prozession. Auf die Frage, ob Clara Arnheim mit von der Partie gewesen sein, meinte Lehmann: „She was always around.“ (Quelle: Interview s. Anhang).

⁴⁵⁶ Lübbren, Vera: Rural Artists' Colonies, S. 101.

⁴⁵⁷ Ebd.

besondere Bedeutung zu – zumal, wenn wir die theatrale Funktion im Gedächtnis behalten.

Auf drei Aquarellen gleichen Formats sind diese einzelnen Figuren besonders hervorgehoben – und es sind in allen drei Fällen kleine Mädchen (Abb. 75, 76 und 77). Ein Mädchen steht im kurzärmeligen Sommerkleid auf der Düne in Vitte (Abb. 76)⁴⁵⁸. Es ist ein Spätfrühlingstag; das Grün der Gräser auf dem niedrigen Sandhügel ist frisch, gelbe und blaue Pinselstriche deuten Ginster und Meersenf an. Das Mädchen ist blond, es hat die Haare hochgesteckt, und in seiner rechten Hand, die halb erhoben ist, hält es einen kleinen, gelben Blütenstrauß, den es aufmerksam betrachtet. Vor dem stehenden Mädchen, das im luftigen, knietiefen Strandhafer steht, sitzt ein weiteres Mädchen, dessen braunes Haar eine blaue Schleife schmückt. Es hat der Blondinen den Rücken zugewandt und schaut nach Süden. Am Strand liegen zwei Ruderboote. Auf dem Meer ist ein stattlicher Dreimaster zu sehen, der wahrscheinlich auf Kloster zuhält, weiter draußen sind einige Segler zu erkennen. Am Horizont scheint bläulich die Schattenlinie des Enddorns auf, gegenüber zeichnet sich die Silhouette von Rügen ab. Die gesamte Geografie jedoch bleibt im Ungefähren, verschwimmt, lässt sich nicht genau bestimmen. Prächtig wölbt sich über allem der kräftig blaue Himmel, der zwei Drittel des Bildes einnimmt. Am oberen Bildrand knäulen sich die Wolken, darunter ist der dunstige Horizont ruhig und glatt wie die See. Es scheint Morgen zu sein, das Licht fällt dem blonden Mädchen ins Gesicht, wahrscheinlich verschwinden gerade die letzten frühen Wolken und machen der Heiterkeit eines Junitages Platz, und die beiden Mädchen sind die ersten am Boddenufer, pflücken Blumen, sind sich selbst genug.

Als theatrale Geste sind die beiden Hände, die vor dem Bauch etwas Kleines, jedoch Wertvolles festhalten und schützen wie einen jungen Vogel, äußerst wirkungsvoll, da sie den Blick des Betrachters stets auf dieses Detail lenken. Der Blick wird vom Großen zum Kleinen geführt; gleichzeitig erscheint die Figur, die diese Geste ausführt, als jemand, der feine, sensible Gesten auszuführen *versteht*⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ Das Bild misst 19 mal 28 Zentimeter und befindet sich im Privatbesitz auf der Insel Hiddensee. Es ist unten rechts mit „C. Arnheim“ signiert und ist wahrscheinlich auf den Beginn der 1930er Jahre zu datieren.

⁴⁵⁹ Arnheim hat das exemplarisch in ihrem Bild „Nähstube“ vorgeführt, einem Ölgemälde, von dem nur noch Postkarten erhalten sind: Alle drei Näherinnen auf dem Bild – die zugleich drei Generationen oder drei Lebensalter verkörpern, halten die (tätigen!) Hände in dieser Geste. (Vgl. Abb. 145) Die entsprechende Postkarte wurde 1917 aus Jena abgeschickt und war von Clara Arnheim und ihrer Halbschwester Betty

Unser Strandbild ist wie die im Kapitel zuvor besprochenen Beispiele der nordischen Landschaftsmalerei horizontal geteilt, wobei jetzt der Himmel den weitaus größten Teil der Bildfläche einnimmt. Die Sphären von Wasser und Erde werden diagonal geteilt, auf der Scheidelinie liegen markierend die beiden Boote, sitzt das braunhaarige Mädchen. Es sind offenkundig Kinder, die hier gemalt werden, ihr Habitus ist aber durchaus der von erwachsenen Frauen. Zwar pflücken auch kleine Mädchen Blumen – sie verharren aber äußerst selten in einer derart anmutigen Pose der Betrachtung.

Das blonde Mädchen in Abb. 76 ist mit besonderer Sorgfalt gemalt; ihr blaues Kleid leuchtet in violetten und flammenfarbenen Tupfen, selbst der schwarze (Samt?-) Kragen und die schwarze Passe am Ärmel sind zu sehen sowie undeutlicher die im Rücken gebundene blaue Schleife. Die bloßen Beine des Mädchens wiederum verschwimmen mit den nackten Füßen in der Vegetation – ganz so, wie die Beine der Waldbesucherin im entsprechenden Gemälde „verschwanden“. (Das Mädchen in der blauen Jacke ist sowieso zur Hälfte von der Düne verdeckt). Der Rest der Figur wurde konturiert, um das Kleid herum sowie die Beine mit einer feinen Linie, das Gesicht, in dem der beigefarbene Malgrund neben dem Gesicht, den nackten Armen und den Haaren nicht ganz mit Aquarellfarbe gefüllt wurde. Auch hier „spielt“ der Malgrund, das Aquarellpapier mit: Sowohl auf der Düne als auch auf dem schmalen Strand, auffallender aber am Himmel, wurden Teile des Malgrundes ausgespart, sodass der beigefarbene Malgrund einen Teil des Himmels ergibt, auch Sand.

Das sorgfältig ausgearbeitete Kinderpaar, auch die Konturierung des Großseglers im Hintergrund und die Gestaltung des imposanten Himmels zeigen, dass es sich hier nicht etwa um eine rasch gemalte Momentaufnahme handelt, keine „Impression“. Hier werden vielmehr zwei Mädchen in einer besonderen Art der Konzentration gezeigt, die zwischen kindlicher Faszination für Spiel (das Blumenpflücken) und erwachsener Art der Versenkung oszilliert. Eine stille, melancholisch-heitere Stimmung macht das Bild vielmehr aus, modern gesprochen: ein Lebensgefühl. Ist das Mädchen im Vordergrund nun noch ganz Kind? Oder ist sie eher der Sphäre der Heranwachsenden zuzuordnen? Ist sie eine Einheimische, womöglich ein weiteres Mal eine weitere Variation der

Volkmar geschrieben worden. In dieser Postkarte schreibt Arnheim an ein „Fräulein Erna“, dass sie den Haushalt ihres Bruders (Fritz) in Ordnung gebracht habe, da dieser als Urlaubsvertreter eines anderen „für das Auswärtige Amt (Nachrichtendienst)“ einberufen worden sei – eine für eine Postkarte überraschende Nachricht. Betty Volkmar ergänzt auf der Vorderseite Grüße (vgl. Anm. 161).

Bäckerstochter Lotte⁴⁶⁰ – oder die Tochter von Urlaubern? Fest steht nur, dass die beiden Mädchen wohl zusammen gekommen sind, sich aber nicht umeinander kümmern – und dass sie, auf der Düne, ihren ganz eigenen Raum beleben. Jede macht das ihre – und trotzdem sind sie zusammen. Für den respektinflößenden Segler haben sie keinen Blick.

Wenn nun die beiden Mädchen sozusagen „Stellvertreter“ für die Malerin sein sollten, dann lässt sich ihr Blick – halb konzentriert, halb versunken – als ein stilles Statement lesen. Lässt sich womöglich aus dem heiteren, harmlos wirkenden Bild auf die Haltung der Malerin schließen? War ihr Blick, wenn schon zwangsläufig nicht mehr von derselben unschuldigen Neugier wie der der Kinder, so doch von derselben Art kindlicher Versenkung? Und was ist von der Art der Abwendung zu halten – hier die Mädchen mit ihrem Blumenstrauß, dort der imposante, jedoch weit entfernte Segler? Womöglich haben wir es hier mit einer Scheidung der weiblichen Sphäre von der männlichen zu tun? Und zeigt sich die Malerin so entspannt in weiblicher Gesellschaft? Denken wir wiederum an die Prinzipien der Szenographie, dann lässt sich der beschriebene Inhalt des Bildes als ein Handlungsort begreifen. Liest man die Szene als tatsächliche Theaterhandlung, dann spielen im Vordergrund die beiden Mädchen/ Malerinnen still für sich allein – während im Hintergrund die großen Kulissen von unsichtbaren Akteuren geschoben werden – mächtig, jedoch ohne sichtbaren Einfluss auf die Mädchen. Die blau und weiß gebauschten Wolken kann man als Vorhang sehen, der sich gerade eben hebt. Dazu passt auch die Morgenstimmung. Wenn der Tag anbricht, machen sich also die großen Schiffe auf den Weg – die Mädchen/ Malerinnen jedoch kümmern sich nicht um diese Geschäfte, sie widmen sich ihrer Sphäre, die vorläufig die des Kleinen, Schmucken, Schönen bleibt.

Clara Arnheim ging es nicht um „Kinder“, für das „Niedliche“, das Elisabeth Büchsel oft und sehr erfolgreich malte, war für die Landschaftsmalerin, keine Option – zumal dann nicht, wenn es um Stellvertreterbilder ging⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ Auf Nachfrage im Februar 2015 konnten sich die Nachfahren der Familie nicht festlegen.

⁴⁶¹ Zu der Kategorie des Niedlichen werden im Folgenden die Überlegungen des Schweizer Philosophen Hans Saner angeführt. Aus der Biografie Arnheims lässt sich ablesen, dass Kinder tatsächlich allenfalls als Symbole oder Stellvertreter gemeint sein können: Unisono berichten die Kinder ihrer späteren Untermieter, Beate Kik und Christiane Nicolaus, dass sie vor „Clärchen“ eher Angst gehabt hätten (Vgl. Dok 19 und 20 im Anhang). Mit ihr zu spielen? Nicht denkbar! Auch Wolf Lehmann, der Enkel Henni

Auch der „Zauber“, den Kinder auf die Lyrikerin Henni Lehmann, Clara Arnheims Freundin ausübten, war eher symbolisch zu verstehen⁴⁶²:

*„Oft in Träumen seh ich Kinder spielen,
Liebe Kinder, weiße zarte,
Die ein reiner Glanz den Engeln paarte
So wie Sterne, die vom Himmel fielen (...)*

*Kinder sind es ja, die Wunder wissen,
Alle Märchen halten sie zu eigen,
Herrscher sind sie auf versunkenen Thronen.*

*Wenn sie ihre bunte Flagge hissen,
Folg ich gern, will dankbar und in Schweigen
Selbst ein Kind im Kinderlande wohnen.“*

Abgesehen davon, dass es so „liebe, weiße, zarte“ Kinder auch in Lehmanns Umgebung wohl selten gab, sind die hier herbeigeträumten Kleinen vor allem: Sehnsuchtsmotive. Die Lyrikerin möchte selbst wieder „im Kinderlande wohnen“. In diese Gegend unschuldiger, konzentrierter Betrachtung wünscht sich offenbar auch Clara Arnheim – weit weg von der Sphäre der gebieterischen Männer, in einen weiten, lichten Raum.

Dass der Strand durchaus der geeignete Ort für „Genderfragen“ war, um es mit einem modernen Ausdruck zu sagen, zeigt ein Gemälde des dänischen Malers Peder Severin Krøyer⁴⁶³, ein „Sommertag am Südstrand von Skagen“, das 1884 entstand (Abb. 78). Es misst 154,5 mal 212,5 Zentimeter und gilt als ein heiteres Monument unschuldigen Badevergnügens der Skagener Malerkolonie. Das Gemälde ist in sehr hellen, „gleißenden“ Farben gehalten. Strand und Meer nehmen zwei Drittel des Bildes ein. Nach rechts wird die Szene von einigen kleineren Booten begrenzt, die auf dem Strand liegen und von den Badenden, den „Darstellern“ der kleinen Szene, offenbar als „Garderobe“ benutzt werden. Strand und Meer werden von einer diagonalen Linie geteilt. In Begriffen des Theaters gedacht, ist der Himmel hier eher der „Prospekt“, der

Lehmanns, meint im Interview (vgl. Dok 18 im Anhang), dass mit seiner Großmutter „nicht gut Kirschen essen“ war. (Er benutzt hier den deutschen Ausdruck). Am besten, meint der alte Mann, sei man ihr aus dem Weg gegangen.

⁴⁶² „Kinder“, in: Lehmann, Henni: Es singt das Meer. Weimar 1922.

⁴⁶³ Der Originaltitel lautet: „Sommerdag ved Skagens Sønderstrand“. Das Gemälde befindet sich in der Sammlung Hirschsprung in Kopenhagen (Inventarnummer 3092).

das Geschehen nach hinten abschließt. Der Prospekt ist ausgesprochen bleich, auch das Meer ist geradezu ausgezehrt und still von der Hitze, und der Sand, in dem sich viele kleine Fußabdrücke abzeichnen, scheint zu glühen. Das Licht kommt von schräg hinten, der Nachmittag ist schon vorangeschritten. Im Wasser toben, im Mittelgrund des Bildes, eine ganze Reihe von nackten, kleinen Jungen. Unwillkürlich richtet sich aber der Blick des Betrachters auf ein kleines Mädchen, das in einiger Entfernung vom Betrachter – aber auch von den Jungen – auf dem Sand steht. Es erregt Aufmerksamkeit, weil es so still, ganz allein und vollständig angekleidet ist. Es trägt sogar Strümpfe, Schuhe und einen Hut! Das Mädchen hat abwartend die Hände auf dem Rücken gekreuzt wie eine Alte und den Rücken durchgedrückt: Offenbar darf es bei dem fröhlichen Spiel der Jungen nicht mittun. Das ist dem männlichen Maler immerhin aufgefallen.

Nun waren badende Jungen ein beliebtes Motiv. Krøyer selbst malte etliche Bilder, die nach seinem Photoalbum „Sommerbogen“ entstanden und die sämtlich im Museum von Skagen zu sehen sind⁴⁶⁴. Max Liebermann malte, skandalträchtig im wilhelminischen Deutschland, zwischen 1902 und 1907 mehrere Varianten⁴⁶⁵ badender Jungen und radierte entsprechende Szenen, die er an der holländischen Küste skizziert hatte; auch amerikanische Impressionisten wie James McNeill Whistler haben das Motiv zur selben Zeit wie Krøyer aufgegriffen, ebenso der englische Realist William Stott of Oldham⁴⁶⁶. Auf Hiddensee versuchte sich 1923 Max Kaus an der Darstellung nackter Knaben (Abb. 79), die er freilich vorsichtshalber zu keuschen Hermaphroditen machte ...⁴⁶⁷

Neu bei Krøyer (Abb. 78) ist die Einführung des abseits stehenden Mädchens, das der Szene eine ganz andere Spannung verleiht: Hier die außer Rand und Band spielende Gruppe der Jungen – dort das allein dastehende, unbewegliche Mädchen. Während hinter dem Mädchen noch ein weiterer Knabe zum Wasser läuft und am hinteren Boot

⁴⁶⁴ An der Amalfi-Küste entstanden weitere Bilder badender Knaben.

⁴⁶⁵ Eines (1902) befindet sich im Museum Kunst der Westküste auf Föhr, das älteste (1900) in einer Privatsammlung.

⁴⁶⁶ Sein Bild „A Summer's Day“ präsentiert drei Knaben am Meeressaum geradezu hyperrealistisch. Das 132 mal 189 große Gemälde befindet sich in den Manchester City Galleries.

⁴⁶⁷ „Badende in Bucht auf Hiddensee“ (1923), Abb. in Negendanck, Ruth: Hiddensee – Die besondere Insel für Künstler, S.99.

eine Gruppe weiterer Mädchen mit etwas offenbar Interessantem im Boot beschäftigt zu sein scheint - kümmert sich niemand um das Mädchen. Es verkörpert, platziert im Mittelgrund des Bildes, den Raum „dazwischen“ – zwischen der Sphäre der Mädchen, die es, aus welchen Gründen auch immer, verlassen hat und der für es unerreichbaren Sphäre der spielenden Jungen. Es hat (noch) keinen Ort. Es ist, sozusagen, nicht vorgesehen. Wie eine Schauspielerin, die man auf die Bühne geführt hat und die nun feststellt, dass die Bühne sehr groß ist und dass es den Raum allein füllen muss, auf seine ganz eigene, andere Art. Diese Art kann nicht die der Jungen sein – aber auch nicht der Mädchen, die gänzlich im Hintergrund bleiben. Krøyer hat beides öfters gemalt: Mädchen am Strand und nackte, badende Knaben – aber nie wieder hat er beides zusammengebracht.⁴⁶⁸

5.5.2 DER STRAND UND DIE INSZENIERUNG DES WEIBLICHEN

Eine interessante Perspektive ergibt sich, wenn man die Ölstudie⁴⁶⁹ hinzuzieht, die Krøyer im Vorfeld gemacht hat (Abb. 80) und diese Studie einer Vergrößerung des Bildes von Arnheim gegenüberstellt (Abb. 81). Die beiden Mädchen scheinen einander gegenüberzustehen. Die Haltung – aufrecht, den Bauch nach vorn geschoben – ist im Prinzip ähnlich, aber was bei Krøyer Distanz, eine abwartende Haltung und vor allem Spannung ausdrückt, ist bei Arnheim ganz Entspannung, Hingegebenheit an den Augenblick. Der friedvolle Moment allerdings ist ja durchaus ambivalent: Arnheims Mädchen widmet sich einer Tätigkeit, die für Mädchen und Frauen ausdrücklich goutiert und gutgeheißen wurde. Zwar steht das Mädchen für sich und ist augenscheinlich gelassen, sie dringt aber in die Sphäre des Männlichen nicht vor – ebenso wenig wie die

⁴⁶⁸ So existiert eine Reihe von Ölskizzen sowie das fertige Gemälde von badenden Knaben an der Amalfi-Küste (Sammlung Hirschsprung, Inventarnummer 217, die Skizzen befinden sich im Privatbesitz. Abbildungen in: Saabye, Marianne: Krøyer, an International Perspective, S. 280 ff.). Ein weiteres Gemälde, „Badende Knaben“ entstand 1892 (Sammlung Hirschsprung, Inv.nr. 224).

⁴⁶⁹ Die Studie befindet sich im Hirschsprung Museum in Kopenhagen. Sie misst 31,5 mal 20,4 Zentimeter. Eine Abbildung findet sich in Svanholm, Lise: Northern Light. The Skagen Painters. Kopenhagen 2004.

unzufriedene Kleine auf Krøyers Bild, die genau dazu aber augenscheinlich große Lust hätte!⁴⁷⁰

Die Spannung zwischen den Geschlechtern hat die Skagener Maler intensiv beschäftigt. Einige der berühmtesten Bilder zeigen Künstlerpaare am Strand. Auffallend ist dieses beliebte Sujet für diese Arbeit deswegen, weil es bei Arnheim – fehlt. Paare am Strand finden nicht statt, keine romantischen Sonnenuntergänge, keine sich einhakenden Männer und Frauen wie etwa bei Krøyers berühmtem Mondspaziergang (Abb. 82). Er soll hier erwähnt werden, weil auch auf dieser scheinbaren „Idylle“ etwas von der Entfremdung zwischen den Geschlechtern und der „eigenen Welt“ der Frauen zu sehen ist. Als geradezu „schmerzliches Duett“ erscheint nämlich bei genauerer Betrachtung die Zweierbeziehung. Das Bild entstand 1899.⁴⁷¹ Das 135 mal 185 Zentimeter große Ölgemälde zeigt den Maler mit seiner Frau beim nächtlichen Spaziergang mit dem Hund am Meeressaum. Das Bild wird meist als Bild der Zärtlichkeit verstanden, weil der Mann, ein wenig hinter der Frau gehend, nach ihrem Arm greift und die beiden, offensichtlich langsam flanierend, das Mondlicht zu genießen scheinen. Bei genauerer Betrachtung wirkt der Mann aber seltsam schwach und unstet, und die Frau wendet sich von ihm ab, ja, sie scheint völlig in ihrer eigenen Welt versunken und für den Mann unerreichbar⁴⁷². Dieser prächtigen Melancholie steht ein zweiter Strandspaziergang gegenüber, der es ebenfalls als Postkarte und Kunstdruck zu hohen Auflagen bringt:

Aufschlussreich für das Platzieren – nunmehr erwachsener – Frauen am Strand ist das berühmte Gemälde „Sommer Abend am Skagener Südstrand“ von 1893. Das Gemälde⁴⁷³ (Abb. 83) zeigt Anna Ancher und Marie Krøyer bei einem gemeinsamen Abendspaziergang. Beide Frauen waren Malerinnen – wovon allerdings auf diesem

⁴⁷⁰ Badende kleine Mädchen wurden häufig gemalt, neben Otto Mueller (1917) und zahlreichen weiteren Kollegen nahm sich auch Julie Wolfthorn des Themas an. Auch bei ihr versinken die Mädchen sittsam bis zur Leibesmitte – allerdings im Wald, beim Sonnenbaden. Das Bild ist bei Carstensen, S. 487 abgebildet.

⁴⁷¹ Sammlung Hirschsprung, Inv.nr. 234.

⁴⁷² Marianne Saabye führt die Spannung zwischen den beiden auf Marie Krøyers „bad nerves“ und ihren Hang zu Depressionen zurück – aber womöglich lag die Spannung an dem ungeklärten Kräfteverhältnis der beiden Künstler? (Vgl. Saabye, Marianne: Krøyer, An International Perspective, S. 309f).

⁴⁷³ Es handelt sich um die Inv.nr. 1288 im Skagener Kunstmuseum. Das Gemälde misst 100 mal 150 Zentimeter.

Bild nichts zu sehen ist – und sie sind sich herzlich einander zugetan. Nur die Spuren im Sand deuten an, dass weitere Menschen anwesend sind oder waren. Von diesen beiden Frauen geht eine enorme Ruhe aus, gesteigert durch die nahezu gleichen, beinahe weißen Kleider und die Entfernung, die sie zwischen sich und den Betrachter legen. Auch diese Frauen sind für sich und wollen es anscheinend bleiben. Das ist umso interessanter, als der Maler der Partner der einen war.

Die beiden hier flanierenden Frauen könnten erwachsene Varianten der Mädchen von Clara Arnheim sein – freilich unter Missachtung der blau- und goldenen Palette Krøyers, die Festlichkeit und Eleganz suggeriert, wo bei Arnheim alles heller, schlichter, ungezwungener zugeht. Ein zweites Bild von Clara Arnheim, das Kinder oder junge Mädchen am Strand zeigt, ist Abb. 75, „Kinder am Meeressaum“. Das 20 mal 29 Zentimeter große Aquarell befindet sich im Niedersächsischen Landesmuseum in Braunschweig und bietet die „Theaterbühne“ in umgekehrter Perspektive vom zuletzt analysierten Bild an: Hier verläuft die Linie des Strandes von links unten sanft ansteigend nach rechts. Den weitaus größten Teil des Bildes jedoch nehmen Meer und Himmel ein – das Meer hier bewegt und tiefblau, der Himmel, der gut die Hälfte der Fläche beansprucht, von einem dunklen Violett, in dem weiße Wolkenfetzen prangen. Keine Frage: Hier zieht ein übles Unwetter auf, ja, es steht unmittelbar bevor! Die drei Kinder auf dem Bild scheinen davon völlig unbeeindruckt oder jedenfalls nicht ängstlich: Das kleinste, in blauem Trägerkleid und weißer Bluse, steht barfuß unmittelbar am Meeressaum und betrachtet das Spektakel, während das bezopfte Mädchen hinter ihm im Sand zu spielen scheint. Einzig der stehenden blonden Figur ein wenig dahinter traut man den Satz zu: „Nun kommt mal lieber nach Hause!“ Diese Figur scheint älter, sie trägt ein dunkles Kleid, das an Ärmeln und am Kragen noch einmal schwarz abgesetzt ist – es könnte sich um dasselbe Mädchen wie in Abb. 76 handeln. Das Mädchen, das hier am Meeressaum steht, trägt dieselbe blaue Schleife im braunen Haar wie das spielende Mädchen eben – vielleicht handelt es sich also tatsächlich um die identischen Figuren. Ein drittes Mädchen ist hinzugekommen. Alle drei wenden uns mehr oder weniger den Rücken zu – man schaut den Mädchen also quasi über die Schulter oder besser: Mit ihnen betrachtet man das gebotene Schauspiel. Im Theater nennt man diesen Effekt „den Zuschauer mitnehmen“. Meist hat der Schauspieler zuvor sein Wort direkt an das Parkett gerichtet. Dann dreht er sich um – und „nimmt“ die Zuschauer sozusagen „mit“, er lädt sie ein, das Geschehen, das vor ihnen liegt, mit ihm zu betrachten. Die drei

Mädchen auf dem Bild sind also entweder die Stellvertreter der Betrachter – oder diejenigen, die den Blick leiten. Durch ihre Kindlichkeit bzw. Jugend verstärken sie zudem den Gegensatz von „gewaltigem“ Wetter und „kleinen“, „unschuldigen“ Kreaturen, den Gegensatz zwischen menschlicher Sphäre und Natur. Das ist ein Unterschied zur Mauerschau.

Maltechnisch ist anzumerken, dass es sich beim Malgrund des Braunschweiger Aquarells um eben jenes Papier handelt, das die Prägung der Papiermühle Hoesch enthält: „Tizian“ bedeutet, wie erwähnt, dass das Bild erst ab 1927 entstanden sein kann, weil nur ab diesem Jahr (und nur für drei Jahre) diese Prägung verwendet wurde⁴⁷⁴. Das Bild wurde pleinair gemalt. Oben sind Abdrücke von zwei Reißzwecken zu erkennen. Verso finden sich Bleistiftlinien und Striche, als hätte eine Vorzeichnung begonnen werden sollen, die dann aber verworfen wurde. Der Himmel ist lasierend in Violetttönen gemalt, Deckweiß wird als eigenständige Farbe, teils lasierend, teils deckend eingesetzt. Die See ist, mit einigem Deckweiß gemischt, in blauen und violetten Tönen deckend gemalt, Schwung und Richtung der Wellen sind durch viele, parallele gesetzte Pinselstriche betont, die abwechselnd helleren und dunkleren Blautönen gemalt wurden – so nebeneinandergesetzt – ein Verfahren, das üblicherweise mit Ölfarben angewandt wird. Erst in der rechten Bildhälfte gehen die Farben „aquarelltypisch“ ineinander über. Wasser und Luft werden durch eine Lichtspiegelung scharf getrennt, die durch eine mit Deckweiß gezogene Horizontlinie geschaffen wird. Der hellere, trockenere und der feuchte, dunklere Abschnitt des Strandes sind mit wenigen Strichen flächig und opak gemalt.

Hier spielen Meer und Himmel die Hauptrolle. Die drei Mädchen widmen sich, unterschiedlich konzentriert, dem großen Himmelsspektakel. Wenn man an die Bühnenkunst denkt, fällt einem unwillkürlich die Ouvertüre einer großen Oper ein, in der das Orchester gewaltig aufspielt, während Zuschauer (und eventuell schon auf die Bühne tretende Darsteller) stumm aufnehmen, was ihnen geboten wird – und die Zuschauer optisch einstimmen, „mitnehmen“. Das eigentliche „Drama“ – hier: ein großes Gewitter – kommt erst noch. Es ist der Moment davor, den wir sehen, die Wolken-Ouvertüre. Wieder wird ein vorübergehender Moment gezeigt, etwas, das rasch vergeht,

⁴⁷⁴ Vgl. auch Anm. 303.

das flüchtig und dennoch einprägsam ist. Aber: So ganz glauben wir die Bedrohung nicht. Dazu ist die Evokation der Unbekümmertheit, der Unbefangenheit durch die drei kindlichen Gestalten zu groß. Der Eindruck des „Mächtigen“ oder „Majestätischen“ wird von ihnen konterkariert, genauer: von dem „Niedlichen“, das das „Erhabene“ konterkariert⁴⁷⁵. Das „Niedliche“ zeigt sich z.B. in Pummeligkeit, kindlichem Schmuck wie Schleifen, dem nach vorn geschobenen Bauch des vorderen kleinen Mädchens. Die Dichotomie selbst „Erhabenheit vs. Niedlichkeit“ ist eine der Romantik; sie geht auf August Wilhelm Schlegel zurück, ist jedoch, außer vom Schweizer Philosophen (und Jaspers-Schüler) Hans Saner bisher kaum untersucht worden.

Wenn man an das bekannteste Gemälde der Kunstgeschichte denkt, das einen schauenden Menschen im Angesicht einer gewaltigen Himmels- und Meeresszenario denkt, also etwa an Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“, wird das „Gegenprogramm“ deutlich: Bei Arnheim ist „der“ Mensch ein Kind und obendrein „vervielfältigt“, darum von vornherein weniger heroisch – und er ist auf eine ganz andere Weise „winzig“ als der in Fernsicht gezeigte Mönch. Arnheims Meeresbetrachter sind „kleine Menschen“, also Kinder – und sie staunen, stellvertretend für den oder die Betrachter. Sie staunen zudem gemeinschaftlich, weswegen Arnheims Bild keinesfalls als Bild der Einsamkeit gelten könnte, wie das von Caspar David Friedrich. Eine stille Einkehr zeigt es aber doch, nur alles, wie man umgangssprachlich sagen würde, „eine Nummer kleiner“⁴⁷⁶.

Das dritte Bild in dieser Reihe, ist ebenfalls eine Mischtechnik, das „Zwei Mädchen am Strand“ zeigt (Abb. 77). Das Bild, 20 mal 28 Zentimeter groß, befindet sich im Privatbesitz in Berlin. Es ist dreigeteilt; Strand, Meer und Himmel nehmen annähernd den gleichen Raum ein – nicht jedoch dieselbe Rolle, wie wir noch sehen werden. Die Linie des Meeressaums verläuft in einer sanften Diagonale vom linken Bildrand nach

⁴⁷⁵ Das „Niedliche“ als ästhetische Kategorie wird hier ausnahmsweise ernst genommen. Es gilt gemeinhin als „zu reizend, um schön zu sein; zu harmlos, um interessant zu sein“, und so erklärt sich das Verdikt, meint der Philosoph Hans Saner, „das die Philosophen angesichts des Niedlichen zum Schweigen gebracht hat.“ (Saner, Hans: Über das Niedliche angesichts des Erhabenen. In: Saner, Hans: Macht und Ohnmacht der Symbole, Basel 1999, S. 109 – 125, hier S. 109).

⁴⁷⁶ Ein weiteres Beispiel für „das Niedliche“ ist Arnheims Bild Abb. 7. Hier werden Konturen gerundet, aber klar wiedergegeben, die Palette ist mit Pastellfarben „milde“ abgetönt, die Häuser im Hintergrund leuchten im „warmen“ Sonnenlicht etc.

unten zum rechten. Der erdfarbene Strand ist flächig gemalt, weist kaum Strukturen auf, während der breite Streifen des Meeres äußerst lebhaft, in Aquamarin-, Türkis- und tiefblauen Tönen gemalt ist. Links brechen sich Wellen, die Wellenkämme sind in Grün und Deckweiß rhythmisch gesetzt – und dahinter liegt der tiefe zunächst flaschengrüne, dann tintenblaue Streifen des Meeres, der die offene See kennzeichnet. Flüchtig und rasch ist hingegen der Himmel gemalt.

Hier konkurriert der beigefarbene Malgrund beinahe mit den azurblau, stark lasierend gesetzten Himmelsstreifen: Das Papier spielt eine entscheidende Rolle. Das lebhafteste, bewegte, dabei „verspielte“ Meer wird also sozusagen „eingeklemmt“ vom „Packpapier“ des Strandes und dem blass dahingehuschten Himmel. Die Hauptrolle, die die See in diesem Bild spielt, wird durch die beiden Mädchen, die das Wasserspektakel betrachten, noch verstärkt. Die beiden befinden sich in Halbdistanz zum Betrachter. Das stehende Mädchen im weißen, wehenden Kleid befindet sich ein wenig rechts unterhalb der eigentlichen Bildmitte. Die Malerin muss einen etwas tieferen Standpunkt eingenommen haben (wahrscheinlich hat sie auf einem Malerschemel gesessen), denn sie ist quasi gleichauf. Der Körper des Mädchens ist fast vollständig vor dem Wasser platziert – solche Bilder kennt man als Fotografien, wenn Kinder in Museen vor den großen Meerwasseraquarien stehen. Entsprechend gebannt, „wie im Kino“, schaut das Mädchen aufs Meer, ungeachtet des Windes, der am Kleid zerrt. Genauso fasziniert scheint das Mädchen in blauer Jacke und resedagrünem Kleid zu sein, das ein wenig hinter ihr und weiter rechts auf dem Sand liegt. Sie hat sich seitlich aufgestützt, um das Meer zu beobachten, ihre Zöpfe wehen im Wind. Auch hier sind die beiden Mädchen zusammen, auch hier wird die Erfahrung geteilt – und doch ist wieder jedes für sich. Während das Mädchen im weißen Kleid – schon durch Farbe des Kleides, aber auch durch die etwas „pummelige“ Gestalt mit den beiden Zöpfen – ausgesprochen kindlich wirkt, dürfte das liegende Mädchen etwas älter sein. Zumindest legt das die Körperhaltung nahe, die eine klassische Pose der erwachsenen Frau ist und sich auf diese Weise – von hinten, das Meer betrachtend, in der Malerei als äußerst produktiv erwiesen hat⁴⁷⁷.

⁴⁷⁷ Während dieselbe Pose, jedoch dem Betrachter zugewandt, im Allgemeinen Verführung, erotische Einladung bedeutet (s. Manets berühmte „Olympia“ von 1863), lädt die abgewandte (und bekleidete) Frau dazu ein, mit ihr in einem meditativen Sinn, aber eben auf „typisch weibliche Art“ zu schauen. Wenn dieses Mädchen überhaupt kokettiert – dann mit der See.

Eine ähnliche Pose, jedoch gespiegelt und daher von hinten gemalt, nimmt die junge Frau in dem Bild „Meeresbrausen“ von Arnheim ein, von dem leider nur noch Postkarten erhalten sind (Abb. 84). Mit ihr schauen wir auf das resedagrüne und bewegte Meer. Sieht sie etwas, das wir nicht sehen? Oder betrachtet sie in aller Ruhe das Meer, dessen Farben ihre Bluse aufnimmt?

Michael Ancher aus der Skagener Künstlerkolonie wiederum hat, wie Clara Arnheim in den zuvor besprochenen Bildern, zwei weibliche Figuren – Erwachsene allerdings – auf das Meer schauen lassen (Abb. 85)⁴⁷⁸. Der Blick der Frauen geht deutlich sehnsuchtsvoll in die Ferne, dahin, wo am Horizont ein Segelboot erscheint. Es sieht so aus, als führen sie gern mit ihm davon, nicht, als würden sie seine Rückkehr erwarten – im Widerspruch zu zahlreichen populären Bildern, auf denen Frauen „die Rückkehr der Fischer“ erwarten.

In ähnlicher Weise malte z.B. Harald Slott Møller drei Frauen, die, wohl von einer Insel aus, die Mittsommernachts-Feuer auf dem gegenüberliegenden Festland betrachten (Abb. 86).

5.5.2.1 POSEN DES WEIBLICHEN: DER BLICK VON DRINNEN NACH DRAUßEN

Diese zweite Pose, die des *stehenden* Mädchens oder der Frau, die uns den Rücken zuwendet und in eine meist unbestimmte Ferne schaut, ist eine der produktivsten in der Darstellung von Frauen überhaupt. Nach Caspar David Friedrichs berühmtem Gemälde „Frau am Fenster“, das um 1820 entstand (Nationalgalerie Berlin) hat nicht nur der Maler selbst weitere Variationen gemalt⁴⁷⁹ – zahlreiche Maler aus der Romantik, dem Impressionismus bis hin zur Moderne haben das Motiv variiert, bis hin zu Salvador Dalí (1925) mit seinem aus dem Fenster blickenden Mädchen oder Gerhard Richter.⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ Das Ölbild misst 49 mal 62 Zentimeter, es wurde bei Sotheby's London 1987 an privat verkauft.

⁴⁷⁹ So etwa die „Frau vor untergehender Sonne“ (1818).

⁴⁸⁰ Dalís Bild befindet sich im Museo Nacional Centro del Arte Reina Sofia, Madrid. Das Bild war zuletzt in der Ausstellung „Dalí – Todas las sugerencias poéticas - todas las posibilidades plásticas“ im Jahr 2013 ausgestellt und wurde mit anderen Frauenbildnissen Dalís kombiniert, die „poetische Suggestionen“, also Evokationen einer

Variationen dieses Fensterblicks finden sich bei den Malern der Kolonien in großer Zahl; sie alle zu diskutieren, würde den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen. Die Maler in Skagen waren wohl die produktivsten im Umgang mit diesem Motiv. Häufig ist die Sphäre, der die Frauen in den Bildern zugeordnet werden – anders als bei Caspar David Friedrich – eindeutig die tradiert weibliche.

Sowohl Anna Ancher (Abb. 87) als auch Vilhelm Hammershøi (Abb. 88)⁴⁸¹ oder Harald Slott-Møller malen Frauen, die von der Küche aus nach draußen schauen oder einem unbestimmt leeren Salon. Dieses „Draußen“ ist heller als der Küchen- oder Innenraum, manchmal erscheint das Draußen als verheißungsvoll blühender Garten; das Innere hingegen, die häusliche Sphäre, ist konsequent in dunkleren, gedeckten Tönen gemalt, gelegentlich muss der Blick ins Helle sogar an mehreren, nur halb geöffneten Türen vorbei – wie bei Hammershøis Bild von der Strandgade 30⁴⁸²: erschwerte Bedingungen.

Bei den Bildern der Landschaftsmalerin Clara Arnheim geht der Blick vom „sicheren“, nahen Strand, vom eingehegten Binnenland – ein Raum, der Frauen zugestanden wurde – in die „unsichere“, „männliche“, weite Ferne. Wenn wir die Prinzipien der Wirksamkeit theatralischer Mittel wieder bedenken, ist zunächst die Einheit des Ortes hier von besonderer Bedeutung. Anders als bei Ancher: Niemand kommt, niemand geht. Nicht einmal eine Möwe durchkreuzt den Himmel, kein Schiff nähert sich mehr. Keine Handlung weit und breit, kein Einbruch gedrängter Zeitlichkeit (oder „action“) in die Stimmung. Lediglich bei Abb. 75 könnten wir annehmen, dass die Menschen aufgrund des nahenden Unwetters bald wieder verschwinden werden. Ansonsten: Stille, Einkehr. Dieses Bewusstsein und die Identifikation mit den kindlichen, „unschuldigen“ Figuren führt bei unbefangenen Betrachtern zu einem Moment der „Rührung“, also emotionaler

anderen Wirklichkeit zeigen sollten. Die Ausstellung wollte (u.a. durch eine offene, großzügige Hängung der Bilder) eine „Kontemplation“ (!) in die Werke erreichen, um deren Suggestionskraft wirken zu lassen. Dabei wurde besonders auf die Schaffung quasi-theatraler Räume durch Dalí abgehoben.

⁴⁸¹ Das Bild „Die großen Fenster, Strandgade 25“, misst 64,5 mal 52 Zentimeter und befindet sich im Ordrupgaard in Kopenhagen. Der Maler hat eine ganze Serie der entsprechenden Interieurs hinterlassen.

⁴⁸² Abb. aus: Berman, In Another Light, Abb. 188. Das Ölgemälde misst 79 mal 66 Zentimeter und befindet sich im Kunstmuseum Aarhus. Das eben besprochene Bild ist die Abb. 109 ebd., weitere Beispiele in demselben Band: 181, 199.

Ergriffenheit, da die dargestellten Mädchen an das eigene, innere, ausgesetzte und dabei „wissende“ oder auch nur selbstversunkene Kind erinnert. Das bedeutet, dass die Kinder nicht nur in eine Ferne (Zukunft) schauen, sondern den Blick des Betrachters *gleichzeitig* in die nur halb bewusste Vergangenheit, in die Erinnerung richten⁴⁸³. Dieser Kunstkniff ist nicht mit der ästhetischen Kategorie der „Niedlichkeit“ zu erklären, hier geht es kunstpsychologisch um das Kind als Stellvertreter des (spielenden) Künstlers wie des Betrachters. Der „unschuldige“ Blick des Kindes ist in Wahrheit ein Blick, der noch nicht durch Gewohnheit abgenutzt ist. In diesem Sinne hat auch Henri Matisse genau diesen Blick für die Kontemplation der Kunst vom Maler gefordert:

„Alles, was wir im täglichen Leben sehen, wird mehr oder weniger durch unsere erworbenen Gewohnheiten entstellt. Die zur Befreiung von den Bildfabrikaten notwendige Anstrengung verlangt einen gewissen Mut, und dieser Mut ist für den Künstler unentbehrlich, der alles so sehen muss, als ob er es zum ersten Mal sähe. Man muss zeitlebens so sehen können, wie man als Kind die Welt ansah, denn der Verlust dieses Sehvermögens bedeutet gleichzeitig den Verlust jeden originalen Ausdrucks. Ich glaube z.B., dass nichts für den Künstler schwieriger ist, als eine Rose zu malen, weil er, um sie zu schaffen, zuerst alle vor ihm gemalten Rosen vergessen muss.“⁴⁸⁴

Die Notwendigkeit, die der Künstler empfindet, ist die Sehnsucht des Betrachters. Arnheims Bilder handeln also auch vom kindlichen Blick. Die Haltung der Mädchen auf den Bildern soll dem Betrachter in diese Weise helfen, zurück zu schauen. Versucht wird in der Folge romantischer Kunstanstrengung – aber mit „kleinerer Münze“ – nicht weniger als eine vollkommene Aufhebung der Entfremdung – vom Betrachter, aber auch von der Natur an sich:

„Die Institutionalisierung der Betrachterperspektive durch einzelne, stellvertretende Figuren markiert den Versuch, aus der vorgegebenen Distanz des Menschen zur Natur,

⁴⁸³ Eine kuriose Variante des Bildmotivs findet sich bei Elisabeth Büchsels „Kinder in der Düne“. Das Ölgemälde von 1930, das sich in Privatbesitz befindet (die Maße sind nicht bekannt), zeigt ein Mädchen, das, vom Betrachter abgewandt, aufs Meer schaut. Direkt vor dem Betrachter aber hat sich, ihm zugewandt, ein kleiner Junge ausgebreitet. Er trägt kurze Hosen mit Hosenträgern überm weißen Hemd und liegt halb auf dem Dünengras, halb im Sand. Sein rechter Arm beschattet das Gesicht, aber er schaut den Betrachter direkt an. Hier wird die erotisch-einladende Pose der „Olympia“ auf eine unschuldige Weise – und von einem Jungen! – wiederholt. Abb. in Rapp/ Degenaar: Tante Büchsel ist zurück, S. 102.

⁴⁸⁴ Matisse, Henri: Über Kunst. Zürich 1982, S. 262.

einen Zustand der Distanzlosigkeit zu erreichen, den Versucht kontemplativer Wirklichkeitsaneignung.“⁴⁸⁵

Die Kunst kann dabei erfolgreicher sein als das Schauspiel im Theater: Zwar ist auch bei den Aquarellen und Gemälden die Einheit des Ortes wie im Theater gegeben – die Einheit der Zeit ist aber, gerade bei den Bildern, die so viel „Stille“ und „Einkehr“ evozieren, aufgehoben. Über die Zeit der Betrachtung entscheidet – der Betrachter. Zu erreichen ist auf eine Art der Kontemplation, die zu einer Besinnung auf Vergangenes und gleichzeitig zu einem Vorauswissen oder -ahnen der Zukunft führt. Der gegenwärtige Betrachter führt die dritte Zeitebene ein. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschmelzen, werden eins⁴⁸⁶.

5.5.3 MOTIVIK: DIE TÄTIGEN FRAUEN. DER STRAND ALS BÜHNE FÜR ARBEIT

Eine ähnliche Stimmung der Stille verbreiten auch zwei Bilder von Clara Arnheim, die ein tradiertes Motiv aufnehmen, das der Wäscherin. Im bisher aufgefundenen Werk kommen Wäscherinnen bei der Arbeit zweimal vor: Zum einen gibt es jene 24 mal 32,7 Zentimeter große Gouache (Abb. 89), ein auch formal interessantes Bild, welches sich im Besitz des Landesmuseums in Braunschweig befindet – zum anderen ist erst 2016 ein Ölgemälde aufgetaucht, das sich in Privatbesitz in Wiesbaden befindet (Abb. 90). Dieses misst 48,5 mal 60 Zentimeter und wurde innerhalb des Rahmens gemessen.

Auf beiden Bildern ist das Wetter trübe, bei dem Ölgemälde scheint geradezu Nebel zu herrschen – und es ist ein deutlich kühlerer Tag als auf der nahezu monochromen Gouache, auf der zwei Frauen in Schürzen und leichten, kurzärmeligen Blusen im seichten Wasser stehen und ihre Arbeit verrichten. Es ist „großer Wäschetag“, wie der überquellende Korb am Wassersaum zeigt.

⁴⁸⁵ Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters – Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1983, S. 51. Hier schreibt Kemp über Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“.

⁴⁸⁶ Der in dieser Arbeit verwendete Begriff der „Kontemplation“ bezieht sich auf den der Philosophie. Er ist nicht identisch mit Cézannes (und Matisses und Liebermanns) Forderung, mit Hilfe dieser speziellen Anschauung gänzlich von den Gegenständen abzusehen und etwa nur „die reine Farbe“ wahrzunehmen. Ist diese nicht letztlich eher eine Konzentrationsleistung?

Auf dem Ölgemälde (Abb. 90) ist eine einzelne Frau zu sehen, in Seitenansicht vor einem stattlichen Fischerboot, das von rechts ins Bild ragt. Boot und Frau wenden uns das Profil ihrer jeweils linken Seite zu. Nahezu drei Viertel des Gemäldes nimmt die glatte, sepiafarbene Wasserfläche ein, die nach vorn von einem schmalen, diagonal verlaufenden Sandstreifen begrenzt wird. Das obere Viertel bildet der blassblaue Himmel, der nicht weiter bestimmt ist. Es ist ein windstiller Tag, wahrscheinlich hört man jedes Geräusch meilenweit, und die einsame Frau ist mit dem Reinigen eines Wäschestücks beschäftigt. Sie trägt eine blassblaue Schößchenjacke und einen roten Rock, vor dem eine in etwas kräftigerem Rot gehaltene Schürze sichtbar wird. Ihre blonden Haare sind zu einem Kranz aufgesteckt – die ganze Frau wirkt, als habe sie sich bewusst adrett angezogen und zurechtgemacht – kein Vergleich zu den derangierten, abgekämpften Wäscherinnen auf realistischen Bildern – aber auch nicht zu der herben, fast männlich zupackenden und dabei selbstbewussten Wäscherin, die Toulouse-Lautrec 1886/87 malte (Abb. 91)⁴⁸⁷ – eine Art neues „role model“ in der französischen Malerei.

Beim Ölbild von Clara Arnheim (Abb. 90) spielen männliche und weibliche Sphäre wiederum eine Rolle – diesmal gleichsam „herangezoomt“: Hier das verlassen daliegende Boot der Fischer, stattlich, aufgeräumt, mit gerefften Segeln, zum Trocknen aufgehängtem Netz, ordentlich aufgerollten Leinen und eingezogenen Haken. Klar: Die Arbeit der Fischer ist längst beendet – oder noch nicht wiederaufgenommen. Das milchige Licht lässt uns im Unklaren darüber, ob der Tag noch nicht angebrochen ist, oder ob die Nacht unmittelbar bevorsteht. „Immer noch“ jedenfalls oder „schon wieder“ ist die Frau mit der Wäsche beschäftigt – aber weder scheint sie es eilig zu haben, noch wirkt sie gebeugt, zerzaust oder auf sonst eine sichtbare Weise erledigt. Ja, sie hat nicht einmal die Ärmel hochgekrempt, um sie vor dem Salzwasser zu schützen. Mit nackten Beinen steht sie ruhig im Seichten, hat das Wäschestück offenbar gereinigt, denn das Wasser tropft und rinnt noch von der Wäsche und zieht Kringel in der stillen Oberfläche des flachen Ostseewassers. Es scheint, als beobachte die Frau das selbst geradezu ruhig, es wirkt, als schaue sie dem Schauspiel des Tropfens, Rinnens und Kringelziehens

⁴⁸⁷ Dieses Gemälde bescherte Christie's 2005 noch einmal einen jener Rekorde, wie sie für die 1990er Jahre kennzeichnend gewesen waren: Es wechselte in einer Auktion für 22,4 Millionen Dollar den Besitzer. Das Frühwerk des Malers zeigt keine „echte“ Wäscherin, sondern sein Modell Carmen Gaudin, die, über einen Tisch gebeugt, scheinbar angestrengt aus dem Fenster sieht.

gelassen zu, während sie dem Boot den Rücken zuwendet. Möglich, dass man ihr nur diese beschränkte Sphäre des Weiblichen zugesteht, möglich, dass sie länger und härter arbeiten muss als „die“ Männer – die Umstände können aber ihrer Ruhe und Würde nichts anhaben. Sie ist für sich, weil sie für sich sein will, so suggeriert das Bild.

Damit bildet es einen veritablen Gegensatz zu den tradierten Bildern von Wäscherinnen, die eine Zeitlang ein beliebtes Motiv in der französischen Malerei waren, gelegentlich, wie bei Toulouse-Lautrec, mit erotischer Konnotation – oder sozialkritisch bei Siméon, Daumier bis hin zu Millet. Ein Singspiel hatte wesentlichen Anteil daran: Seit Giacomo Meyerbeers Singspiel vom „Wäscher mädchen“ („La lavandière“, 1857) hatte das Motiv wieder einmal Konjunktur. In der Literatur, im Volkslied und in volkstümlichen Erzählungen – man denke an Adalbert von Chamisso's „Alte Waschfrau“ – war das Motiv immer präsent gewesen, wie Waltraud Maierhofer in ihrem Buch über tradierte Formen des Weiblichen zusammenfasst.⁴⁸⁸ Es gab sogar eine Kontroverse darüber, ob die Künstler der Zunft der Wäscherinnen Gerechtigkeit zuteilwerden ließen⁴⁸⁹, eine Frage, die man bei Edgar Degas' 1902 entstandener, anmutiger Bewegungsstudie von Pferd und Wäscherinnen durchaus stellen könnte ... (Abb. 92). Auch unter den Malern von Barbizon findet sich eine ganze Reihe weniger bekannter Maler, die sich an diesem Motiv abarbeiteten⁴⁹⁰.

Jean François Millets Gemälde von 1848, das sich in einer New Yorker Privatsammlung befindet (Abb. 93), ist für diese Arbeit interessant, weil es eine subtile Trennung von weiblicher und männlicher Sphäre enthält – malerisch auf völlig andere Weise und auch dramaturgisch anders als bei Arnheim: Hier wird Spannung erzeugt. Millet zeigt die vor

⁴⁸⁸ Maierhofer, Waltraud: Hexen – Huren – Heldenweiber. Bildes des Weiblichen in Erzähltexten über den Dreißigjährigen Krieg. Köln 2005. Hier unterscheidet Maierhofer im Kapitel „Waschfrau und Kaiserin“ (S. 334 – 340) zwischen mächtigen Frauen und den „Statistinnen des Normalen“, dabei die Rolle der Waschfrau jedoch unterschätzend, die als informelle Botin und kluge Beobachterin (s. Meyerbeer!) durchaus relevant war. Köln 2005.

⁴⁸⁹ Den Gegenpol zu Chamisso bildete ein gewisser Artur Lutze, der sich gleich an mehreren „Erwiderungen“ (sic!) versuchte.

⁴⁹⁰ Ein interessantes Kuriosum ist beispielsweise das Gemälde von Paul Guigou (1834 – 1871). Der früh verstorbene Landschaftsmaler hatte eine Waschfrau in Rückenansicht und mit großem Hut auf dem Kopf gemalt. Sie kniet, vor sich einen schmalen Fluss und eine Brücke – aber von ihrer Arbeit ist nichts zu sehen, so dass das Gemälde, wegen der üppig drappierten Kleidung, fast wie eine Modezeichnung wirkt. „La lavandière“ misst 81 mal 59 Zentimeter und befindet sich im Pariser Musée d'Orsay.

ihrer Arbeit buchstäblich in die Knie gegangenen Wäscherinnen an einem Fluss, die schöpfen und schrubben, hinter sich weitere, noch der Bearbeitung harrende Wäsche und einen buchstäblichen Berg, der schier unüberwindlich scheint und der ihnen den Rückweg in die dörfliche (?) Gemeinschaft versperrt. Genau dorthin verschwindet, am linken oberen Bildrand, ein Mann, der, scheinbar heiter, eine Sense geschultert hat. Die Sphären des Männlichen und des Weiblichen unterscheiden sich offenbar auch durch den Grad der Mühsal, den sie den Protagonisten abringen⁴⁹¹ ...

Das zweite Bild von Clara Arnheim, das Wäscherinnen thematisiert, die deutlich kleinere Gouache (Abb. 89) hingegen, entbehrt jeglicher Spannung. Es ist, obgleich ein Bild der Arbeit, von elegischer Stimmung. Es zeigt Frauen in verhaltener Bewegung in der Weite von Strand und flachem Wasser, die durch die Sandfarben eher wie eine Wüste wirkt. Die Frauen stehen für sich allein in einer anscheinend endlosen Ebene aus Strand, Meer und Himmel. Alle drei Elemente weisen die nahezu gleiche Farbe auf; auf diesem Blatt hat Arnheim den Malgrund – eine blass zimtfarbene Malpappe auf eine noch radikalere Weise integriert als sonst. Der Malgrund – möglicherweise ist er allerdings nachgedunkelt – gibt dem Bild das „Wüstenhafte“ trotz des dominierenden Elementes Wasser. Einzig die leichten, feinen Spiegelungen am Horizont, die Wasserkringel um die links stehende Frau und am Himmel weisen bläuliche und weiße Schlieren auf. Blau, mit Deckweiß gehöhnt, sind die Kleider der beiden blonden Frauen. Auch sie stehen, wie die Wäscherin des Ölgemäldes, mit bloßen Beinen im seichten Wasser – aber sie sind in deutlicher Bewegung: Die eine wringt gerade ein weißes Stück Wäsche aus, zu dem sie sich beugt, die andere wendet sich ab, wohl, um ihr Wäschestück im bereitliegenden Korb abzulegen. Die beiden Frauen weisen eine gebräunte Haut auf (die allerdings wegen der möglichen Nachdunkelung des Blattes mit Vorsicht zu bewerten ist) – es sind wohl Hiddenseerinnen, nicht eindeutig gekennzeichnet, mit unbestimmten Gesichtszügen – eben: Frauen. Frauen bei der Arbeit. So sehr bei der Arbeit, dass sie mit dem sie umgebenden Element geradezu verschmelzen. Fritz Burger hat sich über das „passive vegetative Zusammensein der Gestalten“⁴⁹² auf Bildern der Impressionisten gewundert – in der kleinen Gouache wird aber ebenso wie bei den von Burger

⁴⁹¹ Damit erweist sich das Gemälde als ein interessantes Pendantbild zu Millets „Ährenleserinnen“.

⁴⁹² Burger, Fritz: Einführung in die moderne Kunst, Berlin-Babelsberg 1917, S. 112.

besprochenen Bildern von Cézanne deutlich, welche Kraft in dieser „Hingegebenheit“ liegt. Und die Landschaft? Wenn wir nun an die Bilder der Kolonisten aus Barbizon oder aus Skagen denken, wird deutlich, dass Arnheim das Meer hier ebenso als Landschaft begreift wie die französischen und dänischen Vorläufer „ihren“ Wald und ihre Wiesen: Landschaft ist die Natur, die der Mensch gestaltet hat. Die Frauen nutzen den Meeressaum als „Waschküche“, das heißt: Sie sind hier ebenso heimisch, wie sie es in einem Obstgarten wären. Meer und Frauen sind hier so sehr aufeinander bezogen wie sonst Ackerflächen und Bauern oder Wald und Wanderer oder Boddengewässer und Fischer. Das hier gezeigte Meer ist nicht die aufbrausende See, die Naturgewalt, die tausenden von Fischern und Passagieren den Tod gebracht hat – sondern das freundliche, flache Gewässer, das eben als Waschzuber dient. Die Frauen, recht nah gezeigt, gehen buchstäblich in diesem Element „auf“. Dass sie dabei sichtbar arbeiten, ist kein Widerspruch; man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass sie erst in der selbstverständlichen Arbeit „in ihrem Element“ sind. Üblicherweise wird das Meer in Verbindung mit (männlichen) Fischern gezeigt. Das Meer als „Arbeitsraum“ der Frauen ist eine neue Sicht auf ein altes Handwerk, es „hegt“ das Meer auf eine neue Weise „ein“⁴⁹³. Anders als beim Ölbild ist hier auch kein Fischerboot in Sicht, nichts, was an die männliche Sphäre erinnert.

Wenn wir uns daran erinnern, wie Henni Lehmann für die Berufstätigkeit von Frauen stritt, ging es eben auch darum, den Hausfrauen den Status arbeitender Menschen zuzugestehen. Sie stritt dafür, dass die Arbeit von Frauen – gleich welcher Art – als solche anerkannt würde. Und sie stritt dafür, dass diejenige, die arbeitete, die Möglichkeit hätte, ihren Erwerb zu professionalisieren.

Die hier dargestellten Frauen verkörpern „die arbeitende Frau“ auf eine gänzlich undramatische, unpathetische Weise: Wie die Wäscherin auf dem Ölgemälde machen sie „ihr Ding“. Und natürlich bleiben sie dabei unter sich.

⁴⁹³ Die Frage, inwieweit das Meer selbst als von Menschen „bearbeitete“ Landschaft zu sehen ist, also durch seine Nutzung (im Bild sichtbar!) verändert wird, wäre eine interessante, weitergehende Untersuchung wert. Wichtig scheint der von Steingraber und Warnke eingebrachte Gedanke, dass jede Landschaft eine von Menschen gestaltete Physiognomie aufweist. Und dass der Trend, Natur im Sinne von Landschaft „einzuhengen“, literarisch bis auf die Genesis zurückgeführt werden kann: „Der Garten Eden war schon ein Obstgarten.“ Vgl. hierzu Warnke, Martin: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, S. 13ff. und Steingraber, Erich.: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei. München 1985, S. 11ff.

Dass es sich hier um ein „Alleinstellungsmerkmal“ Arnheims handelt, zeigt der Blick auf die Skagener Maler. Auch sie malten, wie Peder Severin Krøyer, Frauen am Wassersaum oder im flachen Wasser. Aber es waren Malerinnen beim Müßiggang, wie sie auch Harald Slott-Møller malte – ein Bild, das hier pars pro toto stehen soll (Abb. 94). Wieder zwei Frauen, ein Ruderboot im Hintergrund, die Farben „sandig“, aber mit einem goldenen Glanz, als läge die dänische Küste gleich bei Paris. Es sind Spaziergängerinnen, die ihre fesche Garderobe kokett schürzen⁴⁹⁴. Die Bilder von den flanierenden Frauen ignorierten geradezu deren Beruf – es waren beides Künstlerinnen. Arnheim hingegen stellte die Berufe, das Tätige, stets in den Vordergrund – so, wie es die Freundin Henni Lehmann in ihren Schriften tat.

Trotzdem sind die Bilder der Wäscherinnen weit weg von realistischen Bildern weiblicher Schufterei, auch handelt es sich nicht um Genredarstellungen von Berufen. Es geht vielmehr, selbst in diesem Bild der Arbeit – um Stimmung. Um das Einssein der arbeitenden Frauen mit sich und der Umgebung. Modern gesprochen: um den „Flow“, der entsteht, wenn Menschen eins sind mit dem, was sie tun und wo und wie sie es tun. Insofern sind auch die braungebrannten, fleißigen Wäscherinnen Stellvertreterinnen der Künstlerin.

Um dieses „Einssein“ geht es auch in den nun zu analysierenden Bildern, die das Meer und die Wolken als Protagonisten geradezu feiern.

5.6 DAS MEER ALS BÜHNE: MEER UND WOLKEN – GEMALTE METEOROLOGIE?

„Wenn Sie erleben, dass Wolkenschwaden das Hochland berühren, Fetzen von Seenebel durch die Bäume streichen, und der Regen auf die sandige Erde prasselt, Sie ein Duft umweht, der einzigartig ist, es riecht nach frischer nasser Erde, nach Meer, nach Salz, und eine unglaubliche Stille breitet sich über dem Ländchen aus, dann verstehen Sie diese Künstler, die auch diese Stimmungen eingefangen haben. Stimmungen wie im November, (...) Es ist diese Stille des Übergangs, die so fasziniert.“

Diese Begeisterungsprosa ist nicht dem Tagebuch eines urlaubenden Schriftstellers entnommen, sie stammt vielmehr vom Leiter des Meteorologischen Instituts auf

⁴⁹⁴ Vgl. hierzu Patricia G. Berman: In Another Light, S. 168f. Berman weiß, dass es sich bei den abgebildeten Frauen um Marie Triepcke und um Agness Slot-Moeller, die Ehefrau des Malers, handelte – beides Künstlerinnen.

Hiddensee, Stefan Kreibohm⁴⁹⁵. Das Wetter, so Kreibohm, sei im Jahresschnitt „auffällig anders“ als im restlichen Deutschland – und unterscheide sich ebenso von anderen Küstenabschnitten an Nord- und Ostsee. Der Grund ist die Ausdehnung der nur 18 Quadratkilometer kleinen Insel von Nord nach Süd: Dem Westen, also der offenen See, wendet die Insel ihre „Breitseite“ (Kreibohm) zu. Die Winde und Regenfälle aus Westen erreichen Hiddensee nahezu ungebremst. Das hat besonders viele Sonnentage zur Folge – aber auch eine gemäßigte Temperatur, weil die kühlen Seewinde die Luft abkühlen. An heißen Sommertagen entsteht so ein dunstiger Schleier – just jenes „Hiddensee-Licht“, das die Künstler seit Oskar Kruse-Lietzenburg in großer Zahl anzieht. Zwar gab es auch in der Dachauer Künstlerkolonie Maler, die sich den spezifischen Erscheinungen von Himmel und Wolken hingaben, charakteristisch ist diese Form der Malerei in Deutschland jedoch für den Norden.

„In der Regel jedoch bevorzugten die „Luftmaler“ die dunstige, trübe Luft des Nordens gegenüber der klaren oft durchsichtigen Luft südlicherer Regionen – eine Luft, für deren Wiedergabe Wasserfarben aufgrund ihrer Transparenz sich als untauglich erwiesen ...“⁴⁹⁶

– So beschreibt Matthias Krüger ein Phänomen, das schon 1907 bei Cornelius Gurlitt und seiner Schrift „Die Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts“ eine Rolle spielte⁴⁹⁷. Krüger widmet sich in seinem Aufsatz den „Luftmalern“, insbesondere in Schleswig-Holstein. An der See lassen sich Himmel und Meer als Motive nicht voneinander trennen, da sie sich ständig gegenseitig beeinflussen. Deshalb müssen wir Krügers „Luftmaler“ hier als „Luft- und Wassermaler“ verstehen.

Tatsächlich bieten sich als Vergleich für die Hiddenseer Malerinnen hier die „Kollegen“ aus Schleswig-Holstein an, weil jenes, damals dünn besiedelte Land „zwischen den Meeren“ ähnlich ungeschützt dalag wie die Insel Hiddensee, mithin in vergleichbarer Weise vom Westwind getroffen wurde. Hier Nord- und Ostsee (im Westen und im Osten von Schleswig-Holstein), dort offene See und Bodden (im Westen und Osten von Hiddensee). Die Protagonisten der „Himmelsmalerei“ in Schleswig-Holstein waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts Emil Nolde und der heute eher in Vergessenheit geratene

⁴⁹⁵ <http://www.wetterstudio-hiddensee.de/inselklima.html>, aufgenommen am 01.5.2016.

⁴⁹⁶ Krüger, Matthias: Die Farben der Luft, S.248.

⁴⁹⁷ Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten. Berlin 1907. Zitiert auch bei Krüger, S. 249.

Hans Peter Feddersen, dem Matthias Krüger einige Überlegungen widmet⁴⁹⁸. Krüger merkt an, dass „die prominente Rolle der Wolken in den Gemälden Feddersens, Noldes und noch einer Reihe weiterer Malerei treibender Schleswiger oder Holsteiner Künstler (...) gewissermaßen auch eine natürliche Ursache“ gehabt habe⁴⁹⁹. Als weiterer Bezugspunkt kommt hier erneut Ernst Ludwig Kirchner in Betracht, der Fehmarn als „seine“ Insel betrachtete.

Die „natürliche Ursache“ der Wolkenmalerei trifft zweifellos auch für die Hiddenseer Malerinnen zu. Es bedeutet aber nur, dass die Wahl des Motivs nicht weiter überraschend ist – wohl aber ist die formale Umsetzung des Vorgefundenen, mithin: die Komposition, die formale Umsetzung, die Wahl der Farben, der Farbauftrag und die Technik im Allgemeinen zu differenzieren. Bei aller empathischen Beschreibung von „Stimmungen“ wird oft übersehen, dass Wolkenmalerei formale Gründe hat; „die Wolke“ – so überschreibt Inès Richter-Musso einen Aufsatz, ist die „Lehrmeisterin der Malerei“. Zwar bezieht sich Richter-Musso hier zunächst ausdrücklich auf die Malerei um 1800 in Rom⁵⁰⁰, die Herausforderung für die Maler existierte aber immer, wie sie anhand von Gemälden aus der französischen Landschaftsmalerei (Corot, Michel), der englischen (Turner, Constable) und der nordischen (Eckersberg, Dahl) zeigt. Richter-Musso bezieht

⁴⁹⁸ Nolde und Feddersen sind jedoch nur in ihren Bildern mit den Hiddenseerinnen vergleichbar, nicht in ihrer Produktion. Zwar kannten sich die beiden Maler, Peddersen aber schätzte Nolde nicht besonders. So schreibt er in einem Brief am 27.02.1927 an Wilhelm Lobsien: „Nolde hat eine außerordentliche Fähigkeit, unter souveräner Verachtung jeglicher Naturwahrscheinlichkeit Palettenfarben derartig nebeneinander zu stellen, daß sie eine harmonische, starke Wirkung hervorbringen, dann gibt er seinen Harmonien einen historischen oder sonst einen unerforschlichen Titel und läßt sie reisen und bewundern (...). Nolde ist offenbar, ernsthaft gesprochen, ein starkes Talent, besonders in coloristischer Hinsicht, aber er hat zu viel Wollen, zu wenig Müssen zu wenig Können in sich und ist in eine Zeit hineingerathen, wo der künstlerische Blödsinn Trumpf ist.“ (Der Briefwechsel findet sich abgedruckt in: Martius, Lilli und Stubbe, Ethe: Der Maler Hans Peter Feddersen. Leben – Briefe - Gemäldeverzeichnis = Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Herausgegeben vom Landesamt für Denkmalpflege und der Gesellschaft für holsteinische Geschichte, Band 10, Neumünster 1966, hier S. 86).

⁴⁹⁹ Krüger, Matthias: Die Farben der Luft, S. 250.

⁵⁰⁰ Richter-Musso, Inès: Die Wolke als Lehrmeisterin der Malerei in Rom um 1800. Das Vermächtnis Valenciennes'. In: Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels. Katalog zur Ausstellung im Bucerius Kunst Forum und im Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 2005, herausgegeben von Bärbel Hedinger, Inès Richter-Musso und Ortrud Westheider, München 2005, S. 48-120.

sich auf die theoretischen Schriften von Pierre-Henri de Valenciennes, der in seinen „Eléments des perspectives pratiques“⁵⁰¹ postuliert hatte, dass „das Wesen einer Landschaft durch seine Veränderlichkeit bestimmt sei“.⁵⁰² Nicht Mühlen, Leuchttürme und Kirchen also bestimmten eine Region – sondern meteorologische Bedingtheiten – und, wir fügen hinzu – auch die Vegetation, die nicht nur dem Lauf der Jahreszeiten folgt, sondern, in weit langsameren Schüben, den Gesetzen der Topographie und Geologie. Weil Wolken, so Valenciennes, „eine der größten Herausforderungen der Malerei“ darstellten, ergäbe sich eine weitere, nämlich handwerkliche Notwendigkeit, sich ihrem Studium zu widmen. In seinen „Eléments“ wechselt Valenciennes das stilistische Register: vom nüchternen Naturbeobachter zum empfindsamen Schwärmer; eine größere Distanz zum vorgefundenen Motiv ist offenbar nicht möglich; der Himmel „ergreift“ den Forscher wie den Maler:

*„Der Himmel (...) ist noch bewunderungswürdiger, wenn er von Wolken bedeckt ist, die das himmlische Gewölbe teilweise verdecken. Diese Wolken reißen oft auseinander, vereinen sich wieder, verändern ständig die Form, und ihre Wirkungen wechseln jeden Augenblick (...) Diese beweglichen und majestätischen Massen setzen sich zusammen, entwerfen und färben sich manchmal in einer Weise, dass sie nicht nur den einfachen Mann durch ihre Formen und Farben erstaunen, sondern selbst den bereits an dieses Schauspiel gewohnten Künstler sowie die in der Naturbetrachtung geübten Geister.“*⁵⁰³

Das bedeutet im Umkehrschluss, dass gerade der Maler, der sich seiner Region verbunden fühlt, in den Wolken und im malerischen Studium der sichtbaren Himmelsbewegung einen „dynamischen Stellvertreter seiner selbst“ finden kann. Dem „bewegten“ Maler entspricht die „bewegte“ Wolke. Gerade für den regionalistischen

⁵⁰¹ Sie erschienen erstmals 1800. „Eléments des perspectives pratiques à l’usage des artistes, suivis des Réflexions et Conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage. Paris 1800, S. 563. Hier zitiert nach Richter-Musso.

⁵⁰² Richter-Musso, S.49.

⁵⁰³ „Le ciel (...) il est encore plus admirable lorsqu’il se trouve chargé de nuages qui dérobent partiellement la voûte céleste. Ces nuages se déchirent, se réunissent, changent continuellement de forme, et leurs effets varient à chaque instant. (...) Ces masses mouvantes et majestueuses se composent, se dessinent et se colorent quelquefois de manière à étonner par leur formes et leurs couleurs non-seulement le vulgaire, mais même l’Artiste le plus accoutumé à ce spectacle, et les esprits les plus exercés à la contemplation des merveilles de la Nature.“ de Valenciennes, Pierre Henri: Eléments des perspectives pratiques à l’usage des artistes, suivis des Réflexions et Conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage. Paris 1800, S. 258.

Maler ist „die“ Wolke ein Leitsymbol oder besser: eine Leitfigur – aber eben im strikten Sinne einer Form.

Hans Peter Feddersen (1848 – 1941), den Richter-Musso nicht erwähnt, ist für seinen Umgang mit dem Himmel und insbesondere mit Wolken exemplarisch für die Maler des Nordens⁵⁰⁴. Für diese Arbeit ist wichtig, dass Feddersen einen eigenen, „spezifischen Blick auf die von ihm sensitiv wahrgenommenen Naturphänomene“ entwickelte, wie Ulrike Wolf-Thomsen in einem Katalogbeitrag aus dem Jahr 2015 über Feddersen schreibt⁵⁰⁵.

„Es geht nicht um die objektive Wiedergabe meteorologischer Bedingtheiten, sondern um die Gabe, Licht und Luft – das Atmosphärische und zugleich schwer Darstellbare – für den Betrachter sichtbar zu machen und diesen gleichsam zum Mitsehen und Mitfühlen anzuregen.“⁵⁰⁶

Wolf-Thomsen kommt sodann zum Kern der Übereinstimmung mit Arnheim:

„Er (Feddersen, Anm.) wird nicht müde, den Himmel, die Wolken, die Lüfte, Baum und Strauch, Vieh und Mensch zu erforschen.“⁵⁰⁷

Was wie ein Kompliment an den Fleiß des Malers klingt, trifft den Kern der Malweise sowohl von Feddersen als auch von Arnheim: Beide malten „nimmermüde“ immer das Gleiche; sie wiederholten die Darstellung bestimmter Motive und Ausschnitte der

⁵⁰⁴ Feddersen war zu Lebzeiten ebenso bekannt – und dabei weniger umstritten – als Nolde. Der 1848 geborene Maler erlebte bis zu seinem Tod im Jahr 1941 gleich vier verschiedene Gesellschaftssysteme, hielt sich jedoch, so weit bekannt, aus allen politischen Fehden heraus. Er lebte, obgleich weit gereist, die meiste Zeit auf einem abgelegenen Hof in Kleinseerkoog in Schleswig-Holstein, nachdem er seine Studienjahre in Düsseldorf und an der Weimarer Malschule verbracht hatte. Durch Weimarer Lehrer kam er in Kontakt mit den Bildern der Maler aus Barbizon, von denen er später einige kaufte. Er schätzte den Kollegen Christian Rohlf ebenso wie Max Liebermann, der ihn an die Preußische Akademie der Künste berief. Liebermanns Onkel, Adolf Liebermann, erstand früh ein monumentales Werk von Feddersen, „Russischer Wochenmarkt“ und gab es an die Berliner Nationalgalerie weiter – ein Beleg für die außerordentliche Hochachtung, die man dem Werk Feddersens entgegenbrachte und die ihn in eine Reihe mit Corot, Daubigny und Courbet stellte. Feddersen bemühte sich um gute Kontakte zu anderen Malern; schriftliche Zeugnisse der Worpstedter Mackensen und Hans am Ende belegen das. Vgl. hierzu Abb. 95 und 96.

⁵⁰⁵ Wolf-Thomsen, Ulrike: Hans Peter Feddersen 1848-1941 – Der Maler des Himmels. Von Luft und Licht. Von Wind und Wolken. Katalog der Ausstellung im Museum der Westküste in Alkersüm/ Föhr. Bad Langensalza 2015, S.17.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Ebd.

Landschaft – offenbar, um ihrer Besonderheit malerisch auf die Spur zu kommen oder um, umgekehrt, den für ihre malerische Aussage treffenden Bildinhalt bzw. die alles entscheidende Form zu finden.

Beide, Arnheim und Feddersen, haben in dem bewegten Element des Himmels das eigentliche Leitmotiv für ihre Malerei gefunden – eher als in den „Sehenswürdigkeiten“ ihrer Regionen. Sowohl Feddersen als auch Arnheim haben sich dabei sozusagen kaum „bewegt“. Sie malten immer wieder den Himmel über demselben Ausschnitt der längst vertrauten Landschaft: Arnheim Meer und Himmel über dem Weststrand von Hiddensee, Feddersen den Himmel über Kleinseerkoog. Entscheidend waren Licht und Schatten, Farben und Flächen. Geduldig war zu warten, bis die Summe aller Skizzen und Studien (die nur bei Feddersen teilweise erhalten sind) das Resultat „des“ (stimmigen) Bildes ergab. Eine Vielzahl visueller Eindrücke über einen langen Zeitraum hinweg führt bei dieser Art Malerei zu einem Bild, das einer Summe gleicht.

In einigen Bildern (Abb. 95 und 96),⁵⁰⁸ gelangt Feddersen wie Nolde in die Nähe der Abstraktion, seine Bilder bleiben indessen der Tonigkeit seiner Gegend verpflichtet: Erd- und Schlammfarben herrschen selbst da vor, wo Himmel und Meer das Bild beherrschen. Hier unterscheiden sich Feddersen und Arnheim; die Malerin auf Hiddensee bleibt im Farbspektrum von hellem Grün und Blau. Auch die plastische Gestaltung der Wolken unterscheidet sich: Wo Feddersen mit Ölkreiden gleichmäßig und zurückhaltend opak arbeitet, variiert Arnheim mit Aquarell und Gouache den Farbauftrag in der Manier von Ölmalerei und wird gelegentlich pastos. Feddersen bleibt formal innerhalb der tradierten Maltechnik – Arnheim experimentiert freier, angeregt, wie wir bereits erläutert haben, offenbar von den Schweizer Malern um Hodler. Feddersen und Arnheim haben sich auf ihre Weise dem typischen „Lokalkolorit“ in einem weitaus umfassenderen Sinne gewidmet, als dieser (heikle und ungenaue) Begriff üblicherweise verstanden wird. Es geht um eine „Bestimmung der Stimmung“ der Region und um das Festhalten von dem flüchtigsten Element, das die Natur überhaupt zu bieten hat. Heide, Strand und Küste einerseits (also die Elemente der Erde) und Wolken andererseits (also das Element des Himmels) dienen gleichermaßen als Insignien des Vergänglichen, das der Maler zu bannen sucht. Beide stehen aber, wie Matthias Krüger gezeigt hat, für „das“ Verschwinden: Das eine geht unter, das andere verweht. Bei Feddersen ist es ein Drama, bei Arnheim eine Elegie.

⁵⁰⁸ Sonnenuntergang am Meer, 1906, Ölkreide auf Pappe, 35,5 mal 32 Zentimeter, Privatbesitz, F 700a. Abb. ebd., S. 71 (= Kat. 34).

Solche Malerei des Himmels setzt einiges an meteorologischen Kenntnissen voraus. Da die Bedingungen am Himmel rasch wechseln, muss der Maler entweder schnell arbeiten, um eine flüchtige „Impression“ oder Skizze zu erstellen – oder er widmet sich, wie Feddersen und Arnheim – dem entsprechenden, beobachteten Phänomen möglichst häufig und intensiv, um dann alle Beobachtungen in ein „charakteristisches“ Bild fließen zu lassen, das, im Sinne Krügers, eben keine vorüberziehende „Impression“ beinhaltet, sondern eine „Stimmung“, eine grundsätzlichere Gestimmtheit, die die Eigenart der Gegend trifft – auf den Gegensatz der Begriffe hat Matthias Krüger hingewiesen. Ähnlich konzentriert wie Arnheim hat das nur noch Emil Nolde betrieben, dessen Palette derjenigen Arnheims am ähnlichsten ist (Abb. 97).

Es gehört zu einer Serie von Bildern, die auf Jütland entstanden. Das nahezu gegenstandslose Bilderergebnis, meint Ortrud Westheider in ihrem Aufsatz über „*Wolken und Abstraktion*“⁵⁰⁹, sei auf intensive Himmelsbeobachtungen zurückzuführen. Das Wolkenstudium habe „eine existentielle Dimension“ gewonnen. Nolde hatte die Wolkenforschungen des 19. Jahrhunderts in Kopenhagen studiert, er suchte – so Westheider – „einen Anhaltspunkt in der Tradition des europäischen 19. Jahrhundert“⁵¹⁰ (Ebenso lernte Feddersen von Goethe und dessen „Wolkenschüler“ Friedrich Preller).

All diesen Bildern ist gemein, dass „der“ Himmel (über der Insel Hiddensee oder über Jütland) sozusagen zum Protagonisten wird, in einem theatralen Zusammenhang – zum Helden. Den theatralischen Charakter des Himmelsschauspiels indessen haben Maler herausgearbeitet, seit sich englische Künstler wie Thomas Gainsborough für das „Eidophusikon“ begeistern konnten, jenes kleine Illusionstheater von Philippe Jacques de Louthembourg, das im London der 1780er Jahre für Furore sorgte und Himmelsphänomene simulierte⁵¹¹. Wenn wir also auf unsere Fragestellung des

⁵⁰⁹ Westheider, Ortrud: *Wolken und Abstraktion. Ein Motiv verändert die Malerei. Von Blechen zu Mondrian*. In: *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*. Katalog zur Ausstellung, herausgegeben von Bärbel Hedinger, Inès Richter-Musso und Ortrud Westheider. München 2004.

⁵¹⁰ Ebd., S. 221.

⁵¹¹ Es gab Nachbildungen dieser klassischen Guckkastenbühne im Miniaturformat auch in Paris; laut Zeitzeugenberichten sollen hunderte von Menschen begeistert die Nachahmung von Natur- und Himmelsphänomenen im Format von circa 1 mal 2 Metern zu verfolgen, die mithilfe sogenannter „Maquettes“ erstellt wurden. Die Menschen im späten 18. und 19. Jahrhundert begeisterten sich für die naturalistische Darstellung

Bühnencharakters, des Szenografischen in der Malerei zurückkommen, so ist das große theatralische Momentum der Wolke unbestritten. Der Maler, der die Wolke „bannt“, ist zugleich ein Regisseur: Er oder sie zeigt, dass er in der Lage ist, ein solches Himmelspektakel zweidimensional „aufzuführen“ und zu beherrschen. Dünung und Donner sind auf der Malpappe organisiert – und beherrscht; dem Rahmen der Guckkastenbühne mit seinen aufklappbaren Holztüren und Läden entspricht beim Bild der Rahmen⁵¹². Das Fehlen der „sicheren“ Perspektive und das Fehlen des Menschen überhaupt rückt aber die Verhältnisse wieder zurecht. Für die theatralische Wirkung (die Rezeption) ist zudem nicht unwichtig, dass Bilder üblicherweise von einzelnen Betrachtern angeschaut werden, während es die noch so kleine Bühne mit einem Publikum zu tun hat, das in Gruppen auftritt (sic!).

Wenn wir vom Meer als Bühne sprechen, denken wir aber auch an eine Bühne für den Menschen. Tatsächlich hat Clara Arnheim eine ganze Reihe solcher Bilder – vornehmlich Aquarelle – gemalt, bei denen das Meer (und der meist bewegte Himmel darüber) eine Art „Bühne“ für den Menschen bilden. Das unterscheidet sie von zahlreichen Landschaftsmalern – auch von Feddersen, dessen Landschaften menschenleer sind und höchstens einige Weidetiere als Staffagepersonal zulassen.

Ein so bescheidenes Aquarell wie Arnheims „Frau auf einem Boot“ (Abb. 98) kann schon einigen Aufschluss geben. Das Bild misst 29 mal 35 Zentimeter, es ist auf jenem, nun schon gut bekannten, bläulichen Aquarellpapier der Firma Hoesch gemalt worden, das ab 1927 verkauft wurde und das sich durch einige rötliche Hadern im Papier auszeichnet. Auch wenn das Bild wie ein rasch gemaltes Gelegenheitsbild wirkt, so ist es doch sorgfältig gearbeitet: An den schmalen bräunlichen Strand im Vordergrund, der nach rechts hin ein wenig ansteigt, schließt sich die grün und violett schimmernde Ebene des Meeres an. Am Horizont verläuft ein violett-bräunlicher Streifen. Der Himmel ist von einem blassen, durchscheinenden Blau, der von einigen Wolken bestimmt wird. Die Wolken liegen wie die ausgestreckten Finger einer Hand, zum oberen Bildrand lösen sie sich in einen weißlichen Schleier auf. Auf dem Meer, aus dem Mittelpunkt nach links gerückt, sehen wir ein kleines Ruderboot, auf dessen Kante eine weiß gekleidete Frau

vertrauter (und oft unheimlicher) Naturphänomene. Die Theatermacher bekamen ja Gewitter und Sturm, ja die Hölle selbst im Guckkasten in den Griff.

⁵¹² Eine Abbildung von Louterbourgs theatraler Wunderkammer findet sich bei Joppien, Rüdiger: Philippe Jacques de Louterbourgs Eidophusikon. Ein darstellerloses Miniaturtheater. In: Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels, S. 135.

sitzt. Ihre Jacke und die ebenfalls weiße Mütze sind opak gemalt, so dass sie sich deutlich vom Meer abhebt – ebenso wie das Segel des sich am Horizont entfernenden Bootes. Die Farben – blass, aber sozusagen „gesättigt“ wie altmodische italienische Eiscremesorten – sind nach der Tradition der klassischen holländischen Landschaftsmalerei gesetzt: Brauntöne für den Vordergrund, Grün für den Mittelgrund, Blau für den Hintergrund; jedoch sind an die Stelle deckender Ölfarben hier die wässrig verlaufenden Farben der Aquarellisten zum Einsatz gekommen. Viel Deckweiß macht sie so „sahnig“. So heben sich die verschiedenen Ebenen – Strand, Meer und Himmel – nicht dramatisch voneinander ab, sondern zerfließen geradezu. Nur Frau und Boot sind deutlich, sind klar. Bei einem weiteren Aquarell dieser Reihe (Abb. 99) hat Arnheim die Frau im Boot durch einen ähnlich gekleideten Mann ersetzt, der sich an einer Leine zu schaffen macht. Hier haben wir es offenbar mit einem Leinenfischer zu tun, der im diesigen Licht des späten Nachmittags zum Fischen nur wenig hinausgefahren ist. Die Bildaufteilung ist sehr ähnlich, nur fehlt hier der Vordergrund völlig, und Meer und Himmel sind in den gleichen bläulichen, grauen und weißlichen Tönen gemalt. Anders als bei der Frau zeichnet sich beim Fischer unter dem Boot eine Spiegelung ab; insgesamt wurde der Gestaltung der Wasserfläche hier noch mehr Aufmerksamkeit gewidmet, bei gleichen Größenverhältnissen.

Die Menschen wurden in den Pendantbildern sorgsam gemalt – es ist aber fraglos so, dass nicht sie die Protagonisten der Bilder sind. Sie beleben die Fläche; sie sind „ein weiteres Element“ wie das Segel im ersten Bild. Es geht nicht um sie, sondern um die Begegnung von Meer und Himmel – und um die malerische Herausforderung, diese Begegnung zu bewältigen. Auf dem Meer als Bühne bleibt der Mensch also Requisit. Für das Himmelsspektakel – und sei es auch noch so verhalten – ist er nicht von Bedeutung, für die Komposition – ein belebendes, rhythmisierendes Element, im Satzgefüge des Bildes – nicht mehr als ein wohlgesetztes Semikolon.

Auch andere Maler haben das zugelassen: Bei Laurits Tuxen (Abb. 100) hängt der Mond als „Beleuchtungskörper“ gut sichtbar über dem Horizont, sein Widerschein im Wasser bildet eine Art nächtlicher Himmelsleiter. Das Boot mit den beiden Fischern ist weit aus

der Mitte des Bildes abgetrieben; es bildet kompositorisch das Gegengewicht zum schmalen, improvisierten Anleger vorn rechts⁵¹³.

Dieses Abwägen der „Gewichte“ von Himmel und Meer und das Rhythmisieren durch einzelne Figuren lässt sich in vielen Bildern von Clara Arnheim studieren. Gelegentlich korrespondieren die Bilder in eigentümlicher Weise mit denen des dänischen Kollegen Peder Severin Krøyer. Wie Krøyer speist sich auch Arnheim aus der französischen Tradition. Während Krøyer die „Pracht und die Herrlichkeit“ des Impressionismus als eine Gegenwartsfeier übernimmt, entscheidet sich Arnheim für eine verhaltenere, fahlere Variante – und fast immer für das kleinere Format⁵¹⁴.

Es soll außerdem nicht verschwiegen werden, dass Krøyers sehr viel größere Bilder oft Menschen monumental in Szene setzten. Wie Anna Ancher, Laurits Tuxen und Michael Ancher traute er ihnen etwas zu – und auch der eigenen Künstlergemeinschaft, die er oft portraitierte. Insofern beziehen sich die Analogien nur auf einen kleinen Ausschnitt von Krøyers umfangreichem Werk.

5.7 ZUR KOMPOSITIONSTECHNIK I:

CLARA ARNHEIM AUF DER SUCHE NACH MAß VON MENSCH UND MEER

Ein Bild aus dem Besitz des Braunschweigischen Landesmuseums, das in den 1980er Jahren aus der Sammlung Silzer dorthin gelangte, ist ein weiteres Beispiel für Arnheims Suche nach dem richtigen Verhältnis von Mensch, Meer und Himmel auf einem kleinen Aquarell, das wiederum fast monochrom eine Szene der Arbeit zeigt. Zu sehen sind zwei Fischer beim Arbeiten an den Stellnetzen am späten Nachmittag (Abb. 101). Das Bild misst 22 mal 29 Zentimeter, das Blatt ist nicht ganz gefüllt. Der Malgrund besteht wiederum aus dem schon bekannten bläulichen Aquarellpapier der Firma Hoesch. Die Bildaufteilung erfolgt hier in annähernd zwei Drittel für den Himmel und ein Drittel für das Wasser.

⁵¹³ Das Bild misst 47 mal 65 Zentimeter, ist in Öl auf Leinwand gemalt und befindet sich in Privatbesitz.

⁵¹⁴ Freilich ist hier immer zu berücksichtigen, dass wir nicht davon ausgehen können, zum derzeitigen Zeitpunkt einen Überblick über das Gesamtwerk zu besitzen. So sind gerade in 2015 und 2016 neue Bilder aufgetaucht; zuletzt berichtet Joergen Degenaar (Galerie der Panther) von Bilderrufen in Kolumbien und Brasilien.

Während der Himmel eher flächig, mit langen, gleichmäßigen Pinselstrichen von links nach rechts gemalt wurde, in dem sich mittelblaue, graublaue und bräunlich-violette Streifen sanft abwechseln, ist das Meer in unruhigeren, kurzen Pinselschwüngen gesetzt. Um das Auf und Ab der kurzen, kleinen Wellen zu betonen, wurde Deckweiß eingesetzt; überhaupt ist die Malweise hier opak, kompakt – im Unterschied zum lasierenden Farbauftrag beim Himmel. Himmel und Meer sind links bis etwa zur Bildmitte durch einen schmalen, bräunlichen Landstreifen getrennt, der, wenn man in Vitte am Strand steht, die erste Andeutung des sogenannten „Gellens“, des Landhakens ganz im Süden der Insel, markiert. Der feine Streifen gibt den Ton für den Strand vor, der sich, ungewohnt dunkel, als u-förmiger Schwung von links ins Bild schiebt. Er ist lasierend gemalt und nimmt die Farbe des Malgrundes auf. An den beiden Spitzen, mit denen der Strand sich ins Wasser vorschiebt, steht je ein Fischer. Die Männer lehnen sich nach hinten und ziehen die Leinen straff, die die im Wasser befindlichen Netze halten sollen. Der eine scheint wie ein Echo des anderen: Die beiden Männer arbeiten in einiger Entfernung voneinander, aber exakt parallel. Über der Szenerie scheint winzig am Hintergrund eine blasse Sonne. (Ein etwas rätselhaftes, orangefarbenes Licht befindet sich weiter links, zwischen zwei Sandhügeln. Man hat spekuliert, ob es sich um das südliche Leuchtfeuer der Insel handeln könnte⁵¹⁵). Das Bild wurde sorgfältig komponiert; im Auflicht sieht man eine Bleistiftunterzeichnung, die bei Tageslicht noch in den mit Deckweiß gemalten Passagen erkennbar ist.

Die Insel Hiddensee ist hier nur für solche Menschen erkennbar, die mit ihr vertraut sind. In diesem Bild geht es um Rhythmus – in einem musikalischen Sinne sozusagen um den Kontrapunkt. Da sind zum einen Himmel und Meer – gleich, aber doch als Gegensätze gemalt. Glatt und eben, kaum räumliche Tiefe evozierend: der Himmel. Bewegt und kleinteilig, durchbrochen zudem von Relikten menschlicher Aktivitäten (das Stellnetz): das Meer. Trotz der Unterschiede ist das eine die Spiegelung des anderen. Was sich jedoch hier in was spiegelt, wäre für den Unkundigen nicht erkennbar. Es werden einfach Farbe und Struktur wiederholt, ohne Hierarchisierung, ohne dramatische Effekte. Das Meer erscheint als eine Variante des Himmels – oder umgekehrt.

⁵¹⁵ Interessant ist, wie winzig klein – wenn überhaupt – Arnheim Sonne und Mond ins Bild setzt, während Krøyer speziell dem Mond immer wieder eine prominente Rolle zugesteht.

Dann die beiden Fischer. Sie gehören, durch ihre dunkle Kleidung gekennzeichnet, zur Sphäre der Erde, hier verkörpert durch den Strand, arbeiten aber am Meeressaum, im Dazwischen.

Der Fischer im Vordergrund spiegelt sich sogar im Wasser. Gleichzeitig ist auch hier der eine die Doppelung des anderen: Die Figuren ähneln sich stark, in der angedeuteten Physiognomie, im Habitus, in der Geste. Sie arbeiten parallel, sie sind einer der Spiegel des anderen, sie entsprechen dem „Parallelismus-Vorschlag“ Hodlers. Bei den Ausschnittvergrößerungen (Abb. 101 D1 und 101 D2) jedoch zeigt sich, dass die beiden durchaus unterschiedlich sind: Der hintere Mann hält den Kopf gebeugt, der Rücken ist krumm; den Kopf scheinen graue Haare zu umgeben. Der Mann im Vordergrund ist ganz gespannte Kraft. Seine Mütze zieht schräg auf dem Kopf, energisch zieht er an der Leine, welche straffer gespannt ist als beim hinteren. Unauffällig werden hier Alt und Jung ins Benehmen gesetzt. Für den Älteren – das Alter – ist der Hintergrund vorgesehen, dem Jüngeren bleibt der Vordergrund vorbehalten. Gleichzeitig ist auf dem Bild im Vordergrund noch Tag, während sich das Bild nach hinten verdüstert – meteorologisch gesehen, wäre das nicht korrekt, denn der Blick des Betrachters geht zur untergehenden Sonne nach (Süd-) Westen. Auch wurde der Punkt des Sonnenuntergangs mutwillig nach Süden verlegt: In Wirklichkeit geht die Sonne sehr viel weiter „rechts“, also westlich, über der offenen See unter.

Arnheim hat also hier, um Doppelungen von Flächen und Figuren bzw. Antagonismen von Hell/ Dunkel, Tag/ Nacht und Jugend/ Alter unterzubringen, auf naturalistische Wahrhaftigkeit verzichtet – dies allerdings so diskret, dass es sich nur dem lange vor dem Bild verweilenden und obendrein sachkundigen Betrachter erschließen kann.

Die Malerin steht links vom Mittelpunkt des Bildes, weswegen die Motive etwas „aus der Achse“ zu geraten scheinen. Diese „unsicheren“ Standpunkte vor vertrautem Terrain sind ein weiterer Hinweis auf eine malerische Suchbewegung, die seit der Romantik vertraut ist.

Fischer, die etwas auf den Strand ziehen (Leinen straffziehen, Boote aufs Trockene bringen), kommen sehr häufig bei Arnheim vor. Hierbei interessiert offenbar sowohl die Bewegung, die Geste, als auch die Staffelung der Figuren. Der Grad der Spannung zwischen ruhiger Umgebung und angestrenzter Geste der Arbeit ist dabei sehr unterschiedlich. Verschiedene Grade der Anstrengung werden versucht, ebenso wie verschiedene Formen der Staffelung, Verdichtung oder Vereinzelung der Figuren. Sie spielen für die Komposition und den Inhalt die gleiche Rolle wie Wellen und Wolken,

und sie rhythmisieren das Bild; auf einer Partitur wären sie die Zeichen für Tempo und Betonung, Wellen, Himmel und Strand entsprechen die Notenlinien mit den Noten. Damit bestätigen sie den Befund, den wir bereits zu Beginn dieser Arbeit, bezogen auf die Arbeiter am Hafenanrand (Abb. 13) versuchten: Nicht die Arbeit als solche – Rhythmus und Bewegung, Formschwünge und Formwiderstände sind das Thema. Nur ist dieser sozusagen „kleine Parallelismus“ der Form bei Arnheim gleichsam maskiert: Die parallel auftretenden Gesten und Formen sind eingebettet in die große Fläche und in die Schwünge von Himmel und Meer.

5.7.1 ZUR KOMPOSITIONSTECHNIK II:

DAS IMMERGLEICHE – WIEDERHOLUNG UND INTERPIKTORIALITÄT

Eine interessante Variante finden wir in Abb. 102, „Fischer am Weststrand“. Das „C.A.“ signierte Ölgemälde misst 43 mal 78 Zentimeter. Es hing ursprünglich in der „guten Stube“ von Bäckermeister Schwartz auf Hiddensee und ist vermutlich eine Auftragsarbeit. Das belegt ein Foto aus dem Besitz der Familie⁵¹⁶. Heute befindet sich das Bild im Besitz des Galeristen Joergen Degenaar.

Das Bild zeigt zwei Fischer am Weststrand von Hiddensee. Es ist ein stürmischer Tag, die Wellen sind aufgepeitscht, Wolken jagen von Südwesten über den Himmel. Ein veritabler Sturm zieht da auf, aber die Fischer sind anscheinend in aller Seelenruhe dabei, ihre Netze zu sortieren. Im Hintergrund, nach Norden, ist noch Licht. Hier leuchtet „die Hucke“, der helle Felsen auf dem Dornbusch, als markantes Zeichen. Dieses Bild hat Wiedererkennungswert.

⁵¹⁶ Vgl. Dok 14 im Anhang. Es zeigt Mitglieder der Familie Schwartz, links vorn die (gut gebräunte) Lotte Löwe, daneben deren Mutter, dann Clara Arnheim mit Monokel und neben dieser die Halbschwester Betty Volkmar. Die Person rechts im Bild ist unbekannt. Die fünf Damen lassen es sich gutgehen, es steht ein Glas Wein auf dem Tisch, und draußen ist es noch Tag. Im Hintergrund hängt das Gemälde. Fest steht, dass Arnheim auch für Bilder, die sie für ihre nächsten Freunde und Gönner malte (vgl. das Interview mit den Brüdern, Dok 21 im Anhang), nicht von ihren Motiven abrückte. Gefälligkeitsportraits, wie sie Elisabeth Büchsel und selbst Julie Wolfthorn in großer Zahl anfertigten, vermied sie, Aufträge für Portraits sind kaum bekannt (das Bildnis einer Dame tauchte 2016 in einer Berliner Auktion auf).

Die Komposition ist dreigeteilt: Der Himmel nimmt mehr als die Hälfte des Bildes ein. Meer und Strand teilen sich die untere Hälfte des Blattes, wobei der Strand in die sandige Zone des Meeressaums und die grüne Fläche der Dünen geteilt ist. Strand und Dünen ragen als Dreiecke von der unteren Bildkante nach rechts zur Mitte. Sie laufen auf die Gucke zu. Am Meeressaum liegen zwei Fischerboote. Im Hinteren sind zwei Männer zugange; die Besatzung des vorderen ist schon ausgestiegen, hat den Fang gesichert, ordnet die Netze. Vier Männer arbeiten zu zweien und zweien; sie sind jeweils einander zugewandt und je einem Schiff zugeordnet – Doppelungen auch hier. Dem schilfgrünen Dreieck der Dünen und dem sandfarbenen des Strandes entspricht das Dreieck des Meeres. Freilich sind all diese Flächen malerisch unterschiedlich „gefüllt“: Während die Dünenzone aus einzelnen, wellenförmig hingehuschten Grasbüscheln besteht, die mit Gelb und Deckweiß gehöht wurden, ist der Strand lasierend gemalt, flächig, von wenigen bräunlich-violetten Schlieren unterbrochen. Dieselbe Farbe weist die Reuse auf, die hinter einem der Fischer auf dem Sand liegt. Das Meer ist von links nach rechts grünlich-schwarz, dann allmählich heller werdend gemalt, bis es zum Sand vor der Hücke hin in gelblich-weißen Tönen ausläuft. Kräftige Weißhöhungen markieren die Brandung. Denselben Verlauf von sehr dunkel nach hell macht das Wolkengebirge mit, das sich von links nach rechts ins Bild schiebt. Dem großen Wolkengebirgszug links entspricht der kleinere rechts – eine erneute Doppelung auch hier. Relativ geraden Formen – wie die Linie der Dünen, des Strandes und des Horizonts – werden plastische runde Formen – wie die der Wolken – gegenübergestellt. Parallelen und Antagonismen machen die Lebendigkeit des Bildes aus. Dass sich die beiden Fischer im Vordergrund gegen das Himmelsdrama behaupten können, liegt am gelben Jumper des rechten vorderen Fischers. Auch sind beide Männer bis hin zu den Stiefeln für das kleine Format sehr genau gemalt. Die Fischer und ihre Boote gehen keineswegs im „Brausen der Natur“ unter – sie stehen, bei aller Gewalt und Gefährdung für sich. Seestücke mit „kämpfenden“ Fischern waren schon zur Jahrhundertwende en vogue gewesen. Die Skagener Maler – allen voran Ancher, Krøyer und Tuxen – malten eine ganze Reihe meist großformatiger „Fischerdramen“. Eine zweite „Welle“ der Begeisterung erlebten diese Bilder in den 1920er und 1930er Jahren – nun vor allem befördert durch die Literatur. Während in der Realität die Bedeutung der Fischerei stetig abnahm, nahm ihre

Darstellung in den Künsten zu – und zwar sowohl in eher populären Texte als auch in solchen der Avantgarde. Aber es mussten dann schon „Abenteuergeschichten“ sein⁵¹⁷. Das Bild zeigt, dass nicht nur die „Bohème, die hier urlaubte“ (Mascha Kaleko), an solchen Aventuren interessiert war, sondern auch die Hiddenseer selbst: Die Bilder waren Teil der Identität, auch wenn die Familie Schwartz Bäckersleute und keine Seemänner waren.

5.7.2 EXKURS: DIE SIGNATUR ALS ZEICHEN DER KENNTLICHKEIT WIE DES SICH VERBERGENS

Auffallend bei dem eben analysierten Gemälde ist die Signatur: „C.A.“ (wie auf dem Heidebild, ebenfalls einem Ölgemälde). Üblicherweise hat Clara Arnheim mit dem abgekürzten Vornamen, als „C.“ und dann dem Nachnamen, also „Arnheim“ die Finalisierung eines Werkes bestätigt. Was aber sollte dieses „C.A.“ – in einer Phase, nachweislich nach 1927, in der die Künstlerin längst anerkannt, sich also nicht im erprobenden Stadium verschiedener künstlerischer Existenzmöglichkeiten bewegte?⁵¹⁸. Und wie verhält es sich überhaupt mit den Signaturen bei Arnheim? Die Frage ist, wie

⁵¹⁷ Ein Buch, das einen Boom ausgelöst hatte, war Victor Hugos „Arbeiter des Meeres“ von 1866. Sein Held, der Fischer Gilliatt, prägte mit seinem Blick – „offen und frei“ – seiner ganzen „Erscheinung, die das wechselnde Licht der Wogen erzeugte“ – das Bild vom Fischer, der mit den Elementen so vertraut ist, dass er mit ihnen gleichsam verschmilzt (Hugo, Victor: Arbeiter des Meeres. Roman. Paris 1866). 1924 war dann der auf andere Weise furiose Roman „Billy Budd“ von Herman Melville mit fast dreißigjähriger Verzögerung endlich erschienen und löste sofort lebhaft Debatten aus – zunächst in Großbritannien, bald aber auch auf dem Kontinent. Der inhaltlich wie formal herausfordernde Roman Melvilles beschäftigt sich vor allem mit dem Binnenverhältnis des „guten“ Kapitäns Vere und seines Zöglings Billy Budd, eine Geschichte, die eine Art Christusfigur mit mehr oder weniger offener Männerliebe kombiniert. Sie suggeriert, dass gestorben werden muss, wo Beziehungen zwischen Menschen nicht offen thematisiert werden können. Man kann sich vorstellen, welchen gesellschaftlichen Sprengstoff der Roman bot – und wie sehr er die Hiddenseer Malerinnen anging, die ihrerseits neue Formen des Zusammenlebens versuchten, ohne darüber offen sprechen zu können. Ob die Malerinnen den Roman kannten, ist noch ungewiss. In der Bibliothek von Henni Lehmann war er vorhanden.

⁵¹⁸ Zwar hat sie das Bild wahrscheinlich der Bäckersfamilie überlassen – oft verhielt es sich aber wohl so, dass die Grenzen zwischen „Schenkung“, „Verkauf“ und „Bild gegen Bett“ fließend waren. So erinnert sich Rosemarie Schubert, die Tochter von Lotte Löwe, im Interview 2010 und 2012.

wir seit Gludovatz' Beschäftigung mit den Signaturen der Künstler wissen, keinesfalls nachrangig⁵¹⁹.

„Die Signatur (...) figuriert als sichtbares Zeichen eines Endes des Schaffensprozesses, als Aufforderung an sich und andere, dieses Ende auch zu akzeptieren, mithin als Zeichen einer Trennung von Autor und Werk.“⁵²⁰

Natürlich weiß Gludovatz, dass diese Trennung oft so endgültig nicht ist: So überarbeiten zahlreiche Künstler ihr Werk noch mehrfach, selbst bei Aquarellisten (wie Louis Moilliet) kommt das vor. Wenn der Akt des Signierens für den Künstler, den Gludovatz lieber „Autor“ nennt, eine Art von „Tod“ bedeutet, so kommt er doch gleichzeitig einem Akt der Initiation gleich: Autor und Werk bleiben gerade durch die Signatur weiterhin miteinander verbunden. Was aber, wenn der Autor durch die bloße Setzung der Initialen sich selbst verrät, also für das Publikum nicht mehr ohne weiteres zu identifizieren ist? Offenkundig hat Arnheim die Initialen nicht in dem Sinn verwendet, den Henni Lehmann als für sich passend empfunden hatte: Lehmann veränderte ihre Signatur im Laufe der Jahre zu einer Art? Logo, einer Art Namensstempel⁵²¹ - die Assoziation zu Dürer war der selbstbewussten Lehmann wahrscheinlich nicht unrecht. Die Logo-Signatur findet sich unten rechts (Abb. 103 D1).

Arnheim jedoch hatte bis dahin so gut wie immer mit C. Arnheim in der rechten unteren Ecke des jeweiligen Werkes signiert – stets mit dem Malpinsel in einer dem Bildgrund angemessenen, nicht zu stark kontrastierenden Farbe. Meist ist die Signatur in das Bild eingefügt, ja geradezu mit dem Untergrund verwoben, so dass sie sozusagen Teil des Feldes (Abb. 104), des Strandes (Abb. 105) oder des Waldes (Abb. 106)⁵²² ist. Clara Arnheim und die Orte der Handlung, heißt das, sind nicht voneinander zu trennen. Was wie ein Bescheidenheitsgestus daherkommt, offenbart bei genauerer Betrachtung einiges Selbstbewusstsein: So hat Arnheim zwar bei dem Bild eine „diskrete“ Farbe

⁵¹⁹ Gludovatz, Karin: Fährten legen, Spuren lesen – Die Künstlersignatur als poetische Referenz. (Dissertation), München 2011.

⁵²⁰ Ebd., S. 10.

⁵²¹ Undeutlich ist dabei „HL“ zu erkennen.

⁵²² Das Bild zeigt einen Blick auf die Kunitzburg bei Jena. Dort, im Thüringer Wald, hielt sich Arnheim ausweislich von Postkarten, offenbar mehrfach auf. Alle Abbildungen im Anhang.

gewählt, solcherart, dass die Signatur beinahe in dem dunklen Waldgrün untergeht – bei dem Bild der Wäscherinnen verhält es sich auffallend anders: Hier mischt Arnheim Grün in das Beigebraun des Pinsels und signiert deutlich neben den Wäschekorb der beiden Frauen. Ihre Unterschrift ist zwischen Korb und noch wartendem, weißem Wäschehaufen deutlich zu erkennen. Auch „sitzt“ diese Signatur deutlich höher als sonst üblich. Arnheim bringt sich hier mit der zu waschenden Wäsche in Verbindung – das könnte eine humorvolle Geste sein, die im Kleinen an Goyas berühmte Signatur unter den Schuhen der Herzogin von Alba erinnert⁵²³. Goya („Sólo Goya“ schreibt er), fordert die Herzogin kokett auf, ihn sozusagen weiterhin mit Füßen zu treten – Arnheim suggeriert, dass auch sie noch eine Menge Wäsche zu waschen, mithin: eine Menge an Arbeit vor sich hat. Freilich ist das bei Goya überdeutlich in den Sand geschrieben, bei Arnheim diskret angedeutet und nur im Vergleich mit den anderen Signaturen, die tiefer gesetzt und in unauffälligeren Farben gehalten sind, ersichtlich. Setzt Arnheim auf den mit ihrem Werk vertrauten Beobachter, während der in seinem Stolz verletzte Goya „der ganzen Welt“ seine erotische Kränkung mitzuteilen hat, oder treibt sie für sich allein subtile Scherze? Wir halten fest: Die „paysage intime“, der Arnheim sich verschreibt, hat Konsequenzen bis in die Signatur.

Bei dem eben analysierten Aquarell der Fischer am stürmischen Strand (Abb. 102) ist jedoch die Signatur recht deutlich hervorgehoben – dafür aber auf die Anfangsbuchstaben reduziert. Bisher war nur der Vorname dergestalt verkürzt worden, dass nicht mehr auf das Geschlecht des Künstlers geschlossen werden konnte. Diese verkaufsfördernde Maßnahme hatte viele Malerinnen ergriffen, und so wurde aus „Elisabeth Büchsel“ – „E. Büchsel“, aus „Julie Wolfthorn“ – „J. Wolfthorn“ usf.⁵²⁴.

⁵²³ Den zahlreichen Signaturen als Unterwerfungsgesten unter das „Regiment“ der Herzogin von Alba hat Gludovatz ein ganzes – und sehr erhellendes – Kapitel ihres Buches gewidmet: „Spuren lesen – Goya „schreibt“ der Herzogin von Alba, in: Gludovatz: Fahrten legen, Spuren lesen, S. 145 – 189.

⁵²⁴ Der letztgenannte Fall ist hierbei besonders interessant, weil Julie Wolfthorn sich ohnehin einen Künstlernamen zugelegt hatte; ihr eigentlicher Name lautete Julie Wolf (manchmal wird der Name mit Doppel-F geschrieben) – „Thorn“ bezeichnet den Ort ihrer Herkunft. Julie Wolfthorn also wählt einen Namen, der die jüdische Herkunft verschleiert, gleichzeitig die ostpreußische Herkunft betont – kürzt den Vornamen aber oft ab, so dass ein genderneutrales, jedoch wohl als männlich zu verstehendes Künstler-Ich, eine Künstler-Persona entsteht. Das Künstler-Ich wird zur Bühnenfigur im eigenen

Dies können bei Arnheim nicht die Beweggründe gewesen sein. Das Bild der Fischer am Weststrand ist zweifellos finalisiert, es hat ein für Arnheims Verhältnisse recht großes Format – und die Künstlerin selbst posiert darunter mit den neuen Besitzern auf einem Foto. Die Möglichkeit liegt nahe, dass dieses Bild nach 1934, also nach dem Malverbot für jüdische Künstlerinnen, entstand⁵²⁵. Wenn dies der Grund für das Signatur-Kürzel wäre, hätten wir in diesem Bild und dem Foto einen Beleg für die weiterhin ungebrochene Produktivität und Akzeptanz von Clara Arnheim auf Hiddensee. Sie reiste, so viel ist durch Zeitzeugenberichte belegt, bis Ende der 1930er Jahre dorthin, noch 1940 nach Norwegen. Ein eben aufgetauchtes Ölgemälde kann frühestens 1941 gemalt worden sein – wenn es pleinair gemalt wurde, wird auch dieses Bild auf Hiddensee entstanden sein!⁵²⁶ Bilder zu verkaufen war aber ab 1934 verboten. Wenn Arnheim sich mit dem Bild für Familie Löwe darüber hinwegsetzte – dann funktionierte das nur, weil auch die Käuferfamilie das Malverbot ignorierte. Gleichzeitig erhält der Begriff der „paysage intime“ eine neue, ernste Dimension: Nicht allein die Darstellung der Landschaft ist „intime“, sie wendet sich auch nolens volens an ein kleines, kennerisches, „intimes“ Publikum. Dieses Publikum verständigt sich auf die stille Wertschätzung von Bild und „Autor“, verzichtet aber auf die üblicherweise immanente Wertsteigerung durch eine offene Künstlersignatur⁵²⁷.

Drama. Elisabeth Büchsel hat offenkundig nur bei kleineren Gelegenheitsarbeiten, die sie selbst nicht prominent hervorgehoben wissen wollte, mit Initialen signiert.

⁵²⁵ Das Malverbot betraf alle jüdischen Mitglieder des Hiddensoer Künstlerinnenbundes, obgleich alle zum christlichen Glauben konvertiert waren: Clara Arnheim, Henni Lehmann, Julie Wolfthorn und Käthe Loewenthal.

⁵²⁶ Das Bild „Vorbereitung zum Ausschiffen“ tauchte 2016 im Taunus auf und wurde vom Galeristen Joergen Degenaar gekauft. Es wurde mit Ölfarben direkt auf eine Hartfaserplatte gemalt. Das Bild wurde mittig auf die Rückseite der Platte gemalt, die dann zugeschnitten wurde. Die Rückseite dieser Platte besteht aus der Werbung für einen Genreroman („Das Schloss im Spessart“ – nicht zu verwechseln mit „Das Wirtshaus im Spessart“). Mit einigem Aufwand ließ sich aus dem angeschnittenen Namen des Autors („... Post“) das Pseudonym des Schriftstellers Guido K. Brand (1889 – 1945) ermitteln. Er publizierte den Roman 1941. Insofern kann das Bild erst ab diesem Zeitpunkt entstanden sein. Abbildung des Gemäldes und der Rückseite im Anhang (Abb. 146 und 146 Verso).

⁵²⁷ Bei anderen Aquarellen Arnheims, vornehmlich solchen aus dem Besitz von Giorgio Silzer, die sich nunmehr im Landesmuseum in Braunschweig befinden, wurden die Signaturen beschnitten. Das bedeutet, dass Arnheim diese Bilder vor 1934 malte und dass ängstliche Käufer sie anschließend mutwillig beschädigten. (An einigen Stellen fehlt

Wenn man Gludovatz folgt, wäre die Signatur ohnehin nicht als „Unterschrift“ einer individuellen Künstlerpersönlichkeit zu lesen, also als unzertrennliche Verbindung von Werk und Autor, sie wäre vielmehr ein (weiteres) Zeichen der Produktivität in einem allgemeinen künstlerischen Gefüge – im Sinne von Roland Barthes als Ausdruck einer Teilnahme und „Auseinandersetzung mit anderen, neu perspektivierten und miteinander verwobenen Texten“ (oder Kunstwerken) zu sehen.⁵²⁸ Das Werk ist Teil eines *Gefüges* von weiteren Werken, die mehr oder weniger im selben Kontext entstanden, „nicht genuiner Ausdruck eines auktorialen Individuums“ (Gludovatz). Freilich ist das, was Gludovatz hier beschreibt, eine Paraphrase von Roland Barthes „Tod des Autors“, eine Theorie, deren Anwendung sich in der postmodernen Prosa gewiss als überaus hilfreich erwiesen hat – in der Diskussion von Kunstwerken, die während der Zeit des Nationalsozialismus’ oder kurz zuvor entstanden, ist die These in doppelter Weise heikel: Zum einen, weil die „Autorinnen“ unmittelbar von dem tatsächlichen, dem physischen Tod bedroht waren, zum anderen, weil sie in den Jahrzehnten zuvor und immer noch darum gekämpft hatten, als weibliche, eigenständige Künstler akzeptiert und wahrgenommen zu werden. Insofern ist schon die Abkürzung des Vornamens ein Schritt, zu dem die Marktkonformität zwingt, der aber gleichzeitig das Prekäre der weiblichen Künstlerexistenz in den späten 1920er Jahren zeigt. Und dann der vollständige Verzicht auf den Namen? Die Verkürzung auf die Initialen? Die „Spur“ (Gludovatz), die vom Bild zu seinem Urheber führen soll, wird durch Verkürzung verwischt, ebenso wird der Autorisierungsanspruch der Signatur geschwächt: Hatte er bisher „als künstlerische Autorisierungsgeste das Bild als Kunstwerk bekräftigt und ihm damit einen überzeitlichen Anspruch“ zugewiesen, so wird auch diese künstlerische Autorität geschwächt oder als bereits geschwächt akzeptiert.

Vor diesem Hintergrund erscheint auch das Heidebild von Clara Arnheim (Abb. 67), das wir ohnehin als Bild des Verschwindens, des Erlöschens begriffen hatten, in einem anderen Licht. Wahrscheinlich ist es ebenfalls in dieser späten Produktionsphase entstanden, als Fleiß und Freude künstlerischer Produktion allmählich der Ahnung der Bedrohung und dem Bewusstsein des allmählichen Verlöschtens wichen.

allerdings die rechte untere Ecke in einer Länge von jeweils etwa 6 Zentimetern und anderthalb Zentimetern Breite, die Signatur bleibt aber zu lesen).

⁵²⁸ Vgl. Gludovatz, S. 10, Anm. 5.

5.8 MEER UND HIMMEL – HIMMEL UND MEER IM DIALOG. INTERPIKTORIALITÄT UND GEHALT DES BILDES.

Wenn Menschen auf den weiten Landschaftsbildern Arnheims nur ein möglicher Bestandteil sind, wenn ferner „die Männer“ als Fischer oder Seeleute ihrer eigenen Sphäre ebenso verhaftet bleiben wie die Frauen als Beobachtende, Blumenpflückerinnen oder Wäscherinnen, dann ist es aus Malerperspektive naheliegend, die Landschaft ganz ohne den Menschen, die einmal gewählte Komposition und Bildaufteilung also mit einer weiteren Reduktion der Binnenbestandteile zu versuchen. Bezeichnenderweise ändert Arnheim mit diesem Schritt nichts an ihren Formaten. Sie bleibt bei ihrem Aquarellpapier und malt – mal nass in nass und lasierend, mal als Gouache und eher deckend – die immergleichen Motive in immer ähnlichen Formaten und Kompositionen. Ein Bild des Übergangs – und sicher eines der wichtigsten Werke – ist das Bild „Auf dem Bodden“ (Abb. 107), das sich im Besitz des Landesmuseums in Braunschweig befindet. Es misst 20,5 mal 28,5 Zentimeter und wurde auf der schon bekannt blaugrauen Malpappe der Firma Hoesch gemalt – hier wiederum mit ähnlich starken Auslassungen wie das Bild der Wäscherinnen.

Der Strand im Vordergrund verläuft in zwei gleichen Bögen, von denen der linke eine rötliche Bahn aufweist, der andere durchgehend gelb gehalten ist. Nach vorn ist das Bild durch einen grünen Streifen begrenzt. Weitere Bögen sind am linken Bildrand zu erkennen: durch weitere, schmalere werdende Landzungen, die sich in das blassblau und weiß glitzernde Wasser schieben. Das Weiße im Wasser ist eine Reflektion der Wolken, die sich verstreut und wie saumselig über den kaum gestalteten Himmel schieben. Hier überlässt Arnheim nahezu vollständig dem Malgrund das Feld. Große Sorgfalt wurde hingegen auf die Spiegelung verwendet. Die Wolken spiegeln sich fein ziseliert im Wasser, das Wasser findet ein (schwaches) Echo im Himmel, der linke Landbogen antwortet dem rechten.

Zwischen der letzten Landzunge und der dunklen Landlinie am Horizont „schwebt“ ein Segelboot: Es ist die „Signatur“, das Segelboot-Logo, das Arnheim hier mit zwei, drei Pinselstrichen in dunklem Violett und, für die Kontur, in blasserem Rosé setzt. Allerdings gönnt sie sich hier ein zweites Segel. Die Vergrößerung (Abb. 107 D1) zeigt,

wie rasch und einfach das Boot gemalt ist, das sich gleichwohl kunstvoll – und natürlich wiederum reduziert – im Wasser spiegelt⁵²⁹.

Farblich sind die Sphären des Strandes (also der Erde) und des Wassers und des Himmels kräftig voneinander abgesetzt: Der Strand behauptet sich in kräftigen Gelb- und Rottönen – Himmel und Meer scheinen aber nur miteinander zu existieren, sie leben geradezu voneinander. Gleichzeitig „steht“ die Szenerie. Man kann kaum glauben, dass sich der Segler auf diesem stillen Gewässer bewegt, obwohl die Wolken recht lebhaft gemalt sind. Die senkrecht stehenden Wolken Spiegelungen jedoch, dazu die kahle Flächigkeit der Farben im Vordergrund, bewirken ein Innehalten. Sähe man diese Szene auf einer Bühne vor sich, wäre sie absolut still, in der Musik: eine Generalpause. Die Natur, die ohnedies nur in kaum benennbaren Relikten, fast abstrakt vorhanden ist, schweigt – und keine menschliche Figur stiftet Unruhe. Der Standpunkt der Malerin ist dabei mittig auf dem Strand anzunehmen. Mit ihr haben wir den großen Überblick – aber auch nichts, woran sich der Blick im Vordergrund festhalten könnte. Weit und haltlos öffnen sich die Welten des Meeres und des Himmels. Dass sie einstweilen einladend sind, beweist das friedlich dümpelnde Schiff im Hintergrund; es ist eine freundliche Weite.

Das Bild markiert den Übergang zur reinen „Luftmalerei“ – und „Wassermalerei“, die Matthias Krüger historisch in den Kontext der Industrialisierung einordnet:

„Nicht zufällig entstand die Luftmalerei zu einem Zeitpunkt, da die Luftverschmutzung durch die rasant fortschreitende Industrialisierung und Urbanisierung zu einem immer dringlicheren Problem wurde, das durchaus auch zur Belastungsprobe für die künstlerische Produktion werden konnte“,

... konstatiert Matthias Krüger, in seinem Aufsatz über „Die Farben der Luft“, um überraschend zu schließen:

„Die gemalte Luft in der regionalistischen Malerei kann also durchaus auch als eine Art Fremdenverkehrswerbung verstanden werden. Entsprechend ließen sich die bunten Farben, in denen der Äther in ihren Gemälden erschienen (sic!), als gezielter Kontrast zum sprichwörtlich ‚fade(n) Grau des Großstadtnebels‘ deuten.“⁵³⁰

Der kecke Kurzschluss von der „Buntheit“, die Feddersen auf den Bildern Noldes kritisierte, über „Großstadtgrau“ und „frischer Luft“ zu „Fremdenverkehrswerbung“ hat

⁵²⁹ Vgl. hierzu auch Abb. 38, 42, 45, und 127

⁵³⁰ Krüger, Matthias. Die Farben der Luft, S. 250f.

einiges für sich, deutet er doch an, dass die „Luftmaler“ Norddeutschlands bewusst verkürzten: Sie stellten den norddeutschen Himmel und die Wolken in all ihren Schattierungen beileibe nicht in einem künstlerischen Kaleidoskop der Vollständigkeit dar, sondern wählten jene „Himmelsauftritte“ aus, die ihnen aus inhaltlichen wie formalen Gründen passten. Ob Zufall oder nicht: Nolde und Feddersen taten einiges, um neue Besucherschichten an die Nord- und Ostseeküsten zu locken. Und: Sie sorgten für ein neues „Image“ der Küstenlandstriche. So lässt auch Gerhart Hauptmann den Freund seiner Hauptfigur in dem Drama „Gabriel Schillings Flucht“, einem Stück, das auf Hiddensee spielt, Großstadtzumutungen gegen Meeresidylle abwägen:

*„Ich habe mitten im Lärm und Asphaltgestank der Friedrichstraße schon immer das Meer vor Augen gesehen, tatsächlich als richtige Luftspiegelung. Ich habe immer danach gegriffen! – Ich bin wie ein Seehund! Ich möchte gleich Hals über Kopf mitten hinein.“*⁵³¹

Und, endlich auf Hiddensee angekommen, schwärmt Schilling selbst:

*„Diese Klarheit! Dieses stumme und mächtige Strömen des Lichts! Dazu die Freiheit im Wandern über die pfadlose Grastafel. Dazu der Salzgeschmack auf den Lippen. Das geradezu bis zu den Tränen erschütternde Brausen der See ...“*⁵³²

Freilich muss Krügers Darstellung der Landschaftsmalerei der Region den Prozess außer Acht lassen, den diese Malergruppen in toto wie auch als Individuen durchliefen, bevor sie „reine“ Luftbilder – oder, im Fall von Hiddensee – Luft- und Meerbilder malen konnten. Die „reinen“ Luftbilder stehen üblicherweise am Ende eines Prozesses, bei dem sich der Maler vom naturalistischen oder realistischen Landschaftsmaler immer weiter zu einem Maler der Atmosphäre und der Stimmung entwickelt. Diesen Weg können wir zum Beispiel für Hans Peter Feddersen nachvollziehen, bei Clara Arnheim können wir ihn lediglich annehmen und versuchen zu belegen, weil Datierungen fehlen.

Wenn aber Clara Arnheim ganz bewusst immer wieder „dasselbe“ oder nahezu dasselbe in immer neuen Varianten malte, sich also motivisch und kompositorisch beschränkte, um innerhalb des einmal gesteckten Rahmens umso variantenreicher zu arbeiten, dann weist diese künstlerische Arbeitsweise zwei Charakteristika auf, von denen Krüger nur den einen wahrnehmen kann: Das ist der Aspekt der Interpiktorialität. Der andere Aspekt ist der des Prozesshaften, der sich an die Überlegungen vom Verschwinden

⁵³¹ Hauptmann, Gerhart: Gabriel Schillings Flucht. Pos. 342, S. 35. Berlin 1954 (3. Auflage).

⁵³² Das Stück entstand 1905/1906 und wurde 1912 in Bad Lauchstädt uraufgeführt.

(Lübbren) einerseits und an jene zur Aufgabe des autonomen Autors (Barthes, Gludovatz) anschließt.

Guido Isekenmeier hat in seinem Beitrag zu dem Band „Interpiktorialität“ plausibel dargelegt, warum mit der Kategorie des Interpiktorialen⁵³³ in der Kunstgeschichte viel Schindluder getrieben wird: Zunächst kann ein Vergleichen von allem mit allem zu einer Art interpretatorischer „Null-Linie“ führen, außerdem sagen die Vergleiche oft mehr über die Assoziationsfähigkeit der Betrachter als über den wahren Zusammenhang der Bilder aus. Martin Warnke kritisiert das Denken in thematischen und motivischen Konstanten, (...) in plötzlichen Assoziationen und Einfällen.“⁵³⁴ Peter Geimer hat das Dilemma in einem Vortrag polemisch zusammengefasst: Statt eines vergleichenden Sehens entstehe „eine Gleichung aus Versehen ...“

Abgesehen davon, dass „assoziative Kurzschlüsse“ von einigen Künstlern der Moderne, namentlich solchen, die Bezüge, Parodien oder „Einschreibungen“ als Methode nutzen, durchaus intendiert sind, ist vergleichendes Sehen immer auch auf „Einfälle“ angewiesen, die sich ja auch auf Seherfahrung stützen. Das ist von vielen Künstlern intendiert; insofern macht der assoziierende oder sein Bildgedächtnis zu Rate ziehende Interpret letztlich das Spiel des Künstlers mit – jedenfalls, solange er versucht, dessen Sehvorgaben und Orientierungshilfen zu folgen. Insofern ist einer grundsätzlichen Verdammung der Assoziation und des „Einfalls“ zu widersprechen, es hieße, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Dennoch:

Wie der beschriebenen methodischen Gefahr begegnen? Vera Dünkel schlägt in ihrem Aufsatz „Vergleich als Methode“ vor, formalen Analogien den Vorrang vor inhaltlichen, also ikonografischen Bezügen zu geben. „Funktionen, Kontext(e) und Herstellungsbedingungen“ sollten zur einschränkenden Analyse der interpiktorialen

⁵³³ Nicht einmal die Schreibweise des Begriffs ist einheitlich; sie reicht von „Interpikturalität“ über „Interpiktoralität“ bis hin zu Isekenmeiers „Interpiktorialität“.

⁵³⁴ Zitiert nach Isekenmeier, Guido: In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität. In: (ders., HG): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge. Bielefeld 2013, S. 11 – 87. Hier S. 20f.

Bezüge herangezogen werden⁵³⁵. Und: Die Art des interpiktorialen Bezugs muss möglichst präzise beschrieben werden, wenn schon die Begriffe selbst („Analogie“, „Parallele“, „Zitat“ ...) leider recht inexakt bleiben müssen, solange die von Isekenmeier geforderte Theorie der Interpiktorialität noch in den Kinderschuhen steckt. Einen möglichen Ausweg beschreibt Valeska von Rosen, die fordert, die alte Dichotomie aufzugeben, um eine Vorgehensweise zu etablieren, welche die

„... von der sich für formale Aspekte interessierenden Form- bzw. Stilgeschichte auf der einen und der sich für Bedeutungskonstitution im Werk zuständig erachtenden Ikonographie/ Ikonologie bzw. Hermeneutik auf der anderen Seite aufbricht.“⁵³⁶

Wir haben zusätzlich Untersuchungen der Maltechnik herangezogen, um Aufschluss über das formale Interesse der Malerinnen zu erhalten.

Einerseits haben wir es mit den Hiddenseer Malerinnen schwer: Ausführungen zu ihren Arbeiten sind schriftlich kaum zu haben, Briefe, Tagebücher und Nachlässe sind zu größten Teilen von den Nationalsozialisten vernichtet. Anders als in Worpsswede hat sich kein Rilke als Biograph angeboten. Andererseits haben wir es mit einer Künstlergruppe zu tun, die an einem bestimmten Ort (Hiddensee) und während eines beschränkten Zeitraums (von 1919 bis 1934) agierte. Das bedeutet: Wir sind auf das eigene Sehen und Vergleichen angewiesen. Interpiktoriale Bezüge wurden und werden deshalb verstärkt auf eine Malerin allein, auf Clara Arnheim, angewandt und erst dann auf die anderen Malerinnen der Gruppe und, in einem weiteren Schritt, auf nahe Künstler oder Vorläufer bezogen – da, wo der Vergleich etwas hergibt, nicht auf eine „Vollständigkeit“ aus, die es ohnehin, aus den genannten Gründen, nicht geben kann.

Nach den Bildern des Übergangs haben wir es nun mit „leeren Bildern“ zu tun:

Kein Fischer, kein Segelboot, kein kleines Mädchen und keine große Hucke: Auf dem 24 mal 34 großen und stark beschädigten Aquarell (Abb. 108) ist fast „nichts“ zu sehen. Nur Himmel und Wellen. Himmel und Wasser teilen sich den Platz nahezu gleichberechtigt; zwar schiebt sich vorn, etwa von der Mitte des Blattes nach rechts noch ein Sandstreifen in das Bild, aber diesen wird die See demnächst zum Verschwinden bringen: Er wurde schon ein paarmal überspült und hat bereits die Farben des Meeres angenommen, ein

⁵³⁵ Dünkel, Vera: Vergleich als Methode. In: Horst Bredekamp/ Birgit Schneider/ Vera Dünkel (HG): Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder. Berlin 2008, S. 27).

⁵³⁶ Rosen, Valeska von: „Interpikturalität“, in: Pfister, Ulrich (HG): Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden Begriffe. Stuttgart 2003, S. 161-164. Hier S. 161.

gelbliches, blasses Blaugrün. Die nahezu durchsichtige Lasur fördert den Eindruck des Verschwindens. Die „alte Aufteilung“ von Himmel, Meer und kräftig sich hereinschiebender dreieckiger Landmasse wird nahezu aufgegeben.

Ebenso lasierend und fast ebenso bleich wie der Strand, jedoch mit großen Pinselschwüngen, ist der Himmel gemalt: mit einigen raschen Aufwärtsbewegungen von links unten nach rechts oben. Dabei nimmt die Malerin in Kauf, dass etliche Stellen des Papiers unbearbeitet bleiben. (Das Papier, eine dünne, ursprünglich wohl beigefarbene, für Arnheim ungewöhnlich glatte Malpappe, ist im Laufe der Jahrzehnte stark nachgedunkelt und so ausgetrocknet, dass das Blatt jederzeit brechen könnte, zudem hat ihm Silberfischchenfraß zugesetzt). Der Himmel nimmt also stellenweise die Farbe des Sandes oder Strandes auf – ein kurioser Rollenwechsel zwischen bläulichem Strand und sandfarben gesträhntem Himmel!

Kleinteiliger, quirliger, lebendiger stellt sich das Meer dar: In kurzen Pinselstrichen gemalt, die die Wellenbewegung evozieren, die Wellenkämme mit viel Deckweiß opak gesetzt – aber auch hier gibt es Auslassungen (im linken unteren Drittel, Abb. 108 D1): nämlich da, wo das Meer sich den Sand erst erobert.

Die Wechselwirkungen von Himmel, Meer und Strand sind hier thematisiert, die unterschiedlichen Bewegungen am Himmel und im Wasser, es ist ein Versuch, „Landfarben“, „Meeresfarben“ und die des Himmels aufeinander zu beziehen (vgl. Abb. 108 D2).

Und auch hier gibt es ein „strahlendes Gegenstück“ aus der Skagener Künstlerkolonie (Abb. 109), das hier gezeigt wird, weil es „die Wüste“ am Meeressaum ebenfalls thematisiert⁵³⁷. Es ist von so schockierend anderer Farbigkeit und Kraft, dass man fast übersieht, dass Peder Severin Krøyer *kompositorisch* dasselbe Zusammenspiel interessiert (dass hier eine Figur den Strand belebt, spielt für das Aufeinanderprallen der Farben keine Rolle). In der Gegenüberstellung sieht man, wie fahl und ausgezehrt die Farben bei Arnheim sind – selbst, wenn man eine Verfärbung des Malgrundes in Rechnung stellt. Das geradezu königliche, hier abgedunkelte Blau und Gold Krøyers ist aber geradezu eine Wappenfarbe der Skagener Kolonie, die zu diesem Zeitpunkt (1885) vor Zuversicht nur so strotzt. Es ist eben eine Künstlerkolonie, die sich sicher sein kann, Spuren zu hinterlassen (daher die Fußabdrücke im Sand?).

⁵³⁷ Das Bild misst 137 mal 122 Zentimeter und befindet sich in der Kunsthalle Kiel.

Ein weiteres Beispiel, das „Rosafarbene Meer“ (Abb. 110): Arnheim bleibt blass, bleibt fahl; die Tonigkeit ist gleich, nur wechselt die Farbfamilie durch einen höheren Anteil der Grüntöne, nur sind Meer und Himmel mitunter deutlicher voneinander abgesetzt. Hier liegt sozusagen das forschende Interesse der Malerin.

Das mit 33,5 mal 47 Zentimeter für Arnheim ungewöhnlich großformatige Aquarell befindet sich im Privatbesitz in Berlin. Trotz seiner relativ stattlichen Maße ist es ungewöhnlich duftig, da durchgehend lasierend gemalt. Der Himmel, der nahezu zwei Drittel des Bildes einnimmt, besteht aus einer sanft verschwimmenden, rosa- und lavendelfarbenen Fläche, die von zwei undeutlichen Wolkenfetzen und einer dunkleren violetten Ader durchzogen ist. Am Horizont zeichnet sich das Meer in einem tiefen Admiralsblau ab, das von weißen Wellenkämmen durchzogen ist. Vorn trifft das Meer, unterbrochen von schmalen weißen Sandstreifen, auf den Strand; es ist zweifellos dabei, sich den Boden zu erobern, rechts schäumt die Gischt auf. Trotzdem atmet das Meer große Ruhe und Stille. Das liegt zum einen an der zurückhaltenden Lasur, die das Element Wasser geradezu „zurücktreten“ lässt, zum anderen an der bleichen Gelassenheit des Himmels. Es wirkt, als würde sich die Ruhe des Himmels auf das Meer senken, das sich wohl noch ein wenig am Strand „austoben“ kann, jedoch ganz sicher nicht gefährlich oder „verschlingend“ ist – kein Ozean, sondern die Ostsee. Gleichwohl beinhaltet das Bild einen Moment der Verunsicherung. Das liegt zum einen am Verzicht auf einen eindeutigen Vordergrund – das Fundholz vorn rechts bietet dem Auge zu wenig Halt, da es sich rein in der Horizontalen befindet. Zum anderen liegt es am „Übermaß“ des Himmels, der, allen Regeln des „Wolkentheaters“ zum Trotz, kaum Orientierung, kaum lesbare Zeichen wie Wolken, Sonne, Glanz bietet – und erst recht keinen Halt für den Betrachter oder einen sicheren Standpunkt für die Malerin. Der Himmel ist von sanfter, aber überwältigender Leere; er macht den Anschein, als wolle er sich im nächsten Augenblick auch über den Betrachter stülpen.

Den Reiz der „frischen Luft“ (Krüger), den Bilder vom Himmel meist mit sich führen, kann man hier nicht erkennen; es macht sich eher ein Eindruck von Beklommenheit breit, von einer Stille, die nicht entspannt, sondern den Betrachter auf die eigene, innere Verfasstheit zurückführt⁵³⁸.

⁵³⁸ Auffallend ist, dass dieses Bild exakt mit denselben Farben – und auf der gleichen Malpappe – gemalt wurde wie Abb.22 „Schiffe bei bewegter See“. Arnheim hat offenbar denselben Betrachterstandpunkt eingenommen, jedoch einen anderen Zustand des Himmels abgewartet. Die waagrecht ziehenden, flachen Wolken, die in Abb. 110 nur

Das Moment der Stille wiederum ist in Abb. 111 offenkundig das Thema. Das Aquarell, das dem Heimatmuseum auf Hiddensee gehört, entspricht mit 23 mal 33 Zentimetern der üblichen Größe. Es ist auf einer blass graugrünen Malpappe gearbeitet, die faserarmer als die Pappe der Firma Hoesch ist, keine Hadern, aber noch einige Holzreste enthält. In der linken Randmitte befinden sich Rostspuren von einem Nagel; das Bild war auf einer Staffelei befestigt und wurde pleinair gemalt. Hier teilen sich Himmel und Meer beinahe „geschwisterlich“ den Raum, und es wird deutlich, warum bei Arnheim beides fast immer untrennbar verbunden ist: Der Himmel bestimmt bis ins Detail Farben und Farbverlauf des Meeres.

Das Bild ist zentralperspektivisch angelegt, aber die Sonne, das buchstäblich zentrale Gestirn, ist ein wenig nach links und deutlich nach oben verschoben. Der Schein der Sonne, die sich aus pastos gemalten Wolkenfalten schiebt, spiegelt sich im Wasser. Der Schein der Sonne zieht sich vom Horizont nach vorn in einem schmaler werdenden Verlauf. Diese „Sonnen-Naht“ teilt das ansonsten nahezu unbewegte Wasser, das bis an den vorderen Bildrand reicht. Das Licht ergießt sich Stufen, sodass der Betrachter auf eine schmale Leiter blickt, die zum Horizont führen könnte. Während das Wasser vorn dem blass-grauen Malgrund entspricht, verändert sich die Farbe am Horizont zu einem blassen Rosa. Der obere Himmel ist blau und violett gemalt, aber die Farben sind mit reichlich Weiß gemischt und sehr dünn aufgetragen, so dass einzig die Wolken und die Sonne – beide pastoser gemalt – dem Betrachter ein wenig „entgegenkommen“. Das ergibt beim Betrachten einen irritierenden Effekt: Einerseits haben wir es mit einem Bild der Weite zu tun, andererseits ziehen Wolken und Sonne gemeinschaftlich herauf; sie nähern sich dem Betrachter, sie wirken wie ein Bühnenvorhang, unter dem sich die Szene öffnet. Die Szene aber – ist leer.

Dem hier ganz unaufdringlichen „Bühnenvorhang“ – dem oberen Drittel des Bildes – wollen wir noch einige Überlegungen widmen. Der Bühnenvorhang ist – wenn wir wieder ins Szenographische zurückkehren – mitnichten nur der „Sichtschutz“, der vor Beginn einer Vorstellung Szene und Publikum trennt; er ist vielmehr, wie Gabriele

angedeutet sind, haben sich in Abb. 22 bereits mit Wasser getränkt, sie sind aufgebläht und schwer. Auffallend ist, wie dieselbe Bildaufteilung mit drei Farbzonen – gelb im Vordergrund, Blau für das Meer und Blassrosa für den Himmel – lediglich in die Breite gezogen, sofort eine andere Stimmung evoziert. Dies würde auch gelten, wenn die vier Segelboote nicht zu sehen wären.

Brandstetter nachgewiesen hat, selbst Teil der Szene, auf die er – je nach Epoche und Land – unterschiedlich einwirkt.⁵³⁹ Im Theater wird das offenkundig, weil vor Beginn der Vorstellung der Saal abgedunkelt, der (geschlossene) Vorhang jedoch beleuchtet wird. Gelegentlich lüpft ein Darsteller den Vorhang oder tritt durch eine schmale Öffnung, um z.B. wie beim Faust I, eine Art „Vorspiel auf dem Theater“ zu beginnen. – In einer analogen Situation befinden wir uns bei Abb. 111. Der Vorhang ist schon nach oben gezogen – aber er nimmt noch einen deutlichen Platz ein. In der Mitte scheint er, wie von einem überdimensionalen Medaillon, gerafft. Das Licht, das dahinter sichtbar wird, erhellt die Bühne und leuchtet den Raum bis zu den Zuschauern/ Betrachtern aus.

„Ein Schauspiel wird zum Vor-Hang. Das Spiel, dessentwegen wir ja – zumeist – ins Theater gehen, erfüllt die Funktion eines Vorhangs. Wie nun, wenn – umgekehrt – der Vorhang selbst zum Schau-Spiel würde? Wenn der Vorhang zum einzigen Akteur würde, zum Solisten und Agenten der ganzen Vorstellung. Dieser Akteur würde sich immer in einem Zwischenraum bewegen, zwischen „salle et scène“, zwischen Bühne und Zuschauer. Und dabei würde nun er selbst zur Bühne. So würde er die Blicke des Publikums auf seine ausladende Stoff-Fläche lenken, auf den Rahmen, die Vorrichtungen seiner Hebung und Raffung.“⁵⁴⁰

Dies bedeutet: Die Guckkasten-Perspektive, die Arnheim uns in Abb. 127 bietet, zusammen mit den vertrauten Elementen der „Bühne“ samt gerafftem Vorhang, lenkt den Blick auf „die Bühnentechnik“, mithin das Formale des Bildes – und auf das vertraute „Procedere“ des Schau- und Malprozesses:

„Und wenn er (der Vorhang, Anm.) zeigte, was seine eigentliche ‚Arbeit‘ im Theater ist, so bestünde die Aufführung in wandernden Stoff-Flächen, Faltenwürfen und Drapierungen, Hebungen und Senkungen: aus einer Choreographie von lauter Anfängen, Unterbrechungen, Endungen ...“⁵⁴¹

Die quasi-theatrale Technik, das sichtbare „Heben des Vorhangs“ – im Theater als „Lever de Rideau“ institutionalisiert – lenkt den Blick des Betrachters auf den prozesshaften Charakter des Bildes. Sie macht gleichzeitig klar, dass wir es mit einer vorgestellten Wirklichkeit, einer Bühneninszenierung zu tun haben. Bildwirklichkeit und Bühnenwirklichkeit sind eins – wo aber findet sich Wirklichkeit des Betrachters?

⁵³⁹ Brandstetter, Gabriele: Lever de Rideau – die Szene des Vorhangs. In: Brandstetter, Gabriele/ Peters, Sibylle: Szenen des Vorhangs Schnittfläche der Künste, Freiburg/ Berlin/ Wien 2008, S. 19-41.

⁵⁴⁰ Ebd., S.23.

⁵⁴¹ Ebd., S. 23

5.8.1 DREI SIGNIFIKANTE BILDER CLARA ARNHEIMS VOM MEER ALS SUMME DER MALERISCHEN AUFFASSUNG

In „Das Meer“ (Abb. 112) haben wir es wieder mit einem Querformat⁵⁴², diesmal bei aufgewühlter See unter einem stürmischen Wolkenhimmel zu tun. Das Blatt ist zweigeteilt. Gut zwei Drittel nimmt die schäumende, „brausende“ See ein, die in lebhaften Blau- und Grüntönen, durchzogen von einigen Streifen gelblicher Farbe, gemalt ist. Deckweiß sorgt abwechselnd mit dem gelben Farbton, der den Kontrast verstärkt, für die Höhungen der Wellen. Der Himmel ist beigefarben, gelblich, was ihm eine fast „giftige“ Anmutung gibt, durchzogen von weißen und blauen Wolken, die teils lasierend, teils opak gemalt sind. Der Himmel selbst bezieht die Malpappe mit ein. Diese – eher glatt und holzarm – liefert den „Grund“ für das Spektakel. Es gibt keinen Vordergrund; die Horizontlinie ist unruhig – nicht wie sonst bei Arnheim, durch einen Landstreifen oder ein fahrendes Boot gekennzeichnet. Ebenso fehlt ein Vordergrund. Das Bild übt eine hypnotische Wirkung aus. Das liegt zum einen an den kräftigen Farben, die, für die Aquarelltechnik ungewöhnlich, beim Meer fast ausschließlich deckend gemalt wurden. Lediglich die grünen Streifen darin lassen den Malgrund durchscheinen (Vgl. Abb. 112 D1). Als Kontrast dazu ist der Himmel lasierend, weiter entfernt, „unbestimmt“ gemalt. Dies führt zu einem Eindruck von Instabilität, von permanenter Bewegung – ja, von Schwanken! Das unsichere Gefühl, das beim Betrachter evoziert wird, wird durch den fehlenden Vordergrund verstärkt. Hier ist nichts, woran man sich festhalten könnte. Und: Wo steht eigentlich die Malerin? Wo der Betrachter?

Wieder finden sich in der Skagener Kolonie und in deren Umfeld ähnliche Bilder, so hat Carl Locher (1851 bis 1915) im Jahr 1895 „Stürmisches Wetter“ in Szene gesetzt (Abb. 113)⁵⁴³. Auch hier gibt es für den Betrachter „kein Halten“. Peder Severin Krøyer (Abb. 114) brachte von seinen Reisen die Bekanntschaft mit dem amerikanischen Maler James McNeill Whistler (1834 bis 1903) mit, einem der versiertesten Maler von Sturm und Wellen, dessen Bilder er in Paris und London gesehen hatte. Und auch August

⁵⁴² Das Bild misst mal 22 mal 32 Zentimeter und befindet sich im Privatbesitz auf der Insel Hiddensee. Das Bild ist unten rechts „C. Arnheim“ signiert.

⁵⁴³ Das Bild, eine Ölskizze auf Leinwand, misst 41,5 mal 47,5 Zentimeter.

Strindberg, der als Maler weniger erfolgreich denn als Schriftsteller war, hielt die stürmische See fest (Abb. 115)⁵⁴⁴.

Der unsichere Standpunkt aus unseren Beispielen ist ein nicht allzu oft eingesetztes Mittel, für dessen diskrete Verwendung als einer der ersten wohl Caspar David Friedrich steht. Er hat zum Beispiel seinen Wanderer über dem Nebelmeer⁵⁴⁵ so platziert, dass der Maler hinter ihm „geradezu schweben“ müsste – oder auf einem zweiten Gipfel stehen, der höchstens zwei Meter von der gemalten Rückenfigur entfernt sein könnte. Eine unwahrscheinliche Perspektive! Während Caspar David Friedrich den Betrachter jedoch „überlistet“, es mithin einiger Überlegung bedarf, um zu bemerken, dass „es“ so nicht „funktionieren“ kann, dass also Gesetze der Wahrscheinlichkeit außer Acht gelassen werden, lässt Arnheim solche Überlegungen offensichtlich von vornherein beiseite. Ihr Bild vom Meer wirkt wie eine Ausschnittvergrößerung. Malerin (und Betrachter) „zoomen“ sich sozusagen an das Meer heran, sie ergeben sich dem Sog des Meeres.

In den Farben noch reduzierter, im gleichen Format, findet sich ein weiteres Aquarell von Clara Arnheim: „Das Rauschen“ (Abb. 116), führt den Betrachter dahin, wo sich die vorderen Wellen brechen. Der Standpunkt des Betrachters wie der Malerin ist hier leicht nach rechts versetzt, die Wellen branden von links am unteren Bildrand nach rechts (wie bei dem eben gezeigten Bild von Krøyer). Die Verhältnisse von Meer und Himmel sind hier umgekehrt: Zwei Drittel des Bildes nimmt der Himmel ein, ein Drittel die See. Die Malpappe ist wie in Abb. 112 der beigefarbene, eher glatte Karton. Auch ist der Himmel ähnlich lasierend, unter Einbeziehung des Malgrundes, gemalt. Jedoch haben, wegen der anderen Bildaufteilung, die Wolken deutlich mehr Platz sich aufzutürmen; sie gleichen überdimensionalen Rauchfahnen, die aus einer unsichtbaren himmlischen Fabrik herüberwehen. Das Meer ist aufgewühlt. Das Meer ist durchweg in einem sehr dunklen Blau – und extrem pastos gemalt. Die Wolken fegen blassblau und weiß über den Himmel, durch die Lasurtechnik wirken sie trotz ihres Volumens federleicht. Demgegenüber ist das Meer „tintenblau“, schwer, die Dünung rollt. Wahrscheinlich entstand das Bild auf Hiddensees offener Seeseite, und der Wind kommt, wie so oft, von Südwest. Aber letztlich ist der Ort unbestimmt, gleichgültig.

⁵⁴⁴ Das Gemälde ist nicht datiert. Es misst 62 mal 98 Zentimeter.

⁵⁴⁵ Es wurde um 1817 gemalt und befindet sich in der Hamburger Kunsthalle.

Wie beim zuvor analysierten Bild (Abb. 112) geht es auch hier um Meer und Wolken „ansich“, um die Wirkung, die ihr Zusammenspiel aus verschiedenen Bildaufteilungen und Farbzusammenstellungen entfaltet – und um die irritierende Wirkung der Perspektive, wenn auf einen Vordergrund verzichtet wird. „Das Rauschen“ zeigt das Meer aus größerer Ferne. Hier wäre, denkt man, noch eine rasche Flucht möglich, um sich vor den brechenden Wellen in Sicherheit zu bringen. Dieser Eindruck entsteht durch den gegenüber Abb. 112 leicht erhöhten Standpunkt.

In Abb. 117 „Himmel und Meer II“ – wiederum auf dem gleichen Malgrund entstanden – spielen die Wolken eine ebenso große Rolle wie in Abb. 116. Das Bild ist mit 20 mal 28,5 Zentimetern etwas kleiner als seine Vorgänger⁵⁴⁶ und ist, wie die beiden anderen Bilder, unten rechts „C. Arnheim“ signiert. Das Bild ist auf der Rückseite mit Kreide von Arnheim selbst als „2. Bild“ gekennzeichnet; offenbar hat auch die Malerin bei diesen Meer- und Himmelsbildern an eine Reihe gedacht.

Auch hier spielt der Malgrund bei der Gestaltung des Himmels eine prominente Rolle. Das wässerige Blau und das Weiß der Wolken ist teils lasierend, teils deckend, eingesetzt. Dem linken, weißen Wolkenturm gibt eine blaue „Kante“ verstärkenden Schwung; diese Bewegung in einem Bogen von links unten nach rechts oben wiederholt sich. Die Wolken ziehen, so scheint es, von links nach rechts; über ihnen ist der Himmel – wie in Abb. 116 – von einem ruhigeren, flächig-blauen Streifen begrenzt.

Auch hier bewegt sich der Pinsel ausschließlich in Blau und Weißtönen. Für den sanften Kontrast, das Beige in Wasser und Himmel, sorgt der Malgrund. Anders als bei Abb. 116 wird das Beige hier recht lebhaft im Meer eingearbeitet. Die Wellen sind kürzer, flacher, das Meer ist eher „kabelig“ (wie beim ersten Bild), als dass eine regelrechte Brandung entstände. Entsprechend spielen hier die großformatigen, sich gewaltig blähenden Wolken die Hauptrolle, für die die kleinen, „wuseligen“ Wellen einen Teppich bilden, der mit seinem kleinen, fast regelmäßigen Wellenmuster die Basis für das weit größere Spektakel am Himmel bildet.

Es existieren weitere Aquarelle von Clara Arnheim, die nichts als Himmel, Wolken und Meer zeigen, aber schon das Studium dieser drei zeigt, dass die Überschrift „Bilder der Leere“ eigentlich nicht zutrifft. Wohl sind die Aquarelle von allen „Zutaten“ entleert – es passiert aber eine ganze Menge zwischen Himmel und Erde, wir sind Zeugen eines

⁵⁴⁶ Es befindet sich in Privatbesitz auf Hiddensee.

dynamischen Prozesses. Wenn man an das Bild vom Theater denkt, mithin die Bilder als Inszenierungen begreift, dann hätten wir es mit einer gänzlich entrümpelten Bühne zu tun. Keine Requisiten, keine Darsteller. Auch der Zuschauerraum fällt weg oder besser: Er ist identisch mit der Bühne. Das heißt, dass der partizipative Anteil des Betrachters am Bild ungleich höher ist als bei den mit Menschen, Booten, Strandabschnitten ausgestaffierten Bildern von der Küste. Der Betrachter ist aufgefordert, Teil des bewegten Hin und Her von Wasser und Wolken zu werden. Eine Kontemplation – aber eine dynamische.

Eine zweite Möglichkeit ist, selbst diese „leeren“ Bilder als Landschaften zu begreifen – und zwar solche, in denen es buchstäblich nichts zum Festhalten gibt, die, im Sinne Lübbrens, jeden Moment vergehen – aber, dieser Aspekt fehlt in ihrem Buch, auch jeden Moment neu entstehen. Die „zweite Welle der Begeisterung“, die, nach den klassischen Holländern, ab etwa 1800 für eine Renaissance von „Seestücken“ geführt hatte, fand ja in einer Zeit statt, die sich aktiv mit der Industrialisierung auseinandersetzte. Erwähnt werden muss in diesem Zusammenhaag die Haager Schule – und hier, pars pro toto, Hendrik Willem Mesdag. Der 1831 in Groningen geborene und 1915 in Den Haag gestorbene Maler malte unter anderem in Scheveningen und auf der Insel Norderney seine sturmgesättigten Bilder, in denen Architektur nur als optischer Verstärker der Naturgewalten erscheint.

Mesdag hatte offenkundig „verschwindende Landschaften“ im Sinn⁵⁴⁷ – selbst, wenn er nur Wolken und Wasser malte. In einem Katalogbeitrag wird der Maler aus einem Interview von 1906 zitiert, in dem es um die radikalen Veränderungen im Hafen von Groningen geht:

„Was ich dort gemacht habe – etwa vor einem Jahr –, das wird man niemals mehr zu sehen bekommen! Das ist aus und vorbei, Scheveningen war einmal. Und wenn ich das alles nicht noch von früher, aus meinen Skizzen, wüsste wahrhaftig, dann wäre es zu Ende.“⁵⁴⁸

Dies bedeutet: Getreu den Interpretationen von Vera Lübbren ließe sich auch hier von „untergehenden Landschaften“ sprechen. Es geht also nicht nur um den „ewigen“ Kampf der „Gewalten“, nicht nur um das Meer als „Medium des Übernatürlichen, Phantastischen (...), die lebendige Unendlichkeit“, die Jules Verne in seinem Roman

⁵⁴⁷ Einige Bilder Mesdags weisen wiederum auffallende Ähnlichkeiten zu entsprechenden Gemälden von Daubigny auf.

⁵⁴⁸ Hendrik Willem Mesdag, Interview von 1906. Zitiert in: Der weite Blick. S. 233f.

„20000 Meilen unter den Meeren“ feierte⁵⁴⁹, sondern auch um ein gewissermaßen „endliches Meer“, das Meer als ganz konkrete „Landschaft“. Es geht darum, etwas festzuhalten, das nicht festzuhalten ist. Ob diese zornige Trauer Clara Arnheim und die anderen Malerinnen des Hiddensoer Künstlerinnenbundes prägte? Rein malerisch gesehen spricht einiges gegen ein derart vehementes Gefühl. Zutreffender ist wohl auch hier eine Art wissender, genau hinschauender Melancholie.

5.8.1.1 NOCH EINIGE KUNSTPSYCHOLOGISCHE ÜBERLEGUNGEN ZU DEN DREI MEERESBILDERN VON CLARA ARNHEIM

Himmel und Meer – vor allem: Wolken und bewegte See – werden in der Psychologie und in der Theologie als Archetypen der Seele verwendet. Der Himmel entspricht, in einer simplifizierenden Darstellung, dem Bewusstsein, die Wolken sind die darüber hinweg ziehenden Gedanken (die es zum Beispiel mittels Askese oder Meditation in Zaum zu halten gilt). Gegen das Bewusstsein drängt wiederum das Unbewusste – also das Meer – an. Bewusstes und Unbewusstes ringen miteinander, sind Elemente, die einander bedingen und, im günstigsten Fall, in ein ausgeglichenes Kräfteverhältnis gebracht werden können.

Nach dieser – auch populären – Lesart wären die Aquarelle nichts weiter als „Tagebucheinträge“ der Malerin, die ihre eigene Befindlichkeit auf Zustände des Meeres überträgt. Wenig spricht für eine solche Deutung der Bilder. Im gesamten, bisher aufgefundenen Werk Arnheims findet sich kein einziger direkter autobiografischer Bezug, es gibt lediglich Andeutungen von figürlichen Stellvertreterinnen der Malerin (wie die Menschen, die aufs Meer schauen). Auch glauben wir annehmen zu dürfen, dass eine solche Gleichsetzung des eigenen Ichs mit den Gewalten und majestätischen Erscheinungen des Meeres der preußischen Zurückhaltung und Bescheidenheit der Malerin grundsätzlich widersprochen hätte. Denken wir daran: Die „Stellvertreter“ der Malerin waren Mädchen, die auf Blumensträuße schauen, gedankenvoll ins Weite blickende junge Frauen – keine Spur von „Aufbrausen“ oder gar „Gewalt“. Immer hat Arnheim zudem die Sphären des Weiblichen und des Männlichen unterschieden.

⁵⁴⁹ Der Roman erschien 1869/70 – auch sogleich in deutscher Übersetzung und wurde rasch sehr populär.

Was aber, wenn es hier gar kein „Männliches“ und kein „Weibliches“ mehr gäbe, wenn Wolken einfach „Wolken“ wären und Wellen einfach „Wellen“? Dann wäre der Theater-Raum der Bilder der Raum für das Wolken- und Meeresschauspiel der Malerin und damit: der Natur.

Denn: Auch bei den bisher angestellten szenographischen Überlegungen, beim Betrachten des gerafften oder halb gerafften Bühnenvorhangs, mit dem wir es in Abb. 111 zu tun hatten, fiel das Augenmerk auf das Theatralische, das Inszenierte, in diesem Sinne „Unnatürliche“, Organisierten des Dargestellten. Dies gilt insbesondere dann, wenn der „Vorhang“ noch sichtbar ist. Bühne und Vorhang lassen sich nämlich noch auf eine andere Art lesen⁵⁵⁰: Die Bühne kann ein weit geöffnetes Auge versinnbildlichen, in dem sich die Handlung spiegelt. Die eigentliche Handlung spielte sich dann natürlich auf der Zuschauerseite ab. Auf dieses „Auge“ der Bühne senkt sich, wenn man bei diesem Bild bleibt, der Vorhang wie ein halb geschlossenes Augenlid⁵⁵¹.

5.8.1.2 KOMPOSITORISCHE VERWANDTSCHAFTEN? JOHN CONSTABLES METEOROLOGIE FÜR MALER UND SEINE ANALYSE BEI MARK LEONARD

Wenn Arnheim jedoch eine „Bühnenbildnerin“ ist, dann eine, die Wert auf die Bühnenillusion legt (obwohl oder gerade weil sie sie gleichzeitig als solche bewusstmacht). Der Abgleich der Wolkenballungen mit meteorologischen Zeichnungen zeigt, dass die Wiedergabe korrekt ist – wie immer, wenn es bei Arnheim um Wetter und Wind geht. Damit stellt sich Arnheim in eine lange Tradition, die sie wiederum als Malerin des in gewisser Weise „Objektiven“ zeigt, also der fast wissenschaftlich

⁵⁵⁰ Diese Interpretation spielt bei Brandstetter keine Rolle, da ihre Überlegungen auf Theaterpraxis und -rezeption zielen.

⁵⁵¹ Kandinsky entwirft ein ähnliches Bild, wenn er von „Innerem und Äußerem“ spricht: Das Kunstwerk spiegelt sich auf der Oberfläche des Bewusstseins. Es liegt jenseits und verschwindet nach beendetem Reiz spurlos von der Oberfläche. Auch hier ist ein gewisses, durchsichtiges, aber festes und hartes Glas, das die direkte innere Beziehung unmöglich macht.“ Aus: Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Weimar, Dessau, München 1926, hier S. 26.

verstandenen Naturphänomene⁵⁵². Für einiges Aufsehen sorgte im Jahr 2011 die Einzelausstellung mit Ölskizzen und Gemälden von John Constable aus dem Victoria and Albert-Museum in Stuttgart.⁵⁵³ Das Augenmerk von Kritik und Publikum richtete sich auf die Ölskizzen, die Constable im Sommer 1821 und 1822 im Londoner Stadtteil Hampstead Heath angefertigt hatte. Über den Dächern von London waren mehr als 50 Ölskizzen von Wolken entstanden. Deren formaler Reiz wiederum brachte den amerikanischen Maler Mark Leonard dazu, „Reflexionen auf Constables Wolkenstudien“ zu realisieren. Sieben Wolkenstudien lagen ihm in der Sammlung des Yale Center for British Art in New Haven vor⁵⁵⁴. Er variierte sie in elf Bildern – ausdrücklich nicht pleinair, sondern in seinem Atelier. Die Paraphrasen sind *methodische* Varianten der Wolkenbilder von Constable; der Kunstkritiker Patrick Bahners nennt sie „Beiträge zur Kunstphilosophie“⁵⁵⁵ – das ist richtig, wenn die Philosophie der Kunst vom richtigen Maß, also von der Form ausgehen darf. Die Erkenntnisse Leonards wiederum sind nicht nur erhellend für die Rezeption Constables – sie werfen auch ein neues Licht auf die Wolken- und Meeresbilder von Clara Arnheim, wenn man sie parallel betrachtet. Mark Leonard⁵⁵⁶ ist leitender Konservator am Kunst-Museum in Dallas⁵⁵⁷. Im Interview mit „Art in America“ bestätigt Leonard die formale Vorgehensweise bei der Arbeit mit Constables Wolkenbildern:

⁵⁵² Auch dies spricht im Übrigen für die gefühlige Interpretation von Wolken und Wellen!

⁵⁵³ So heißt auch der entsprechende Katalog, aus dem wir im Folgenden zitieren: John Constable. Maler der Natur. Ölskizzen und Zeichnungen aus dem Victoria and Albert Museum. Stuttgart, 22. März – 3. Juli 2011.

⁵⁵⁴ Die Genese der Arbeit ist beschrieben in: Patrick Bahners: Kunst ist Wissenschaft, Gemälde sind Experimente. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.02.2013.

⁵⁵⁵ Ebd.

⁵⁵⁶ Die Informationen zur Biografie stammen aus „Art in America“, 26.02.2013. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/mark-leonard/>. Hier ist auch das vollständige Interview mit Leonard zu lesen. Seine Sicht auf Gemälde ist die handwerkliche des Restaurators, der ein besonderes Augenmerk auf verwendete Farben, Bindemittel und Malgründe wirft. Leonard begann seine Karriere am Metropolitan Museum of Arts; er restaurierte unter anderem Werke von Velázquez, Fragonard und Renoir. Eine Zeitlang war er am Rijks-Museum in Amsterdam engagiert, er hat mindestens ein Ölgemälde von Rembrandt restauriert.

„The first thing I did was a series of color studies. I deconstructed each of the pictures into its respective palette. That was a way of getting to know the pictures, to understand what Constable used in terms of his pigments and materials. I was also thinking about how the pictures were composed. A picture might look like a snapshot of a nice sunny or cloudy landscape on a British afternoon, but there's actually nothing random about it. You have to realize it took Constable a couple of hours to do these things. The sky was constantly moving; you're capturing pieces of it but you have to somehow put it into a whole that's meaningful as a work of art.“⁵⁵⁸

Bei der Untersuchung der Constableschen Palette stellte Leonard fest, dass Constable – anders als seine Vorgänger – mit sehr wenigen Farben ausgekommen war. Dann untersuchte Leonard die Komposition, die formale Organisation der Skizzen und übertrug die dargestellten Wolkenformationen in abstraktere, geometrische Gebilde. So wurden die Verhältnisse von Fläche zu Linie, von flachen und spitzen Winkeln, von Gerade, Vertikale etc. deutlich. Das Verhältnis von Licht und Schatten wurde untersucht und auf dieselbe Weise – fast mathematisch – abstrahiert, was möglich war, weil auch Constable mit naturwissenschaftlicher Strenge gearbeitet hatte:

„Die Malerei ist eine Wissenschaft“, hatte dieser 1836 in einer Vorlesung gesagt. „Sie sollte als Erforschung der Naturgesetze betrieben werden.“

Leonard übertrug die Gemäldekompositionen Constables in eher schematische, abstrakte Formen; ähnlich wie bei Kandinskys Überlegungen zu „Punkt und Linie zu Fläche“ behielten die nunmehr linear vereinfachten „Wolkenbilder“ aber ihre narrative und theatralische Kraft!⁵⁵⁹ Leonards Variationen wirken ausgesprochen statisch; bei Arnheims wie Constables frei gemalten Wolken- und Meeresbildern ist aber eine stete, mal kräftigere, mal beinahe unmerkliche Bewegung im Spiel. Auch Arnheims Wolkenformationen ließen sich auf dieselbe, mathematische Weise übertragen (und das wäre ein interessantes Experiment!) – aber auch hier fehlte ein drittes, wichtiges Element neben Wolken und Firmament: der Wind.

⁵⁵⁷ Dallas Museum of Art (DMA). Auf der Website des Museums ist eine Multimediaproduktion über das Projekt zu sehen.

⁵⁵⁸ Vgl. Anm. 556

⁵⁵⁹ Vgl. Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zur Fläche. Weimar, Dessau, München 1926.

Denn: „Der Wind bringt das Wetter“⁵⁶⁰, das bedeutet: Der Wind, der um das Festland streicht, sorgt dafür, dass Regen gebracht oder abgehalten wird, er schiebt Wolken vorbei oder lässt sie sich ballen. Die große unsichtbare Kraft ist es letztlich, die das Gesicht des Landes prägt. Sie lässt sich zwar berechnen, aber nur schwer in ihrer Dynamik darstellen – hier ist die freie Malerei der grafisch-mathematischen Übertragung überlegen.

Diese Dynamik des Windes ist auf Inseln von besonderer Bedeutung; hier treten sogenannte „Tag- und Nachtwinde“ auf. Einige dieser Winde vollführen Bewegungen, die dem spiralförmigen Gewinde einer Schnecke ähneln und heißen daher „Drehwinde“. Sie sorgen dafür, dass man eine Insel bei stetem Wind kontinuierlich von achtern umsegeln könnte. Sie „umstreichen“ also die Insel. Diese Winde spielen auch auf Hiddensee eine Rolle. Sie wehen beharrlich von Westen. Das ist wichtig für die Maltechnik, denn daher erfolgt der Pinselstreich Arnheims von links nach rechts, sofern sie von einem Standpunkt auf dem Weststrand aus malt, auch meteorologisch korrekt – und er unterstreicht die stete Rhythmisierung, die Belebung der Insel und ihres Himmels durch die Winde.

Leonard betont für seine praktische Adaption der Constableschen Bildwelt eher ein bestimmtes philosophisches Konstrukt, das den Bildern immanent ist, damit nur einen Aspekt Constables adaptierend:

„Warum will man also die Landschaftsmalerei nicht als einen Zweig der Naturphilosophie ansehen, dessen Experimente die Gemälde sind?“⁵⁶¹

Leonard bezieht sich letztlich auf Caspar David Friedrich, dessen Natur- und Landschaftsbilder rein romantische Konstrukte waren, sich also um meteorologische oder topographische regionale Besonderheiten nicht scheren mussten.

⁵⁶⁰ Die Überlegungen zum Wind basieren auf der Zusammenstellung kontinentaler und maritimer Winde von Xan Fielding. Vgl. Fielding, Xan: „Das Buch der Winde“. Nördlingen 1988. Allerdings konzentriert sich Fielding vor allem auf atlantische Winde.

⁵⁶¹ Zitiert nach Thornes, John E.: John Constable – Kunst und Meteorologie. Im Katalog der Ausstellung "Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels" im Bucerius-Kunst-Forum und im Jenisch-Haus, Außenstelle des Altonaer Museums, Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg, 2004; in den Staatlichen Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 2004 bis 2005 ; im Aargauer Kunsthhaus, Aarau, 2005] / HG von Bärbel Hedinger u.a. München 2004.

„And I was also interested in what was going on in landscape painting at the time. German landscape painters, like Caspar David Friedrich in the 1830s, a little later but not much, were doing something very different. They really went for this symbolist, mystical, highly spiritual approach to landscape, and I wanted to have that element. After my week there, I went back to Palm Springs and did the series.“⁵⁶²

Arnheim jedoch geht wie Feddersen und wie vor ihr Leistikow und (eben auch) Constable vom naturwissenschaftlich Vorgefundenen aus, an das sie sich malerisch bindet. Sie ist also maltechnisch abhängig von der Dauer der „Darbietung“ der Natur und kann nicht – wie Friedrich oder andere – eine einmal gewonnene „Impression“ in der eigenen Phantasie variieren. Ihre Rolle ist wesentlich passiver – wie die des Zuschauers vorm Theatervorhang.

Das bedeutet, dass die mit „naturwissenschaftlichen“ Mitteln erbrachten Gemälde sehr wohl etwas über das Verhältnis des Menschen zur Natur oder seine Stellung in der Natur aussagen – und dies könnte der tiefergehende Inhalt des „Bühnenschauspiels“ sein, also die Auseinandersetzung, auf der es der Berliner Malerin Clara Arnheim bei ihrem Aufenthalt auf Hiddensee ankam. Was nämlich „Natur“ sei und wie „der Mensch“ und erst recht „die Frau“ und „Künstlerin“ in dieses Szenario passte, das wurde in der Entstehungszeit der Bilder des Hiddenseer Künstlerinnenbundes neu verhandelt.

5.8.2 PARS PRO TOTO – EIN PORTRAIT ALS AUSDRUCK DER ZEIT

Clara Arnheim war Landschaftsmalerin. Bislang wurde nur wenige Portraits von ihrer Hand gefunden. Allerdings gibt es ein Doppelportrait, dessen Analyse einen Einblick in die Arbeitsweise und in die Haltung gegenüber der Gesellschaft ermöglicht und das daher hier vorkommen muss. Es handelt sich um ein Portrait zweier Frauen (Abb. 118), das sich im Besitz des Landesmuseums in Braunschweig befindet.

Es steht in engem Zusammenhang mit einem Werk von Julie Wolfthorn, das sozusagen die „Vorgeschichte“ zu Arnheims Variation darstellt. Julie Wolfthorns Portrait „Inselmädchen“ (Abb. 119) soll nach Forschungen von Heike Carstensen um 1927 entstanden sein. Interessanterweise erschien es als (schwarze-weiße) Illustration eines

⁵⁶² Vgl. Anm. 556.

Artikels, den die Malerin 1927 für „Die Künstlerselbsthilfe“ schrieb.⁵⁶³ In dem Artikel geht es um Wolfthorns Studium in der französischen Hauptstadt, das Bild ist jedoch wahrscheinlich viel später auf Hiddensee entstanden – und zwar nicht nur wegen des Titels. Das Motiv ist, wie Heike Carstensen herausgefunden hat, offenkundig an das Bild „Mädchen mit Mangoblüten“ angelehnt, das Paul Gauguin 1899 malte (Abb. 120). Heike Carstensen merkt an, dass es sich bei Wolfthorns Bild kaum um „Inselmädchen“, also Bewohnerinnen der Insel Hiddensee gehandelt haben könne, sondern um Teilnehmerinnen eines Berliner Kostümfestes, da die auffallenden Makeups und die modische Frisur der rechten Frau (und auch die Kette im Schlangendesign) eher an Verkleidung als an Ursprünglichkeit denken ließen. Kopfhaltung und Pose der Frauen sind auf beiden Bildern nahezu gleich; der Grad der Entblößung ist ein anderer, aber auch hier ist die rechte Frau der linken auffallend zugewandt, während die linke den Betrachter frontal anschaut. Die Mädchen bei Gauguin aber wirken, trotz des direkten Blicks der einen, seltsam „traumverloren“. Sie bieten Früchte an und Blumen – und doch hat ihre Geste nichts von dem hypnotischen, erotischen Gestus der Frauen bei Wolfthorn, die ja gerade *nichts* anbieten, sondern, in näherer Ansicht, nur scheinbar ziellos mit den Haaren spielen (die linke Frau) oder nur Augen für die andere haben (die Frau rechts im Bild). Hinzu kommt die Schlange als das tradierte Symbol der (sündhaften) Verführung schlechthin.

Überraschenderweise gibt es ein sehr ähnliches Bild von Clara Arnheim, das die Ambivalenz ihrer Haltung zum Ausdruck bringt (Abb. 118). Da es im Depot des Braunschweigischen Landesmuseums aufbewahrt wird und nur einmal, während der Ausstellung 1999, dort öffentlich gezeigt wurde, ist die Ähnlichkeit bisher nicht bemerkt worden. Das Ölgemälde, das immerhin 75 mal 63 Zentimeter misst, wirkt wie eine überaus keusche – und düstere – Variante desselben Motivs.⁵⁶⁴

⁵⁶³ Wolfthorn, Julie: Aus meiner Pariser Studienzeit. In: Die Künstlerselbsthilfe, Zeitschrift für Kunst und Literatur, Nr. 2, April/ Mai 1927, S. 34-36. Wiederaufgelegt in: „Eine Harmonie in Grün“, Jüdische Künstler der zwanziger und dreißiger Jahre, Jüdischer Wandkalender. Herausgegeben von Weissberg-Bob, Nea, Berlin 2000/ 2001. Die Abbildung „Inselmädchen“ ist das Blatt für den April 2000. Leider ist dieser Kalender komplett vergriffen, so dass nur die dürftigen Schwarz-Weiß-Abbildungen des Gemäldes vorhanden sind. Der Verbleib wie auch das Format des Ölgemäldes sind unbekannt. (Quelle: Carstensen, Heike: Julie Wolfthorn, S. 339).

⁵⁶⁴ Es ist nicht signiert, kann aber mit einiger Sicherheit als Gemälde Arnheims angesehen werden, da es sich in einer Rolle mit weiteren Bildern der Künstlerin befand,

Das Bild zeigt zwei Frauen in gleicher Pose vor demselben Hintergrund, den auch Wolfthorn benutzt hat. Diese beiden Frauen aber sind vollständig bekleidet, sogar regelrecht verhüllt, und während die vordere mit ihrer Knotenfrisur und den markanten Zügen konzentriert, fast streng zu der hinter ihr stehenden Frau blickt, ist diese ein wenig verschattet, unscharf, mit niedergeschlagenem Blick gezeigt. Sie wirkt unwirklich, buchstäblich „weggetreten“, zumal sie im unteren Bildteil mit dem dunklen Blattwerk im Hintergrund verschmilzt, während die dunklere, ältere Gestalt vorn im Licht steht. Bemerkenswert ist hier der Gegensatz helle, blonde Frau mit hellem Kleid im Halbdunkel zu dunkler Frau mit schwarzer Kleidung im Licht. Die Mimik der beiden lässt verschiedene Deutungen zu: Von der scheinbaren oder echten Abwesenheit der hinteren (ist sie verschwunden? Gestorben? Nur eine Erinnerung?) bis hin zum Ausdruck einer gewissen Scham oder einem Schuldgefühl in ihrem niedergeschlagenen Blick, verstärkt durch den dann als vorwurfsvoll zu interpretierenden Blick der vorderen. Auch als Gegensatz von (verschwindender) Jugendlichkeit und tatkräftigem, aber belastetem Alter ließe sich das Bild lesen – oder als weibliche Variation von Orpheus und Eurydike. Die vordere Frau scheint jedenfalls mit ihrem schwarzen Umhang auch ihre Kräfte zusammenzuraffen: Der Griff der Hand ist fest, ja gespannt. Man denkt unwillkürlich: Diese Frau kennt kein Pardon – wie anders ist da der lässige Griff zum Umhang bei der vorderen Frau in Julie Wolfthorns Bild!

Wir wissen nicht, was der Anlass für das Bild war, wohl sind aber inzwischen die Modelle als Gesichter bekannt: Es handelt sich um Freundinnen von Henni Lehmann⁵⁶⁵. Aber: Es handelt sich zweifellos um Modelle, die speziell für dieses Bild zusammengebracht wurden, denn auf den Fotos der Familie tauchen die beiden nie *gemeinsam* auf. Das heißt: Arnheim interessierte hier (wieder einmal) ein malerischer Aspekt; sie war offenkundig auf den Gegensatz aus. Sie lotete, soweit kann man gehen, vor dem Hintergrund von Wolfthorns Inselbild und dem Vorbild von Gauguins Inselträumen Möglichkeiten der weiblichen Selbstrepräsentation aus, die sie in der

die aus dem Besitz Giorgio Silzers in den des Museums übergangen, ohne zuvor geraht worden zu sein.

⁵⁶⁵ Sie sind auf einigen Fotos der Familie Lehmann abgebildet sind – Urlauberinnen auf Hiddensee auch sie. Leider sind die Namen (noch) nicht bekannt. Die Fotos fand sich im Nachlass. Besitz der Familie Ernest Lehmann, Minneapolis/ USA. S. Anhang: Dok 8, Modelle von Clara Arnheim.

Öffentlichkeit nicht wagen konnte. Die „Ansage“ ist klar: Bei Arnheim findet, anders als bei Wolfthorn, keine Maskerade statt und auch kein erotisches Spiel mit dem Betrachter wie bei Gauguin. Hier wird vielmehr eine ernste, vielleicht todernste Sache zwischen zwei Frauen – und dem Betrachter - verhandelt, vor dem Hintergrund eines „paradiesischen“, aber unentwirrbaren Blattwerks. Es bietet Schutz, aber keinen Ausweg.

Und: Die ältere Frau in ihrem schwarzen Umhang ist genauso „aus der Zeit“ gefallen wie die jüngere, im Trüben verschwindende, fast märchenhafte Gestalt. Fremde sind sie beide.

Wenn man dieses Bild auf jenes von Wolfthorn und beide wiederum auf Gauguins bezieht, wird deutlich, dass es hier um Beziehungen zwischen Frauen geht. Die Hiddenseer Malerinnen lebten, wie wir gesehen haben, teilweise in lesbischen Beziehungen. Das war in mehrfacher Hinsicht heikel:

Homosexualität war im Deutschen Reich verboten. Zwar hatte Magnus Hirschfeld 1897 das Wissenschaftlich-humanitäre Komitee gegründet und damit den Versuch angetreten, Homosexualität als angeborene sexuelle Neigung zu entkriminalisieren – bekanntlich sollte es aber noch Jahrzehnte bis zur Abschaffung (1994) des entsprechenden Paragraphen 175 des Strafgesetzbuches dauern. Zwar bezog sich der Paragraph ausdrücklich nur auf Männer, zwar kursierten über lesbische Frauen nicht solche „Umingslisten“, also polizeiliche Personalnotizen über Homosexuelle, wie sie über männliche Homosexuelle in Berlin und anderswo verbreitet wurden⁵⁶⁶, das bedeutete aber lediglich, dass die Diskriminierung hier vielleicht weniger offenkundig war, dafür jedoch subtiler: Neben dem offiziellen Verbot griff die schon erwähnte gesellschaftliche Tabuisierung⁵⁶⁷. Gleichzeitig erfreuten sich in den 1920er

⁵⁶⁶ Sie wurden erstmals 1869 erwähnt und dienten als einer Art sozialer Pranger. Quelle: Ulrichs, Karl-Heinrich: Araxes. Ruf nach Befreiung der Umingsnatur vom Strafgesetz. Leipzig 1870.

⁵⁶⁷ Daran änderte auch nichts, dass Hirschfeld schon 1919 sein Berliner „Institut für Sexualwissenschaften“ gegründet hatte – Hirschfeld und seine Kollegen leisteten zwar Enormes in der Sexualaufklärung, richteten ihr Augenmerk jedoch eher auf männliche Homosexuelle.

Jahren sogenannte „Damenclubs“ großer Beliebtheit – auch bei heterosexuell orientierten, vergnügungswilligen Nachtschwärmern⁵⁶⁸.

Nun erscheint es zwar schwer vorstellbar, dass sich die bereits über 60-jährige Clara Arnheim oder die gleichaltrige Julie Wolfthorn in den Berliner Nachtclubs für Lesben bewegt haben⁵⁶⁹ – eine mögliche Verbindung gibt es aber: Zu den beliebtesten Vergnügen gehörten Maskenbälle, zu denen regelmäßig eingeladen wurde. Nun lagen, wie zahlreiche Dokumente und auch Kunstwerke der Zeit belegen, Maskenbälle ohnehin im Trend – die Karnevalesken der Damen hatten aber offen erotischen Charakter. Arnheims Bild ist sicher auch ein Kommentar zum erotischen Geplänkel der Szene, eine ernste Variation desselben Spiels. Gleichzeitig zeigt es die Ambiguität der Künstlerin gegenüber dem eigenen Lebensthema – und ihre Zurückhaltung in der künstlerischen Auseinandersetzung. Und mehr noch:

Wenn man nun davon ausgeht, dass Arnheims Bild gleichzeitig mit dem Wolfthorns entstand – also etwa 1927 – dann spricht vieles dafür, dass Arnheim dasselbe Motiv nutzt, um einer grundsätzlich anderen Lebensstimmung Ausdruck zu verleihen. Diese Lebensstimmung lässt sich vielleicht am ehesten mit Begriffen wie Distanz, Skepsis und Melancholie umschreiben. Wir haben sie als Charakteristikum der Bilder insgesamt beschrieben; sie mündet im besten Falle in die beschriebene „ergebene Stille“.

⁵⁶⁸ Dass einige der berühmtesten Künstlerinnen lesbisch waren – allen voran die Sängerin Claire Waldoff – war ein offenes Geheimnis, trug zum „verruchten“ Nimbus bei, verstärkte jedoch womöglich den bigotten Umgang mit dem Thema: Als „Nachtschwärmer“ waren die Frauen reizvoll – am Tag konnte man sie weiterhin diskriminieren. Gleiches galt für die Veranstalterin Lotte Hahn.

⁵⁶⁹ Quelle: Meyer, Adele (HG): Lila Nächte. Die Damenclubs der Zwanziger Jahre. Berlin 1981. Das leider lange vergriffene Buch beinhaltet eine wertvolle Sammlung zeitgenössischer Dokumente aus der lesbischen Szene in Berlin, die auf das Buch von Röllig zurückgehen (s. Anm. 669) und enthält zahlreiche Illustrationen. Sechs Lesbenzeitschriften sind belegt. Das Janusköpfige dieses Umgangs mit Homosexuellen wird daran deutlich, dass ein Club wie das Berliner „Violetta“, die legendäre „Monokeldiele“ oder der exklusive „Club Monbijou“ jahrelang offiziell als „Tanz-Kabarett der Frauen“ existieren konnten – samt Mitgliederverzeichnissen, angeschlossener „Sportgruppe“, Werbung und Zeitschrift. Wenn aber, wie im Falle der Leipziger Lesbenzeitschrift „Freundin“ die Oberprüfstelle beschloss, dass die Publikation unter den sogenannten „Schmuddelparagraphen“ fiel (§ 184 stellte das Verbreiten „unzüchtiger Schriften“ unter Strafe), durfte sie nicht mehr öffentlich verkauft werden – das heißt, die Frauen wurden in die Grauzone zwischen Illegalität und geduldeter Halblegalität gedrängt, genau in jenen „Schmuddelbereich“, der für den Spießbürger so enormen voyeuristischen Reiz, für die Frauen aber nur Nachteile brachte (Prompt stellte die „Freundin“ ihr Erscheinen ein).

Man darf im Übrigen davon ausgehen, dass Arnheims Skepsis und Ergebenheit sowohl „privat“ als auch „politisch“ zu lesen ist - eine der möglichen Haltungen der späten Phase jener Weimarer Republik gegenüber, die Peter Gay, vielleicht allzu plakativ, aber überzeugend in seinem berühmten Essay „The Outsider as Insider“ in drei Phasen eingeteilt hat:

„Die Republik wurde in der Niederlage geboren, lebte in Aufruhr und starb in der Katastrophe, und von Anfang an gab es viele, die ihrer Plackerei mit völliger Gleichgültigkeit oder mit jenem ruchlosen Entzücken am Leiden anderer zusahen, für das die Deutschen das vielsagende Wort Schadenfreude geprägt haben.“⁵⁷⁰

Von der eben beschriebenen Verunsicherung in der Gesellschaft und besonders bei den Frauen ist hier allerdings nichts zu sehen. Die beiden Frauen in Arnheims Doppelportrait wirken sich ihrer Sache sehr bewusst, wenngleich ihre Verfassung irgendwo zwischen somnambul und strafend zu oszillieren scheint, auf das Paar bezogen, auf innere Vorgänge. Der von Peter Gay apostrophierte „Aufruhr“ ist hier eher ein Verhalten emotionaler. Die Frauen, die in den 1920er Jahren um ihre Selbstbestimmung und um neue Möglichkeiten sexueller Selbstverwirklichung rangen, waren ja auch keine barrikadenstürmenden Suffragetten mehr – es waren vielmehr oft etablierte, bürgerliche Frauen wie Arnheim, Wolfthorn, Lehmann, Loewenthal und Büchsel, die sich in geduldeten Grauzonen einrichteten. Aber um 1927 mussten sie spüren, dass selbst diese Grauzonen gefährdete Bezirke waren⁵⁷¹.

Peter Gay beschreibt die zwanziger Jahre, überhaupt die Weimarer Republik als „The Outsider as Insider“ und meinte mit einigem rückblickenden Optimismus, als er das

⁵⁷⁰ Gay, Peter: *The Outsider As Insider*, deutsch: *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit, 1918 – 1933*. Frankfurt am Main 2004 (28. Auflage), S. 18.

⁵⁷¹ So berichten Erich und Paul Stettiner – Nachfahren von Clara Arnheims Mutter, Friederike Stettiner, in einem Interview (Anhang, Dok 21), dass der Großvater, Hugo Stettiner, den Auftrag über ein Ölgemälde an Clara Arnheim erteilt habe. Es wurde zum Preis von 100 Reichsmark erworben. Das Motiv „von der Insel Hiddensee“ war abgesprochen, weil auch die Großeltern dort gelegentlich Urlaub zu machen pflegten. Der Großvater habe den Auftrag erteilt, um Clara Arnheim „unter die Arme zu greifen“. Dies wurde offenbar als nötig empfunden. Dieser Großvater – ein Cousin von Clara Arnheims Mutter – hatte mindestens bis 1938 Kontakt zu Arnheim. Hugo Stettiner und seine Frau Gertrud wurden in Auschwitz ermordet. Sie waren zuvor wie auch Clara Arnheim nach Theresienstadt deportiert worden. (Quelle: Interview mit den Brüdern Stettiner, 12.07.2016, vgl. Anhang).

Buch 1968 veröffentlichte, die Außenseiter, die den „Geist“ der Weimarer Republik geprägt hätten, seien Sozialdemokraten, Juden und Homosexuelle gewesen. Sein Befund hat zweifellos einiges Richtige – wird aber sofort relativiert, wenn man von Sozialdemokratinnen, Jüdinnen und Lesbierinnen schreibt.

Im Bereich der sexuellen Selbstverwirklichung entschied sich Arnheim (wie auch ihre Freundinnen) für eine halb-offene, halb-verheimlichende Form des Lebens⁵⁷². Diese Strategie forderte einen hohen Preis. Und gesellschaftlich?

1927 war der Abschwung einer vergleichsweise ruhigen Phase. Etwas ging zu Ende, etwas ging verloren.⁵⁷³

Auf dem Doppelportrait der beiden Frauen ist die Stimmung aber nicht trüb, sondern düster – und das lebhafte Grün des Hintergrunds bildet einen starken Kontrast. Es scheint, dass der Weg der beiden Frauen in den Schatten führt – aber die Lichtung mit den leuchtenden Farben ist noch in Sicht.

6. FAZIT

Die Arbeiten von Clara Arnheim sind besondere. Auf welche Weise und aus welchen Gründen, das sollte in den bisherigen Kapiteln herausgearbeitet werden. Zu diesen Besonderheiten gehört zunächst das Unbehagen am Status Quo, verbunden mit der Suche nach der angemessenen Alternative, daraus folgend die stetige Wiederholung des Immergleichen als Mitte der Suche nach dem „richtigen“ Bild. Handwerklich fiel der freie Umgang mit dem Material auf, in Sonderheit mit Aquarellfarben und dem Malgrund, motivisch die Konzentration auf das „Unscheinbare“, „Kleine“, „Passagere“, „Prozesshafte“ und (damit verbunden) das Verwerfen alles Pathetischen, Monumentalen, dazu die Präzision der Naturbeobachtung – all dies offenbar zum Ziele

⁵⁷² Im August 2016 meldete sich die Besitzerin eines Arnheim-Bildes aus Stralsund, die mit ihrer Mutter und zwei Tanten aufwuchs. Diese beiden Tanten waren ursprünglich im Besitz des Bildes, das den Hafen von Neuendorf zeigt. Die per Email am 05.08. 2016 eingetroffene Information zum Bild lautete, dass auch die beiden Tanten „sich wohler in der Gesellschaft von Frauen gefühlt“ hätten und „auf diese Weise“ und „in diesen Kreisen“ Clara Arnheim kennengelernt hätten. Erst jetzt, zwei Jahre nach dem Tod der Mutter, meldete sich die Besitzerin des Bildes bei der Autorin dieser Arbeit.

⁵⁷³ Das Gefühl dafür sollte Clara Arnheim noch wesentlich düsterer in jenen Bildern zeigen, die wir in Kap. 5.2 über „das Trübe“ und die vermeintliche „Tüchleinmalerei“ am Strand, bereits analysiert hatten.

der Kontemplation. Kompositorisch fällt die Darstellung von Bewegung als Choreographie auf und die Auffassung von Arbeit als sich selbst genügende Bewegung im Raum. In Übereinstimmung mit anderen Malerinnen der Zeit postuliert auch Arnheim „weibliche“ Räume, die der männlichen Partizipation nicht bedürfen⁵⁷⁴. Und sie ist Teil jener inoffiziellen „Bewegung“, die das Untergehende, Verschwindende in ihren Bildern festhält oder besser: vorüberziehen lässt.

Im Frühjahr 2016 tauchte bei einer Auktion in Ahrenshoop ein Ölgemälde von Clara Arnheim auf (Abb. 121). Es stellte sich als jenes Bild heraus, das der Familie Stettiner – Nachfahren der Familie Arnheim – als Erinnerung geblieben war (s. Anm. 571) Das 63 mal 82 Zentimeter große Bild besitzt auf den ersten Blick nichts Überraschendes: Es zeigt, wie so oft bei Arnheim, zwei Fischer, die in einem flachen Boot auf der Ostsee mit ihren Fischreusen beschäftigt sind. Die Fischer haben eine sogenannte Stocherstange zum Staken dabei, was darauf hindeutet, dass sie im flachen Boddengewässer tätig sind⁵⁷⁵. Entsprechend ist das Wasser ruhig, fast „spiegelglatt“, während sich im Himmel über den Fischern Kumulus-Wolken aufbauen. Es ist wohl später Nachmittag. Der Himmel nimmt etwas mehr als die Hälfte des Bildes ein, die andere Hälfte gehört dem Wasser; der Standpunkt der Malerin ist ungewiss wie eh und je. „Eine typische Arnheim“ würde man denken – und genau das ist der Punkt: Auch in einem großformatigeren Ölgemälde konzentriert sich Arnheim auf Himmel, Meer und das kleine Boot, in dem zwei nicht näher individualisierte „Tätige“ bei ihrer Arbeit sind. Und auch technisch geht Arnheim ebenso vor wie bei den kleineren Aquarellen: Die Farbe wird zum Teil lasierend, zum Teil opak aufgetragen, Weiß wird zur Höhung, aber auch zur Verstärkung der Plastizität benutzt. Arnheim bleibt im Farbbereich von Blau, einzig die Kleidung der Fischer – das Weiß des Hemdes des einen und der gelbe Pullover des

⁵⁷⁴ Und die, wie wir gesehen haben, nicht mit den traditionell „weiblichen Räumen“ (Salon, Kinderzimmer, Gärten, Kirchen) zu verwechseln sind!

⁵⁷⁵ Die „Stocherstange“ oder „Stake“ war ein Element der Binnenfischerei. Auch die Lastkähne in den flachen Wasserwegen des Spreewaldes und im Teufelsmoor bei Worpswede wurden so bewegt. Für die englische Binnenschifffahrt ist die Technik als „punting“ bekannt. In der antiken Mythologie ist Charon, der Fährmann, der die Toten ins Reich des Hades übersetzt, in einem flachen Boot mit einer Stocherstange unterwegs. Hier handelt es sich aber offensichtlich nicht um eine allegorische Auffassung, sondern um eine weitere Darstellung arbeitender Männer. Vgl. hierzu auch Otto Modersohns Bild von 1898, „Herbst im Moor“ (Abb. 148) aus dem Kunstverein Solothurn.

ändern – setzen Akzente, ebenso der gelbe Staken, die Farben sind insgesamt aber, wie wir es schon kennen, gedeckt, Trübe, viel Ocker macht das Blau stumpf. Die vermeintlichen Protagonisten sind vom Mittelpunkt des Bildes leicht nach unten und rechts verschoben. Es geht um das Wechselspiel von Wolken, Wellen, Licht. Sorgfältig ist auch hier die Spiegelung des Bootes im Wasser gemalt: mit Liebe zur Meteorologie. Den vertikalen Ballungen der Wolken steht die waagerechte, „flachere“ Zeichnung des Wassers gegenüber. Plastische Ballung oben, fast grafische Linienreihung unten⁵⁷⁶.

Aber was bedeutet das? Ein Seitenblick auf die Skagener Maler hilft, denn gelegentlich gibt es frappierende Ähnlichkeiten dieses Bildtyps, wie zum Beispiel beim „Segelboot im Blau“ (Abb. 44), einem weiteren Ölgemälde, das auffallend mit einem Bild von Peder Severin Krøyer korrespondiert⁵⁷⁷. Aber: In der Großartigkeit des blau-goldenen Lichts zeigt sich bei Krøyer das Selbstvertrauen, ja die „Siegsgewissheit“ des weltmännisch reisenden, berühmten Malers - im abgedunkelten Trüben bei Arnheim die Melancholie der offensichtlich auf Abschied gestimmten Malerin⁵⁷⁸. Bei Arnheim treiben die „Helden“ ergeben dahin, bei Krøyer legt einer (wohl ein Stellvertreter des Malers) kräftig Hand an. Dennoch ist die Wertschätzung von Arbeit-an-sich auch bei Arnheim immer sichtbar. Denken wir an die Bilder der Wäscherinnen, an die gelassenen Fischer beim Netzflicken oder bei der Arbeit an den Stellnetzen: Nur im Tätigsein erfährt der Mensch das Einssein mit sich und der Welt. Entsprechend sind die dargestellten Tätigkeiten verlangsamt – hier wird nicht geschuftet, sondern bedächtig repariert, um die Beine der Wäscherinnen bilden sich sanfte Wasserkringel, die Fischer warten still in ihren Booten ...

⁵⁷⁶ Zur Genese des Bildes vgl. Anm. 571.

⁵⁷⁷ Arnheims signiertes Gemälde misst 50 mal 63,5 Zentimeter und befindet sich im Privatbesitz auf der Insel Hiddensee. Das Gemälde von Peder Severin Krøyer (1851 – 1909) befindet sich in der Sammlung Hirschsprung in Kopenhagen. Es misst 40,2 mal 63,7 Zentimeter.

⁵⁷⁸ S. Abbildungen 44 und 58.

Es ist offenkundig, dass diese Bilder von Dauer handeln, dass sie auf ihre leise Weise antworten auf die Frage „vom Schrecken der allesfressenden Zeit.“⁵⁷⁹

Das Element des Trüben – auch hier deutlich, in dem neu gefundenen Bild aus dem Nachlass der Familie Arnheim (Abb. 121) – haben wir als Zeichen des Vergehens ausgemacht. Die Bilder von verschwindenden oder im Trüben entrückten Landschaften zeigen Arnheim in der Tradition der Regionalisten, die sich besondere Kenntnisse der Meteorologie aneigneten; sie wurden, wie Nolde, Feddersen oder auch Arnheim, Künstler, die „Wolkendienst“ leisteten (Ruskin) – man beachte auch hier den Terminus aus der Welt der Arbeit. Die Wolken aber haben nichts mehr zu sagen, sie sind nicht mehr Boten irgendeiner Jenseitigkeit, und es lagern längst keine Gottheiten mehr auf Wolkenbänken – Wolken sind einfach, was sie sind: letztlich Wasser wie das Meer, aus dem sie stammen. Bilder von Meer und Wolken zeigen einen Kreislauf, einen auch physikalischen Austausch. Wenn sie noch Boten sind, dann lediglich, im Sinne Goethes: „Boten des Übergänglichen“⁵⁸⁰. Wer sich ihrer Darstellung widmet, erklärt, wie es Wolfgang Kemp beschrieben hat, „alles Atmosphärische für sein Arbeitsgebiet.“⁵⁸¹ Der Literat Klaus Reichert merkt in seinem Essayband, den er ganz dem „Wolkendienst“ widmet, jedoch an, dass es zur intensiven Wahrnehmung der Wolken von vornherein einer bestimmten „Gestimmtheit“ bedarf. Wer Stimmungen erfasst, muss selbst „gestimmt sein“:

„Oder empfangen ich“, fährt Reichert fort, „von den Wolken eine bestimmte Stimmung (...) Habe ich eine Vorstellung vom Unendlichen, sichtbar markiert und bald getilgt in Raum und Zeit? (...) Oder projiziere ich meine Stimmung hinauf ...?“⁵⁸²

⁵⁷⁹ Sloterdijk, Peter: Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik. Frankfurt am Main 1983, S. 125. Das Erschrecken darüber – und das Unbehagen an der „Ungleichzeit der Lebensschicksale“ ist nach Auskunft des Philosophen die Ursache für das Unbehagen an der eigenen Kultur und für das Entstehen alternativer Lebens- und Arbeitsformen.

⁵⁸⁰ Goethe bezog sich damit auf den Klassifikator der Wolken, Luke Howard.

⁵⁸¹ So beschreibt Wolfgang Kemp die Arbeitsleidenschaft von Constable und Turner, zwei Malern, die üblicherweise im Kontrast gesehen werden, in seinem Buch über John Ruskin. In: Kemp, Wolfgang: John Ruskin, Leben und Werk. München, Wien 1983, S. 83.

⁵⁸² Die faszinierende Zusammenschau der Wolken findet sich in Klaus Reicherts Essaysammlung „Wolkendienst. Figuren des Flüchtigen“ umfasst meteorologische,

Und sie bedeuten die Flüchtigkeit-an-sich, sie sind der buchstäbliche „Hauch“, als der der Mensch im Jakobusbrief beschrieben wird. Auch John Ruskin setzte Wolken und Menschen gleich. Aber war nicht die Sachkenntnis der Wolkenmalerin Arnheim, die sich offenkundig auch auf das korrekte Setzen von Segeln verstand, eine Möglichkeit zu „punkten“? Konnte sie nicht auch auf diese Weise ihre Professionalität auf einem Felde beweisen, das zuvor solche berühmten Künstler wie Constable und Turner, Caspar David Friedrich und der damals äußerst populäre Johan Christian Dahl bearbeitet hatten? War es nicht eine Möglichkeit, sich von den dilettierenden und diffamierten „Malweibchen“⁵⁸³ der Metropolen abzusetzen? Gewiss, auch so lassen sich besondere Merkmale interpretieren – als Strategien.

6.1 TOURISMUS? – DAS „LOGO“ DES HIDDENSOER KÜNSTLERINNENBUNDES

Zur professionellen Strategie gehört ebenfalls, wo es sinnvoll ist, die Vereinfachung. Die in 5.3.3 diskutierte „logohafte“ Einsetzung des Segelboot-Motivs ist die auffallendste; von der Genese her ist sie sozusagen ein Kind der steten Wiederholung des Immergleichen. Das Segelboot-Logo kommt bei Arnheim häufig vor, bleibt aber dem Aquarell vorbehalten – wie die meisten malerischen Erkundungen und Neuerungen, was wiederum, wie wir gesehen haben, eine Aufwertung des Aquarells an sich bedeutet. Das Segelboot-Logo (das, auf andere Weise, auch von Käthe Loewenthal versucht wurde) ist ein beinahe ironischer Verweis auf die eigene Professionalität – und auf die „Abziehbilder“, die der moderne Tourismus generierte⁵⁸⁴. Die Malerinnen hatten, wie Matthias Krüger beschreibt, ganz sicher nichts dagegen, wie Nolde und Feddersen an

kunsthistorische und literarische Ansätze und enthält ein „Wolkentagebuch“ aus zehn Jahren. Reinbek bei Hamburg 2016. Ebd., S. 11.

⁵⁸³ Hier greifen wir erneut den abfälligen Spitznamen auf, den Ostini in die Welt setzte und der sich zunächst ausdrücklich auf die Frauen in den Münchner Malschulen bezog.

⁵⁸⁴ Damit ist den Überlegungen Michael Lüthys zu widersprechen, der in seinem Stuttgarter Tagungsbeitrag zur Interpiktorialität Wiederholungen im Malerischen als Akte der (nötigen) Selbstvergewisserung im rein psychologischen Sinne verstanden wissen wollte – als Ausdruck der psychologischen Unsicherheit also – während wir sie hier gerade im Gegenteil, als Ausweis malerischer Strategie sehen wollen. Quelle: Lüthy, Michael: Serialität als Selbstreflexion. Beitrag zum Symposium „Wiederholungstäter: Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis der Moderne“. Staatsgalerie Stuttgart, 21.-23.4.2016, Vortrag am 22.6. – Manuskript. (Der Tagungsband ist noch nicht erschienen).

der Nordsee, vom Tourismus zu profitieren – dass sie ihn beförderten, werden sie billigend in Kauf genommen haben.

Im Lichte der seither gewonnenen Ergebnisse der Analyse erhalten diese Boote aber noch eine weitere Bedeutungsdimension, der wir uns abschließend widmen wollen: Auf zahlreichen Bildern sind sie in der charakteristischen Manier zu erkennen. Mal gleiten sie selbstbewusst im Hintergrund in großer Einsamkeit und Stille über den Bodden (Abb. 107), mal scheinen sie sich mit voller Segelkraft geradezu ein Wettrennen zu liefern (Abb. 125, „Segelboote vor der Küste“), mal verschwinden sie gleichsam am Horizont, nur noch feine Fäden in der untergehenden Landschaft (Abb. 36). Neben der „Schiffahrt als Lebensfahrt“ ist der Segler unterm Wind ein zweites, beinahe archetypisches Symbol, das auch in der populären Literatur eine große Rolle spielte. Joachim Ringelnatz' Gedicht „Segelschiffe“ (in 5.3.4 ausführlich zitiert), ist das bekannteste Beispiel dafür. Selbst Mascha Kalekos Verneinung der Ehrfurcht im Angesicht des Seglers transportiert doch dessen Majestät. Ihr Gedicht „Für Einen“ sammelt zudem – am Abschluss dieser Arbeit vielleicht passend – einige der „Elemente“ der Arnheimschen Bilder vom Vergehen und Verschwinden.

Für Einen

Die Andern sind das weite Meer.
Du aber bist der Hafen.
So glaube mir: Kannst ruhig schlafen,
Ich steure immer wieder her.

Denn all die Stürme, die mich trafen,
Sie ließen meine Segel leer.
Die Andern sind das bunte Meer,
Du aber bist der Hafen.

Du bist der Leuchtturm. Letztes Ziel.
Kannst Liebster, ruhig schlafen.
Die Andern...das ist Wellenspiel.
Du aber bist der Hafen.⁵⁸⁵

⁵⁸⁵ Beachtenswert ist, dass hier der Hafen – ganz im Sinn des volkstümlichen Verständnisses – als das Bleibende schlechthin gesehen wird, und auch, in Verkennung der Realität, der Leuchtturm – im Unterschied zu allen Elementen, die dem Wasser zugeordnet werden. Gedicht in: Kaleko, Mascha: Das lyrische Stenogrammheft. Verse vom Alltag, Berlin 1933.

Schon der Anblick eines Segelschiffs - nicht nur die Reise auf ihm - ist in der Lage, die Imaginations- und Reflexionskräfte zu mobilisieren. Und: Schiffe sind weiblich⁵⁸⁶.

Wenn der Wind, wie erwähnt, die Kraft des Geistes und der Ideen verkörpert, und das Segelboot (wie das Schiff schlechthin) für „das Weibliche“ steht, dann wären es bei Arnheims Schiffen weibliche Tatkraft und Ideen, die Wasser und Luft durchschneiden. Weibliche Energie, so könnte man etwas moderner formulieren, setzt sich durch, verschafft sich Raum. (Es sei denn, die Kräfte gehen, wie im Gedicht von Kaleko, aus). Weg von dieser Vulgärphilosophie, die gleichwohl schon im damaligen Publikum stereotypische Vorstellungen mobilisierte, hat Michel Foucault Schiffe und Meer als „Unorte“ schlechthin bezeichnet, als Verkörperungen der „Heterotopie“ schlechthin. Schiffe seien, so Foucault, „... ganz auf sich selbst angewiesen.“ Wenn man dies bedenke, so Foucault weiter,⁵⁸⁷

„... dann wird deutlich, warum das Schiff für unsere Zivilisation zumindest seit dem 16. Jahrhundert nicht nur das wichtigste Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist, sondern auch das größte Reservoir für die Phantasie. Das Schiff ist die Heterotopie par excellence. Zivilisationen, die keine Schiffe besitzen, sind wie Kinder, deren Eltern kein Ehebett haben, auf dem sie spielen können. Dann versiegen ihre Träume. An die Stelle des Abenteurers tritt dort die Bespitzelung und an die Stelle der glanzvollen Freibeuter die hässliche Polizei.“⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ Hannah Baader und Gerhard Wolf fassen in dem Tagungsband „Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation“ die Meeres-Implikationen zusammen. Das Meer erinnere „... an jene antiken Narrative, welche die Entstehung von Zivilisation mit der Seefahrt verbinden, für die Ruder und Pflug zusammengehören: Jason gelangt auf der Argo zum Pontos auf der Suche nach dem Goldenen Vlies und kultiviert zugleich das Land der Skythen; die Insel des Polyphem ist reich gesegnet durch die Natur, kennt aber nicht »rotgeschnäbelte« Schiffe wie die Achäer und damit weder Acker- noch Weinbau; Odysseus schließlich muss nach der Rückkehr von seinen Irrfahrten nach Ithaka ein weiteres Mal aufbrechen, um – das Ruder auf den Schultern – zu jenen Völkern zu kommen, welche das Meer nicht kennen. Implizit oder explizit geht es bei diesen Epen um Kolonisierung der Ferne – das Meer ist der Zwischenraum, in dem die Helden sich verlieren oder finden, sich angesichts einer übermächtigen thalassischen Natur, die ihnen freundlich und feindlich sein kann, bewähren müssen: Meer und Himmel, Wellen und Winde sind ihre unberechenbaren Elemente.“ (Baader, Hannah/ Wolf Gerhard: Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation. Zürich, Berlin 2019, S. 7).

⁵⁸⁷ Michel Foucault: Die Heterotopien/ Der utopische Körper. Deutsch von Michael Bischof. Frankfurt 2005, S. 2.

⁵⁸⁸ Ebd.

Interessant ist in diesem Zusammenhang das Beharren Foucaults auf dem kindlichen Anteil am „Reservoir der Träume“, und tatsächlich eignet den Bildern Arnheims und gerade auch den dahin träumenden Segelbooten, wie bereits bemerkt, gelegentlich etwas „Kindliches“ an⁵⁸⁹.

6.2. REZEPTION UND AUSBLICK – ZUR EINORDNUNG DES HIDDENSOER KÜNSTLERINNENBUNDES UND INSBESONDERE CLARA ARNHEIMS. ZWISCHEN ÜBERERFÜLLUNG UND OPPOSITION - FEMINISTINNEN, LESBIERINNEN, JÜDINNEN?

Die in dieser Arbeit gezeigten Besonderheiten Arnheims mögen Verwunderung darüber auslösen, dass die Malerin und einige ihrer Hiddenseer Kolleginnen – allen voran Käthe Loewenthal – nicht weitaus bekannter und im besten Sinne etablierter sind. Die Gründe hierfür sind sowohl in der individuellen Biographie Clara Arnheims wie in der kollektiven des Hiddenseer Künstlerinnenbundes zu suchen – und hier besonders in der Zeit nach 1933, also im Nationalsozialismus. Da die (fehlende) Rezeption der Werke Arnheims das Movens für diese Arbeit war, muss folglich im Fazit ein letzter Blick auf die Biografie *nach 1933* geworfen werden, nachdem im ersten, historischen Teil der Arbeit die Zeit vor 1919 im Blickpunkt stand, also vor der Gründung des Hiddenseer Künstlerinnenbundes, und im zweiten Teil die etwas mehr als eine Dekade währende Zeit des Künstlerinnenbundes.

Ein Interview mit den Brüdern Stettiner brachte, wie bereits beschrieben⁵⁹⁰, an den Tag, dass sich der Großvater der beiden Brüder – der Bruder von Clara Arnheims Mutter, Friederike Stettiner – offenbar verpflichtet fühlte, die Nichte zu unterstützen, obgleich Clara Arnheim professionelle Malerin mit eigenem Atelier war. Sie hatte es – selbst innerhalb der Familie – als Lesbierin offenkundig schwer. Die Nachfahren der Hiddenseer, die die Malerinnen über Jahrzehnte kannten und zahlreiche Bilder besaßen und besitzen, hatten ebenfalls ihre Probleme mit deren unkonventioneller

⁵⁸⁹ Dieses „Kindliche“ eignet ja auch dem Gedicht von Kaleko eigen, das vorgibt, ein Schlaflied zu sein.

⁵⁹⁰ Vgl. Dok 21.

Lebensweise⁵⁹¹. Dies ist auch für eine Arbeit, die sich hauptsächlich mit der Malweise und den Motiven Arnheims beschäftigt, von Bedeutung. Ein weiterer, wichtiger Grund für die fehlende Rezeption ist selbstverständlich der Vernichtungsfuror der Nationalsozialisten, ein dritter die Furcht von Sammlern vor Restitutionsansprüchen nach der deutschen Wiedervereinigung⁵⁹². Auch das Interesse der DDR-Historiker an den Hiddenseer Malerinnen war schon gering gewesen, da diese nicht in das Narrativ der Widerstandskämpfer passten: Die alten Damen taugten nicht als Symbole des Heroismus'. Latenter Antisemitismus spielte im Osten wie im Westen eine Rolle. In Summe: Clara Arnheim, Henni Lehmann, Käthe Loewenthal, Julie Wolfthorn und die anderen fielen durch *sämtliche* gesellschaftlichen Raster.

Dies lag an der Intoleranz der Umgebung und an der langsamen Entwicklung der Gesellschaft insgesamt – aber, zu einem kleineren Teil womöglich auch an der von den Malerinnen selbst als heikel empfundenen Identität als Preußinnen, die als konvertierte Protestantinnen, aber nach der Herkunft Jüdinnen, als lesbische, alleinstehende Künstlerinnen arbeiteten. Die Wahrnehmung und Selbstrepräsentation innerhalb der Gesellschaft war und blieb heikel, auch in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren, also der Zeit des Hiddenseer Künstlerinnenbundes, der mit der „Plateauphase“ und der Spätphase der Weimarer Republik zusammenfällt. Die Schwierigkeiten der späteren

⁵⁹¹ Das ist die Kehrseite jener Duldsamkeit der damaligen Gesellschaft, die sehr wohl hinnehmen konnte, dass Frauen zusammenlebten: „Dass eine unverheiratete Frau mit Schwester oder Freundin einen Haushalt gründete, war mit Sitte und Anstand der bürgerlichen Welt vereinbar“, so die Historikerin Barbara Beuys. Das habe unter anderem daran gelegen, dass „Frauen von Natur aus asexuelle Wesen sind und in diesem Punkt erst und nur durch den Ehemann „erweckt“ werden (...) Vor diesem Hintergrund war weibliches Zusammenleben gesellschaftlich erlaubt. Wer Böses dabei dachte oder aussprach, ging sozusagen in die selbstgestellte moralische Falle.“ Beuys, Barbara: Die neuen Frauen, Revolution im Kaiserreich. Berlin 2015, S. 89. Auf Hiddensee sprachen Clara Arnheim und die anderen nicht offen über ihre Lebensweise; Gerüchte, bei Arnheims Halbschwester Betty Volkmar habe es sich in Wahrheit um eine Geliebte gehandelt, halten sich bis heute.

⁵⁹² Diese Sorge betrifft weiter die Immobilien wie die „Blaue Scheune“ oder das ehemalige Wohnhaus von Henni Lehmann auf Hiddensee, das heute die Gemeindebücherei beherbergt. Die Sorge um das Henni-Lehmann-Haus ist unbegründet: Die Familie Lehmann, namentlich die damals noch lebenden Enkelsöhne Ernest und Wolf Lehmann verzichteten, da ihnen ein Streit zu mühsam erschien. (Quelle: Gespräch mit Wolf Lehmann, 6.2.2016 und bestätigende Email von Kate Lehmann, der Tochter von Ernest Lehmann).

Rezeption beginnen hier und sollen abschließend verdeutlicht werden, um sodann einen Blick auf die Aufgaben zu werfen, die für die künftige Forschung daraus erwachsen könnten.

Wie bereits in 4.4 deutlich gemacht wurde, hatten die Künstlerinnen, die zwischen 1865 und 1880 geboren wurden, auf ihre Weise „den Weg durch die Institutionen“ gemacht. Das war beschwerlich, aber nach 1919 war der Weg an zahlreiche Schulen und Kunsthochschulen offen: Vom Bauhaus bis zu den Hochschulen öffneten sich die Institutionen den Frauen; eigene Institutionen wie das Lettehaus ergänzten das allmählich breiter werdende Angebot. Frauen hatten ihre eigenen Netzwerke gegründet, aber: Nur wenige Frauen – wie Käthe Kollwitz als erstes weibliches Mitglied der Preußischen Akademie der Künste und Julie Wolfthorn in der Berliner Secession – waren in beiden Welten anerkannt, in der der Frauen und in der männlich geprägten Kunstwelt.

Julie Wolfthorn, eine der „Pendlerinnen zwischen den Welten“, war als Portraitmalerin erfolgreich, wie die zahlreichen Auftragsbilder belegen – auch, wenn sie sich die Aufträge nicht selbst aussuchen konnte:

„Ich habe jetzt wieder viel Arbeit u. ganz interessante. Leider meist Kinder. Das hat sich nun mal so eingeführt. Aber ich verkaufe auch meine kleinen Landschaften (Tagebuchblätter) sehr gut u. zu hohen Preisen. So leidet man doch trotz der Teuerung keine Not, wenn man auch nun immer sehr eingeschränkt lebt.“⁵⁹³

Der Rest der Gesellschaft veränderte sich schneller:

In den 1920er Jahren „durften“ Frauen nicht endlich, sie mussten oft zum Erwerb beitragen. Das „Bürofräulein“ kam auf, zahlreiche Industriearbeiterinnen schufteten in den Fabriken. Die Professionalisierung künstlerischer Arbeit von Frauen war nun nicht mehr das Privileg „höherer“ Töchter – es war eine Notwendigkeit, um zumindest als Grafikerin, Illustratorin oder Kunstgewerblerin wirtschaftlich zu überleben. Typische Gründungen des mittleren und späten 19. Jahrhunderts wie der Lette-Verein (1865 gegründet) waren überholt, weil sich seine Ausbildungsangebote an „unverheiratete Frauenzimmer“ der „mittleren und höheren Stände“ gerichtet hatte – eine

⁵⁹³ Brief von Julie Wolfthorn an Ida Dehmel, 5.12.1921. Quelle: SUB Hamburg: DA:BR: W 588. Hier zitiert nach Carstensen, S. 130.

Klasseneinteilung, die nach 1918 zunehmend obsolet wurde⁵⁹⁴. Weiterhin nicht obsolet war die von Renate Berger für das späte 19. Jahrhundert konstatierte Tendenz, Frauen in kunstgewerbliche Bereiche abzudrängen – das galt auch für das Bauhaus. Insgesamt aber wurde es für Frauen einfacher, in Bereiche vorzudringen, die, so die Definition von Renate Berger, „mit gefestigten Traditionen und einem mittelbaren Bedarfsanspruch“ rechneten.⁵⁹⁵ Indessen: Frauen galten immer noch als „speziell“: So fanden Ausstellungen zu den „neuen Frauen“ statt, an denen ausschließlich Künstlerinnen beteiligt waren – eine Art doppeltes „Reservat“, wie Renate Berger spöttelt⁵⁹⁶.

Zeitgenössische Kritiker hoben gleichwohl hervor:

„Es besteht kaum eine Verbindung mehr zwischen der Frauenerscheinung von 1928 und der von 1908 ... aus einem Zimmer- und Treibhausgewächs ist eine Freiluftpflanze geworden ...“⁵⁹⁷

Wer aber waren die Künstlerinnen um Clara Arnheim und Henni Lehmann? Waren sie nicht doch eher „Frauenerscheinungen von 1908“? Künstlerisch hatten sie sich über die Regeln des Kaiserreichs, teils trickreich, teils mit Hilfe vorhandener Vermögen hinweggesetzt – gesellschaftlich aber blieben sie Produkte ihrer Zeit. Das belegt für Clara Arnheim die vielfach bezeugte, überaus altmodische Kleidung – langes schwarzes Kleid mit abnehmbarem Spitzenkragen, dicke Strümpfe, dazu das an einer langen Kette baumelnde Lorgnon – das belegt die großbürgerliche, aufwendige Lebensweise in einer Wohnung, die über 200 Quadratmeter aufwies, das belegen die wenigen erhaltenen Selbstaussagen zu Disziplin und Selbstbescheidung.

Vom ganzen Habitus her waren die Künstlerinnen des Hiddensoer Künstlerinnenbundes fremd in der eigenen Gesellschaft geworden – ein Lebensgefühl, das sie mit anderen

⁵⁹⁴ Aus dem Statut des Lette-Vereins, zitiert nach: Beckmann, Emmy/ Kardel, Elisabeth: Quellen zur Geschichte der Frauenbewegung, Frankfurt a.M./ Berlin/ Bonn 1955, S. 15.

⁵⁹⁵ Berger, Renate: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, S. 92.

⁵⁹⁶ Heike Carstensen erwähnt in ihrem Überblick „Frauenschaffen des XX. Jahrhunderts“ (1927), zwei Ausstellungen: „Die Frau von heute“ (1929) und „Die gestaltende Frau“ (1930),

⁵⁹⁷ O.N. in: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. (Ausstellungskatalog), herausgegeben von Dietmar Fuhrmann, Berlin 1992, S. 260, Anm. 12.

ihrer Generation teilten.⁵⁹⁸ Und: Das Trauma des Ersten Weltkriegs wurde durch die nachfolgenden Krisenjahre, die Inflation und Jahre der Not auf eine Weise nicht bewältigt, die ebenso zu einer kollektiven Vereinsamung jener Generationen führen musste, die diesen Weltkrieg als Erwachsene erlebt und überlebt hatten⁵⁹⁹.

Stellvertretend für viele äußerte sich George Grosz (der 1893 geboren wurde):

„... sicher leben wir in einer Übergangszeit. Alle Begriffe sind allmählich zweifelhaft geworden und ins Wanken geraten, und Abendröte fällt auf einen überalterten Liberalismus. (...) Wie schnell das geht! Nach dem Kriege – glaubte ich – kein Mensch würde mehr an Uniform, Strammstehen und so denken. Wie dem auch sei, ich halte Deutschland jetzt für das interessanteste und auch rätselhafteste Land in Europa. Ich habe die Empfindung, als sei unser Land vom Schicksal zu einer großen Rolle berufen.“⁶⁰⁰

Grosz schrieb diesen Text 1930, im Zeichen des allmählich dominierenden Nationalismus'. Das Land war für Grosz wie für viele andere Künstler „rätselhaft“ geworden. Peter Sloterdijk nennt Künstler aller Epochen, denen eine gewisse „kosmophile“ und „weltkindliche“ Art eigen ist, „Weltfremdlinge“⁶⁰¹ – und in diesem strikten philosophischen Sinne war Clara Arnheim wohl „weltfremd“. In diesem Sinne – und nur in diesem – sind auch ihre Bilder „weltfremd“. Sie sind nicht den radikaleren Bewegungen der Moderne zuzurechnen, noch weniger verharren sie allerdings im Akademischen – sie sind, wie wir gesehen haben, vielmehr leise Zeugnisse politischer, gesellschaftlicher, aber auch existentieller Ernüchterung, darin den skandinavischen

⁵⁹⁸ Gewiss: Solch ein Befund kann nie ohne Widerspruch auskommen. Sowohl Julie Wolfthorn als auch Käthe Kollwitz engagierten sich bis in den Beginn der 1930er Jahre für die Frauenrechte: Sie nahmen beispielsweise an prominenter Stelle an einer Demonstration gegen den „Abtreibungsparagraphen“ 218 teil – und wurde in der Tagespresse namentlich erwähnt, was für ihre Bekanntheit spricht.

⁵⁹⁹ Wissenschaftlich wurde sich mit diesem Traum des Ersten Weltkriegs erst anlässlich des Jubiläums 2014 in größerem Umfang beschäftigt. Der Zweite Weltkrieg als Trauma - Verursacher ist wesentlich besser erforscht, vgl. u.a. die Studien von Sabine Bode, die einen Boom entfachten. (Quelle: Berliner Zeitung/ BZ am Mittag vom 24. März 1931).

⁶⁰⁰ Grosz, George: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition. In: Das Kunstblatt XV/3, 1931. Zitiert nach: Schneede, Uwe (HG): Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Köln 1979, S. 277.

⁶⁰¹ „Weltfremdheit“ hat Peter Sloterdijk seinen religionsphilosophischen Essay überschrieben (Frankfurt am Main, 1993), der eigentlich auf eklektische Weise einen Ausweg aus der religiösen Leere der Jetzt-Zeit – darin Virilio ähnlich – sucht. Hier S. 12.

Kollegen folgend, auch in ihrer geradezu demütigen Abhängigkeit vom Licht, vom Ton – und in ihrer Verweigerung alles Pathetischen.

Der vielleicht heikelste Punkt dieser Künstlerinnen-Existenzen ist jedoch die doppelte Verleugnung, die sich Arnheim, Lehmann und Loewenthal auferlegten: die Verleugnung des jüdischen Erbes und die Verschleierung der lesbischen Lebensweise. Zu fragen ist, bei aller Vorsicht, ob diese doppelte Verleugnung Auswirkungen auf die künstlerische Arbeit hatte und/ oder gar sichtbare Spuren in den Bildern hinterlassen haben könnte. Das Judentum hielten wohl sowohl Clara Arnheim als auch Henni Lehmann anscheinend für „erledigt“. Beschäftigung mit dem jüdischen Erbe ist von beiden nicht überliefert – Henni Lehmann schrieb ja sogar Gedichte, die als christlich-religiöse Erbauungsliteratur durchgehen würden. Der Rest der weit verzweigten Familie Arnheim hingegen war, anders als Clara Arnheim, ihre Eltern und Geschwister, nicht getauft. Man pflegte, so Aussagen der Familie, ein zwar distanzierendes, aber dennoch unerschütterbares Verhältnis zum jüdischen Glauben und beging die entsprechenden Feiertage. Durch die Hinwendung zum Protestantismus hatten Clara Arnheim, die Eltern und Geschwister ein Signal der Distanz gesetzt, das auch als Zeichen gegenüber dem Rest der großen Familie gewertet wurde.

Aber was ist „die jüdische Tradition“? Schon der Begriff ist ein Notbehelf: Schriebe man von „jüdischer Herkunft“, insinuierte man eine Distanz, die nur angenommen werden kann und die man vielleicht allzu bereitwillig übernimmt, weil sie von den Künstlerinnen selbst intendiert gewesen zu sein scheint; schreibt man hingegen von „jüdischen Künstlerinnen“, folgt man zwar einerseits den Gesetzen und Feststellungen der jüdischen Religion – beugt sich aber andererseits auch dem Diktat der Nationalsozialisten, die die offensichtlich willentlich und bewusst vollzogenen Hinwendungen zum christlichen Glauben einfach ignorierten – ein Dilemma. Schwer wiegt jedoch, dass Lehmann, Arnheim und Loewenthal nicht Berufsverbot erhielten, weil sie den Nationalsozialisten zu „fortschrittlich“ oder „modern“ gearbeitet hätten – es ging, wie Julia Voss in ihrer Arbeit nachgewiesen hat⁶⁰², darum, „die Juden

⁶⁰² Voss, Julia: Die Verdrängung von 1938 in der Kunstgeschichtsschreibung bis heute. In: 1938. Kunst. Künstler. Politik. Katalog der Ausstellung im Jüdischen Museum Frankfurt am Main, 2016. Göttingen 2016.

gesellschaftlich vollends auszuschließen“, sie zu vernichten.⁶⁰³ „Der Kampf gegen die „entartete Kunst“ war Teil der Rassepolitik.“⁶⁰⁴ Die Herkunft bestimmte also ihr Schicksal, dem sie sich mit Hilfe ihrer künstlerischen Arbeit zu widersetzen suchten. Sicher: Clara Arnheim hat wie Henni Lehmann mit ihrer jüdischen Herkunft gebrochen; schon allein durch die Kritik ihrer weiterhin gläubigen Verwandtschaft jedoch wurde sie nach wie vor mit dem Thema konfrontiert – lange, bevor es die Nationalsozialisten auf tödliche Weise taten. Und schon das Verb „brechen mit“ ist möglicherweise irreführend; vielleicht hat sich Arnheim auch nur desinteressiert abgewandt? Ohne Religion leben ließ sich offenbar aber auch nicht. Könnte hinter Clara Arnheims Wendung zum evangelischen Glauben also womöglich ein persönliches religiöses Erlebnis stehen? Dagegen spricht wiederum, dass sich die engere Familie offenbar gemeinsam dem Protestantismus zuwandte – hinter solch kollektiven Schritten steckt meist eher ein Schritt der sozialen Anpassung, der im Kaiserreich durchaus opportun erschien⁶⁰⁵. Jüdische Bürger, die zum christlichen Glauben konvertierten, sahen sich unter doppeltem Rechtfertigungszwang: Sie mussten (und wollten) sich einerseits gegen die jüdische Familie abgrenzen. Die etablierten, meist bürgerlichen Charlottenburger Juden (und die Konvertiten aus ihren Reihen) wollten sich zudem aus Gründen sozialer Distinktion gegen die aus den östlichen Landesteilen zugezogenen „Ostjuden“ im Scheunenviertel abgrenzen.⁶⁰⁶

⁶⁰³ Voss widerspricht damit entschieden den bisherigen Auffassungen, nach denen allein die Zugehörigkeit zu einer bestimmten „Moderne“ zum Berufsverbot geführt habe, da dem Regime „bange“ geworden sei. Sie wendet sich dezidiert gegen die Lesart, etwa eines Jürgen Claus, der anlässlich der Ausstellung von 1962 im Münchner Haus der Kunst, versucht hatte, das Gemeinsame der als „entartet“ eingestuften Kunstwerke, ihre Brisanz, herauszustellen: „Die Gefahr, die dem Regime vonseiten der Kunst auflauerte, war der in völliger Freiheit vollzogene individuelle Akt der geistigen Auseinandersetzung mit der Dingwelt, mit den Phänomenen.“ (Zitiert nach Voss, S. 321f.)

⁶⁰⁴ Ebd., S. 326.

⁶⁰⁵ Immerhin wollte der Bruder, Fritz Arnheim, in den diplomatischen Dienst, und die Schwester, Amalie, erhoffte eine Karriere an einer Hochschule.

⁶⁰⁶ 1910 umfasste der Anteil der jüdischen Mitglieder an der Gesamtbevölkerung in Charlottenburg 29%! Charlottenburg, erst seit 1920 offizieller Teil Berlins, war ein „In-Viertel“, das durch seine zu Beginn des Jahrhunderts entstandene „Villen-Kolonie“ im Westend regelrecht boomte. Quelle: Juden in Charlottenburg. Ein Gedenkbuch. Herausgegeben vom Verein zur Förderung des Gedenkbuches für die Charlottenburger Juden e.V. Berlin. Berlin 2009, S. 14f.

Man darf nicht vergessen: Damit verhielten sich die jüdischen Malerinnen des Hiddensoer Künstlerinnenbundes nicht anders als die anderen Künstler und Intellektuellen jüdischer Prägung in Berlin. Waren sie nun, wie es Peter Gay nahelegt, die Gewinner oder jedenfalls die Protagonisten der Weimarer Republik – eben die einstigen „Outsider“ nun als die „Insider“? Wurden sie im Sinne Hannah Arendts „belohnt“? (Vgl. 1.2). Oder war diese Einschätzung doch nur ein Selbstbetrug, wie es Moshe Zimmermann in seiner harschen Zusammenfassung „Die deutschen Juden 1914 – 1945“ nahelegt? Zimmermann leitet dieses Verdikt aus der These ab, dass die Annahme, „es bestünde kein Widerspruch zwischen Deutschtum und Judentum“ schon zu Zeiten Mendelssohns falsch gewesen und zu Zeiten Kreislers, Liebermanns und Lasker-Schülers nicht richtiger geworden sei. Die jüdische Kultur in der Weimarer Republik sei „janusköpfig“ gewesen⁶⁰⁷ – vor allem, seit sich, etwa seit Beginn der 1910er Jahre, eine säkulare, liberalisierte „jüdische Kultur“ gegen die althergebrachte jüdische Religion zu behaupten suchte. Ihr gegenüber habe stets, so Zimmermann, eine ausgeprägte antisemitische Propaganda gestanden⁶⁰⁸, so dass die auch von Gay gestützte Behauptung, „das Judentum“ habe in der Weimarer Republik nicht unter Druck gestanden, unzutreffend sei. Das Judentum habe vielmehr, in einer Art Überbietungswettbewerb gestanden: Die aufgeklärten, westlich orientierten „Kulturjuden“ hätten sich womöglich noch liberaler, im Zweifel „linker“ und säkularer als ihre christlichen Zeitgenossen geben müssen, um gleichzeitig den eigenen Glaubensgenossen gegenüber die überkommene Identität verteidigen zu müssen. Eine Konversion zum christlichen Glauben konnte da als Ausweg scheinen, half aber psychologisch wenig. Wenn wir Hannah Arendts Überlegungen noch einmal aufnehmen, würde die Überanpassung bedeuten, dass die ursprüngliche, heimatliche Umgebung gegen eine „Kulisse“ eingetauscht wird, die von der Gesellschaft bereitwillig zur Verfügung gestellt wird – die aber eben Kulisse, Pappmaché-Welt ist, um es etwas salopp auszudrücken. Womöglich ist die schwärmerische christliche Religiosität Henni Lehmanns, ist der ebenso emotionale Nationalismus' Käthe Loewenthals vor diesem Hintergrund zu sehen: als in einem theatralen Sinne Ausstaffierung einer entleerten

⁶⁰⁷ Zimmermann, Moshe: Die deutschen Juden 1914-1945, S. 37ff.

⁶⁰⁸ Zimmermann erwähnt zahlreiche antisemitische Publikationen aus den 1920er Jahren, darunter allein 400 völkische Zeitschriften und 700 antisemitisch eingestellte Zeitungen.

(religiösen) Welt. Einzig Clara Arnheim ließ es bei einer Kombination aus traditionellem Preußentum und vager Gläubigkeit bewenden: Ihre Mischung aus enormem Arbeitseifer und fast naiv klingender Gläubigkeit – aus dem Leben „preußischer Tugenden“ in Kombination mit einer demütigen Gottergebenheit – war ihre Antwort auf die emotionalen, politischen und religiösen Ausschläge ihrer Umgebung; noch in der Gefasstheit und Mäßigung ihrer Bilder ist also ein Niederschlag der erlebten Ambivalenz zu beobachten – und auch hier hielt sie alles „eine Nummer kleiner“. Aber: Einen „Kulissen-Charakter“ haben wir auch hier verzeichnet.

Nach 1933 nutzten alle Strategien nichts: Die christlichen Kirchen erklärten sich für die verfolgten Christen in ihren Reihen nicht zuständig, die aus jüdischer Tradition kamen;⁶⁰⁹ von jüdischen Selbsthilfeorganisationen hatten die Konvertiten auch nichts zu erwarten. Wieder fielen Arnheim, Lehmann, Wolfthorn und Loewenthal durch alle gesellschaftlichen Raster – schlimmer: Sie waren in keinem Netzwerk aufgehoben. Die Ambivalenz ihrer Selbstwahrnehmung zeigt sich in der Tatsache, dass sie, ungeachtet des Verbots, Hiddensee nach 1933 weiterhin besuchten – ob aus Mut oder weil sie sich schlicht nicht betroffen fühlten, ist nicht überliefert. Überliefert ist aber, dass der Gastgeberfamilie Schwartz in Vitte die jüdische Abkunft des malenden Gastes bewusst war. Auch hatte Henni Lehmann schon Anfang der 1920er Jahre gegen einen Hinweis am Ortseingang von Vitte protestiert, in dem sich der Ort rühmte, „judenfrei“ zu sein. Sie setzte sich also aktiv mit Antisemitismus auseinander. Wie dramatisch falsch die Künstlerinnen ihre persönliche Gefährdung einschätzten (auch das leider in Übereinstimmung mit vielen anderen säkularisierten Juden), zeigt die Tatsache, dass Käthe Loewenthal 1935 auf Bitten ihrer Lebensgefährtin aus der sicheren Schweiz heimkehrte – und wie die anderen in Vernichtungslagern starb.

Nach 1945 dauerte es in Westdeutschland bekanntlich, bis aus der allgemeinen Verdrängung die Auseinandersetzung mit der deutschen Schuld und dem Holocaust wurde. Im Mittelpunkt des Interesses standen zunächst die durch den Holocaust ermordeten sechs Millionen Juden in ihrer Gesamtheit. Erst danach wurden die

⁶⁰⁹ „Während die gläubigen Juden einander Halt gaben, taten die christlichen Kirchen für ihre verfolgten Mitglieder im Grunde nichts“, schreiben Edeltraud Schönfeldt und Cristina Konn-Salle in ihrem Beitrag „Christen jüdischer Herkunft“ (ebd., S. 92ff.): „Im Gegenteil: Sie grenzten ihre Glaubensbrüder und –schwestern aus.“

Künstler, zunächst die Literaten, dann die Filmregisseure und Schauspieler und erst zuletzt die bildenden Künstler und die Musiker wiederentdeckt. In der DDR folgte die Auseinandersetzung anderen Regeln, man könnte sagen: anderen Narrativen. Hier spielte der Widerstand gegen das Nazi-Regime eine größere Rolle. Michael Wolffsohn hat aufgedeckt, dass latenter und sogar behördlicher Antisemitismus auch in der DDR nach 1946 noch eine größere Rolle spielte als bisher angenommen – er tarnte sich oft mit der vermeintlich toleranten Behauptung, man wolle die diskriminierten jüdischen Mitbürger von einst nicht aufs Neue stigmatisieren.⁶¹⁰ Diese Ausrede hält sich bis heute. Zu Beginn dieser Arbeit wurde die Frage gestellt, ob Clara Arnheim und der Hiddenseer Künstlerinnenbund einen wesentlichen Beitrag zur künstlerischen Emanzipation zu Beginn des 20. Jahrhunderts geleistet hätten. Wie die Zahl der gefundenen Werke, das Maß der künstlerischen und politischen Aktivitäten der Protagonistinnen zeigt – ganz gewiss. Wenn man ihre Stellung zwischen allen Stühlen der Weimarer Republik als Frauen, Jüdinnen, Lesbierinnen bedenkt: erst recht. Zu Lebzeiten der Künstlerinnen fanden Ausstellungen statt, verkauften die Malerinnen, hatte die „Blaue Scheune“ auf Hiddensee Erfolg. Es fand offenbar eine intensive Auseinandersetzung statt. Allein: Sie ist abgebrochen. Da aber die Bilder zum großen Teil in privaten Sammlungen – oft auch buchstäblich – versteckt waren, konnte nicht einmal die Lücke als solche bewusst werden. Also kamen die verschiedenen kunsthistorischen Narrative, die von der Fortschreibung des Impressionismus handeln, ohne die Hiddenseerinnen aus – ähnlich wie der Diskurs um die Abstraktion bis vor kurzem ohne die Malerin Hilma Af Klint (1862 – 1944) und der um die Neue Sachlichkeit ohne Lotte Laserstein (1898 – 1993) auskam. Dass die Ignoranz der weiblichen Künstler zu Teilen auch von chauvinistischer Seite interessegeleitet war, soll hier außer Acht gelassen werden.

Im Fall von Clara Arnheim liegt der Fall nun noch einmal besonders, wie der Vergleich mit Hilma Af Klint zeigt: Letztere war eine echte Pionierin, wahrscheinlich der erste Künstler, der abstrakt malte. Ein Blick auf das umfangreiche Werk der Schwedin genügt, um zu erkennen, dass die Geschichte der abstrakten Malerei umgeschrieben werden muss. Die Neuerung ist klar und in gewisser Weise plakativ.

Bei Clara Arnheim sind die Innovationen fragiler, differenzierter. Letztlich schöpft die Malerin aus dem französischen Impressionismus und seiner skandinavischen Variante. Sie nutzt die Kraft und die, wenn man so will, „Anwendbarkeit“ des Impressionismus’,

⁶¹⁰ Vgl. hierzu Wolffsohn, Michael: *Meine Juden, Eure Juden*. München/ Zürich 1997, S. 118ff.

und führt ihn auf norddeutsche Art fort. Um die Neuerungen, die sie schafft, zu erkennen – die Konsequenz in der Redundanz und in der Reduktion, die Sublimierung des Gewöhnlichen und die Manifestationen des Weiblichen, die Nobilitierung des Aquarells als ebenbürtige Maltechnik neben dem Öl – bedarf es eines geübten und geduldigen Blicks. Nur: Woran sollte dieser Blick des Publikums nach dem Verschwinden und der Vernichtung so vieler Werke in Nationalsozialismus und Krieg geschult sein?

Der Philosoph Paul Virilio beklagt in seiner Philippika „Die Verblendung der Kunst“ im Jahr 2005: „Was wir heute sehen, ist eine Kultur ohne Gedächtnis und ohne jede Regel.“⁶¹¹

Virilio bezieht sich hier ausdrücklich auf die Jetzt-Zeit, die er durch die mediale Wahrnehmung der Welt als der Vergegenwärtigung ebenso wie der Erinnerung beraubt sieht. Dass diese „zukunftsversessene“ Gesellschaft vielleicht gerade, weil sie „kein Gedächtnis“ mehr hat, bei Gelegenheit bereitwillig einer „Kultur des Gedenkens“ frönt, übersieht Virilio – es ist aber für diese Arbeit von Belang. Denn: Der Hiddenseer Künstlerinnen wird ja durchaus gedacht: Stolpersteine und biografische Schriften „erinnern“ an sie, in Berlin wurde eine Straße nach der Malerin Julie Wolfthorn benannt. Aber: Sie werden eben nicht in das Mosaik der kulturellen Geschichte eingefügt. Als Voraussetzung dafür sieht Virilio die Fähigkeit, die konstitutionellen Merkmale der Kunst zu kennen und zu er-kennen.⁶¹² Nur: Diese gingen nach Auffassung der Autorin dieser Arbeit eben nicht erst mit dem „Zeitalter der Tele-Subjektivität“ (Virilio) verloren, sondern weit vorher: mit dem Nationalsozialismus, der Teile des kollektiven deutschen Gedächtnisses einfach löschen wollte. Die daraus folgende, von Virilio und anderen beklagte „Amnesie“ hat auch einen Verlust der „Lesefähigkeit“⁶¹³ zur Folge. Das führt nicht nur zu dem immer noch vorhandenen Ressentiment des Publikums gegen bestimmte Abstraktionen, es fühlt, vermutlich weitaus häufiger, zu abstrus fehlgeleiteter, kollektiver Zuneigung: Wenn etwa das breite Publikum Peder Severin

⁶¹¹ Virilio, Paul: Die Verblendung der Kunst. Paris 2005, deutsche Übersetzung München 2008. Hier S. 76.

⁶¹² Er argumentiert hier in einem großen Rundumschlag gegen die De-Kontextualisierung der Werke der bildenden Künste in den Museen, die immer mehr nur noch „geniale Einzelstücke“ ausstellten, anstatt diese in ihrem Zusammenhang zu zeigen – ein Vorwurf, der sicher nicht ganz unberechtigt, in seiner Totalität aber wenig hilfreich ist.

⁶¹³ Virilio spricht von einer Umkehr der Alphabetisierung.

Krøyers Bild „Sommerdag ved Skagens Sønderstrand“ (Abb. 78) als putzige Darstellung kindlicher Badefreuden „adoptiert“⁶¹⁴, ohne die Isolation des kleinen Mädchens im Vordergrund (!) wahrzunehmen, wird deutlich, dass hier die Liebe wahrhaftig blind ist. Blind geworden ist.

Natürlich sind von diesem Verlust besonders die leisen, kontemplativen Bilder wie etwa die von Clara Arnheim betroffen. Virilios Anamnese scheint wie für ihr Werk geschrieben:

*„Es ist deshalb nur folgerichtig, dass die lange Dauer der Kontemplation de visu ausgelöscht wird, und mit ihr das Verfahren von Stille von Werken, die den Blicken aller ausgesetzt sind – zugunsten der Gefühle eines jeden Einzelnen im selben Augenblick.“*⁶¹⁵

Virilio meint: Wo nicht mehr der einzelne Betrachter vor einem Bild verharren, sondern das große (TV-) Publikum rasch wechselnde Bilder in Einsamkeit konsumiert, bleibt das wahre Sehen auf der Strecke, und es geht nur noch um das rasch zu habende „gute Gefühl“. Unzutreffend ist, dass das allein die Telegesellschaft oder moderner: das Medienzeitalter beschreibt⁶¹⁶. Zutreffend ist, dass das Sehen in situ verloren geht. Weil für die meisten nichts (Differenziertes) mehr sichtbar ist.

Es bleibt also nichts übrig, als kleinschrittig und unspektakulär die besonderen, innovativen Eigenheiten solcher Bilder wieder klarzumachen, ihre Handschrift, ihr Handwerk. Das Werk von Clara Arnheim, von dem hier hauptsächlich die Rede war, hat sich als wesentlich umfangreicher und vielgestaltiger erwiesen als zu Beginn der Recherchen für diese Arbeit angenommen; es fasziniert durch seine unaufgeregte Konsequenz und seine feine Herausarbeitung und Entwicklung impressionistischer Finessen im Licht des Nordens. Darum ist das Werk von Clara Arnheim beides: exemplarisch und besonders.

⁶¹⁴ Dies beweisen die hohen Auflagen entsprechender Postkarten ebenso wie die Kommentare im Gästebuch des Museums und Artikel in der Presse, wenn das Bild anlässlich von Ausstellungen ausgeliehen wird.

⁶¹⁵ Virilio, Paul: Die Verblendung der Kunst, S. 127.

⁶¹⁶ Interessant, ja kurios ist in diesem Kontext, dass Virilio in seinem „heiligen Zorn“ tatsächlich selbst historisch ein wenig kurzsichtig erscheint, sonst würde er das entstandene Dilemma eben nicht nur auf die verhassten elektronischen Medien zurückführen. Erklärlich ist es aber vielleicht dadurch, dass der 1932 geborene Franzose Paul Virilio den Nationalsozialismus nicht als den neuralgischen Punkt der Gesellschaft begreifen muss.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Anna Sophie Petersen (1845 – 1910):

Ein Abend unter Freunden. Bei Lampenschein (1891).



Öl/Leinwand, 102 x 130 cm, Sammlung Hirschsprung, Kopenhagen, Dänemark

Abb. 2

Franz Skarbina (1849 – 1910): Strand bei Dünkirchen (1880er Jahre)



Öl/Leinwand, 36 x 50 cm, Privatbesitz Berlin

Abb. 3

Clara Arnheim: Fischer am Strand (Postkarte)



Postkarte nach einer Lithographie, 15 x 10 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 4

Clara Arnheim: Fischmarkt in Bergen



Lithographie, 11 x 14,5 cm, Privatbesitz auf Hiddensee

Abb. 5

Clara Arnheim: Kinder von Neuendorf, Handdruck



Farbholzschnitt, 17,5 x 25,5 cm, Privatbesitz auf Hiddensee
Der Titel ist auf der Bildvorderseite links unten vermerkt.

Abb. 6

Anna Ancher (1859 – 1935): Mädchen beim Ringelreihen (1916)



Öl/Leinwand, 47 x 62,5 cm, Privatbesitz

Abb. 7

Clara Arnheim: Bucht auf Hiddensee (1914)



Mischtechnik, 38 x 48 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 8

Clara Arnheim: Weg mit dem Esel



Öl/Leinwand, 14,5 x 17 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 9

Clara Arnheim: Junger Mann auf dem Zaun



Öl/Mahagoni-Sperrholz, 25,5 x 17 cm, Landesmuseum Braunschweig

Abb. 10

Clara Arnheim: Kunitz in Thüringen (Postkarte, 1919)



Nach Federzeichnung, 10 x 15 cm, Privatbesitz Hiddensee.

Auf der Vorderseite Vermerk von Clara Arnheim: „Die herzlichsten Grüße für Familie Schwartz – groß und klein – Clara Arnheim.“

Abb. 11

Charles-Francois Daubigny (1817 – 1878),
Erntelandschaft mit Sturmwolken (ca. 1875)

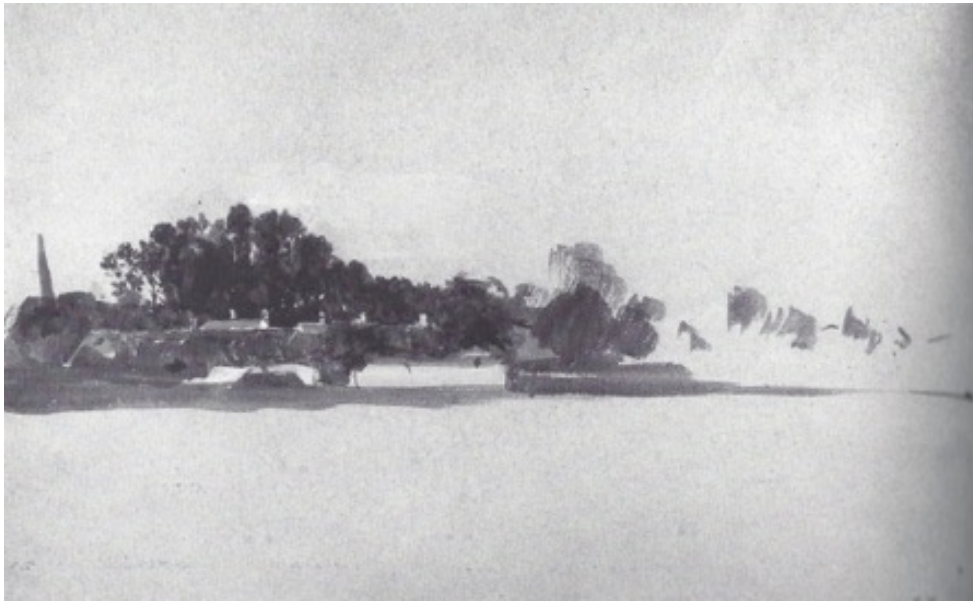


Öl/Leinwand, 43,5 x 89 cm. Stedelijk Museum, Gouda, Niederlande

Abbildung in: Heilmann, C., Sillevis, J. und Clarke, M.: „Corot, Courbet und die Maler von Barbizon“, Abb. B63, S. 205.

Abb. 12

Constant Troyon (1810 – 1865): Dorf



Aquarell auf blauem Papier, 28,6 x 43 cm. Dauerleihgabe im Syndics of the Fitzwilliam Museum in Cambridge. Inventarnummer PD.68-1978.

Abb. 13

Clara Arnheim, Arbeiter am Hafenrand



Öl/Leinwand, 25,8 x 50,6 cm, (nicht gefirnisst, kaum grundiert).
Besitz: Landesmuseum Braunschweig.

Abb. 13 D 1
Nummerierte Figuren



Abb. 13 D 2
Detail: Arbeiter Nr. 7



Abb. 13 D 3

Detail: Arbeiter Nr. 3

**Abb. 13 D 4**

Detail: Arbeiter Nr. 1



Abb. 14

Clara Arnheim, Entspannung am Hafen



Mischtechnik, 20 x 29 Zentimeter, Privatbesitz

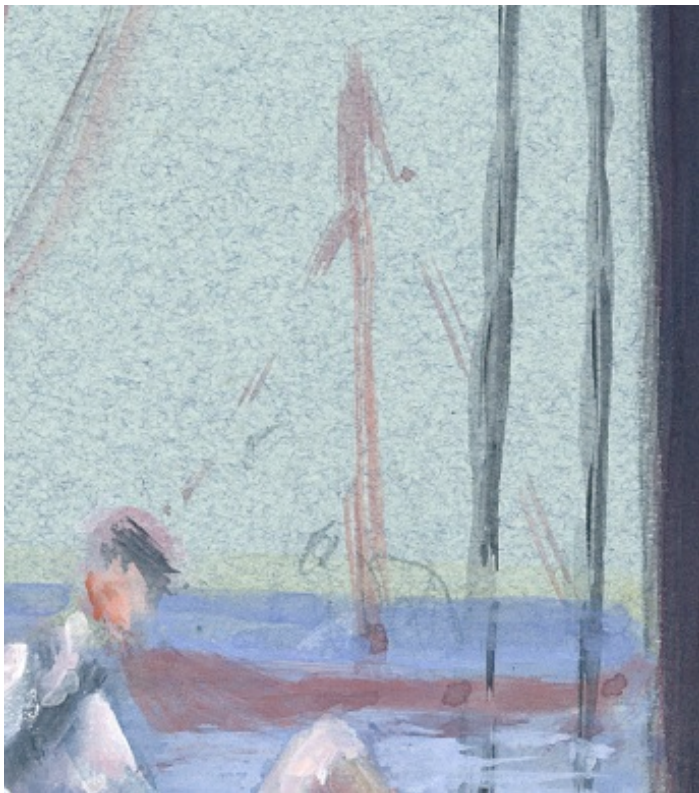
Abb. 14 D1

Abb. 15

Eine vermutliche Fälschung (zugeschrieben Clara Arnheim)



Pastellkreide und Aquarellfarbe auf Pappe, 21 x 30 cm, Privatbesitz Berlin.

Anm.: Bild wellt sich, da nicht sachgemäß gelagert.

Abb. 16

Clara Arnheim: Fischer beim Aufräumen im Hafen



Öl/Leinwand, 50 x 60 cm, Galerie Der Panther, Freising

Abb. 17

Clara Arnheim: Fischer am Weststrand



Öl/Leinwand, 43 x 78 cm, Galerie Der Panther, Freising

Abb. 18

Clara Arnheim: Fischer im Boot



Öl/Sperrholz, 21,7 x 31,5 cm, Landesmuseum Braunschweig.

Anm.: Maroufliert. Farbauftrag lasierend, zum Teil aber auch pastos, mit trockenem Pinsel grundiert, gefirnisst. Pleinair, da Steinchen auf der Leinwand erkennbar.

Die Landschaft zeigt nicht Hiddensee.

Abb. 19

Clara Arnheim: An der Mole



Öl/Leinwand, 49 x 60 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 20

Clara Arnheim: Segler bei stiller See



Aquarell, 21 x 29,5 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 21

Clara Arnheim: Fischer im Vitter Bodden



Aquarell und Mischtechnik, 21 x 30 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 22

Clara Arnheim: Schiffe bei bewegter See



Aquarell und Gouache, 21 x 28 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 23

Walter Leistikow (1865 – 1908): Fischerboote im Hafen (1895)



Öl/Leinwand, 76 x 112 cm, Bröhahn-Museum Berlin, Inv.nr. 01-009

Abb. 24

Clara Arnheim: In der Bucht



Öl/Leinwand, 38 x 48 cm, Privatbesitz Frankfurt a.M.

Abb. 25

Clara Arnheim: Vierergruppe am Strand



Pastell auf extrem holzhaltiger Pappe, 23 x 29 cm, Privatbesitz Hiddensee

Anm.: Bild schief beschnitten, beschädigt, Originalrahmen stark beschädigt.

Abb. 26

Clara Arnheim: Boote auf dem Strand



Aquarell, 20 x 27 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 27

Julie Wolfthorn (1864 – 1944): Der Hafen von Ascona (ca. 1928)



Aquarell auf Karton, 48 x 38 cm, Privatbesitz

Abb. aus dem Band: Carstensen, Heike: Leben und Werk der Malerin und Grafikerin Julie Wolfthorn (1864 – 1944), Marburg 2011. Dort WVZ 314

Abb. 28

Elisabeth Andrae (1876 – 1945): Im Seglerhafen



Öl/Leinwand, 23 x 28 cm, Privatbesitz

Abb. 29

Marco Walter Varutti-Klefenhausen (1919 – 1989):
Hamburger Hafen mit Landungsbrücken



Öl auf Karton, 74 x 125 cm, Privatbesitz

Abb. 30

Erich Mercker (1891 – 1973): Hamburger Hafen.



Öl/Leinwand, 100 x 140 cm, Privatbesitz

Abb. 31

Karl Storch d.Ä. (1864-1954):

Der Dampfer Kate aus Kiel im Haven von Königsberg (1941)



Öl/Hartfaser, 54 x 66 cm, Privatbesitz

Abb. 32

Toni Elster (1861 – 1948), Im Bremer Hafen



Öl/Leinwand, 39,5 x 52 cm, Galerie Der Panther, Freising

Abb. 33

Anders Zorn (1860 – 1920): Hamburgs Hafen (1891)



Aquarell, 46,5 x 67 cm, Hamburger Kunsthalle, NMB 467

Abb. 34

Clara Arnheim, Mächtige Schiffe



Öl/Leinwand, 50 x 70 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 34 D1

Detail aus Clara Arnheim, Mächtige Schiffe

**Abb. 34 D2**

Detail aus Clara Arnheim, Mächtige Schiffe



Abb. 35

Jeanna Bauck (1840 – 1926): Einlaufende Segelboote (ca. 1880)



Öl/Leinwand, 107 x 146 cm, Privatbesitz, Quelle: artnet.com

Abb. 36

Clara Arnheim: Blick aufs Meer



Öl/Nessel, 39,8 x 56,1 cm, Landesmuseum Braunschweig

Provenienz: Sammlung Dorothea Mende, Schenkung 1999.

Anm.: Ungründert, das Bild war schlecht aufgespannt, wurde planiert und neu aufgespannt. Die Textur des Bildträgers zeichnet sich ab. Atelierbild.

Abb. 36 rend.



Abb. 37

Clara Arnheim: Strandlandschaft



Öl/Textiler Grund aus industrieller Herstellung, 29,4 x 42,6 cm, Landesmuseum Braunschweig. Provenienz Sammlung Giorgio Silzer.

Abb. 38

Clara Arnheim: Spielende Kinder



Aquarell, 20 x 29 cm, Landesmuseum Braunschweig

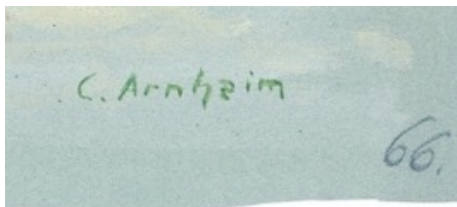
Abb. 38 D1 Detail aus Clara Arnheim, Spielende Kinder**Abb. 38 D2** Detail aus Clara Arnheim, Spielende Kinder

Abb. 39

Clara Arnheim: Steilküste bei Kloster, Hiddensee („Die Hucke“)



Aquarell und Mischtechnik, 20 x 30 cm, Privatbesitz Hiddensee.

Anm.: Bild durch Silberfischchenfraß stark beschädigt, Wasserschaden unten links.

Abb.40

Louis Moilliet (1880 – 1962): Der Golf von Tunis (1920/ 1932)



Aquarell über Bleistift, 38,1 x 46,2 cm, Privatbesitz, VA 589

Abb. 41

Louis Moilliet, Der Hafen von Tunis I (1920)



Aquarell über Bleistift, 22,3 x 30,8 cm, Privatbesitz, Schweiz, VA 273

Abb. 42

Clara Arnheim: Sonnenuntergang am Weststrand



Aquarell, 20 x 29 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 43

Clara Arnheim: Zweimaster auf dem Meer



Aquarell, 24,5 x 33 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 44

Clara Arnheim: Segelboot im Blau



Öl/Leinwand, 50 x 63,5 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 45

Clara Arnheim: Zeesboote vor Wolkenhimmel



Aquarell, 22,5 x 32,5 cm, Landesmuseum Braunschweig

Abb. 45 D1 / Detail aus Clara Arnheim: Zeesboote vor Wolkenhimmel

Abb. 46

Clara Arnheim: Auf dem Bodden



Gouache, 20,5 x 28,5 cm, Landesmuseum Braunschweig.

Anm.: Extrem faserarmes Papier. Verso: 10,- o.l./u.l.: 41/035/17./u.r.:220,-

Abb. 46 D1 / Detail

Abb. 47

Clara Arnheim: Zeesboote an den Buhnen



Öl/Pappe beziehungsweise Sperrholz, 12 x 21 cm, Privatbesitz

Abb. 48

Käthe Loewenthal (1878 – 1942): Schneeschmelze im Gebirge



Pastell, 30 x 40 cm, Privatbesitz

Abb. 49

Käthe Loewenthal (1877 – 1942): Steilküste I



Pastell, 49 x 35 cm, Privatbesitz

Abb. 50

Käthe Loewenthal (1877 – 1942): Vom Meer II



Pastell, 19 x 25,5 cm, Privatbesitz

Abb. 51

Käthe Loewenthal (1877 – 1942): Segelboote vor der Küste



Pastell, 35 x 49 cm, Privatbesitz

Abb. 52

Käthe Loewenthal (1877 – 1942): Blick nach Kloster



Aquarell, 23 x 32 cm, Privatbesitz

Abb. 53

Vilhelm Hammershøi (1864 – 1916): Landschaft bei Frederiksdal, 1888



Öl/Leinwand, 26 x 45 cm, Privatbesitz

Abb. in: Berman, Patricia: In Another Light, Danish Painting in the 19th Century. London 2007, hier Abb. 182, S. 226.

Abb. 54

Fritz Mackensen (1866 – 1953): Blick vom Weyerberg (ca. 1910)



Öl/Leinwand, Maße nicht bekannt. Privatbesitz

Quelle: Fritz Mackensen (Künstlermappe), o.S., 9 Blätter, Ottersberg o.J.

Abb. 55

Clara Arnheim: Die Mühle in Vitte



Aquarell und Mischtechnik, 20 x 29 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 56

Clara Arnheim: Windmühle



Öl/Holz, 25 x 32 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 57

Clara Arnheim: Bockmühle



Gouache und Mischtechnik auf Papier, 21 x 30 cm, Privatbesitz Bremen

Abb. 58

Clara Arnheim: Der Mühlenhof



Öl/Leinwand, 22 x 32 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 59

Clara Arnheim, Mühle des Bäckermeisters Schwartz



Mischtechnik, 60 x 75 cm, Privatbesitz

Abb. 60

Clara Arnheim, Die Kartoffelschälerin



Aquarell und Gouache, 20 x 29 cm, Landesmuseum Braunschweig

Anm.: Leicht wellig, einige Quetschungen, unsauber beschnitten,

Verso: 41,-, rechts darunter: 12,-

Abb. 61

Caspar David Friedrich (1774 – 1840): Lebensstufen (1834)



Öl/Leinwand, 73 x 94 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig

Abb. 62

Henni Lehmann: Straße in Weimar



Öl/Leinwand, 38 x 46 cm, Privatbesitz

Abb. 63

Anna Ancher (1859 – 1935): Erntearbeiter (1905)



Öl/Leinwand, 43,4 x 56,2 cm, Skagens Museum, Skagen, Dänemark

Abb. u.a. in Svanholm, Lise: Northern Light – The Skagen Painters. Kopenhagen 2008, S. 245

Abb. 64

Clara Arnheim: Blühende Heide



Öl/Leinwand 29 x 49 cm, Privatbesitz

Abb. 65

Clara Arnheim: Alte Mühle in Vitte



Öl/Leinwand, 60 x 80 cm, Privatbesitz Berlin

Abb. 66

Marta Mischel (Lebensdaten unbekannt): Heidelandschaft auf Hiddensee



Öl/Leinwand, 54 x 75 cm, Galerie Der Panther, Freising

Abb. 67

Clara Arnheim: Heide



Öl/Leinwand, 23,5 x 31,5 cm, Galerie Der Panther, Freising

Abb. 68

Anna Ancher (1859 – 1935): Daphnesvej in Skagen, (ca. 1915)



Öl/Sperrholz, 36,5 x 47 cm, Skagens Museum, Skagen, Dänemark

Abb. 69

Jeanna Bauck (1840 – 1926): Sommerabend



Öl/Leinwand 125 x 203 cm, Privatbesitz

Abb. 70

P.-W. Keller-Reutlingen (1854 – 1920): Früher Abend im Dachauer Moos (1892)



Öl/Leinwand, 71 x 109 cm, Heimatmuseum Dachau

Abb. 71

Clara Arnheim, Kornfeld I



Gouache auf Malpappe, 35,5 x 46 cm, Privatbesitz

Abb. 72

Clara Arnheim, Kornfeld II



Öl/Leinwand, 19 x 28 cm, Privatbesitz Berlin

Abb. 73

Anna Ancher (1859 – 1935): Kornfeld



Öl/Leinwand, 39 x 60 cm, Anna Ancher-Stiftung, Anchers Hus, Skagen

Abb. 74

Clara Arnheim: Frau am Strand



Öl/Leinwand, 38 x 27 cm, Galerie Der Panther, Freising

Abb. 75

Clara Arnheim: Kinder am Meeressaum



Aquarell, 20 x 29 cm, Landesmuseum Braunschweig

Anm.: Oben zwei Löcher von Reißzwecken. Rend.: Bleistiftlinien und Striche, Papier weist Prägung auf

Abb. 76

Clara Arnheim: Mädchen mit gelben Blumen



Aquarell, 19 x 28 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 77

Clara Arnheim: Zwei Mädchen am Strand



Mischtechnik und Aquarell, 20 x 28 cm, Privatbesitz Berlin

Abb. 78

Peder Severin Krøyer (1851 – 1909): Sommertag am Südstrand von Skagen (1884)



Öl/Leinwand, 154,5 x 212,5 cm, Sammlung Hirschsprung, Kopenhagen

Abb. 79

Max Kaus (1891 – 1977): Badende in Bucht auf Hiddensee (1923)



Öl/Leinwand, Maße nicht bekannt, Privatbesitz
© VG Bild Kunst 2008

Abb. 80

Peder Severin Krøyer (1851 – 1909): Studie Mädchen (1884)



Öl auf Holz, 31,5 x 20,4 cm, Sammlung Hirschsprung, Kopenhagen

Abb. 81 (Detail aus Abb. 76)

Clara Arnheim: Mädchen mit gelben Blumen (Ausschnitt)



Abb. 82

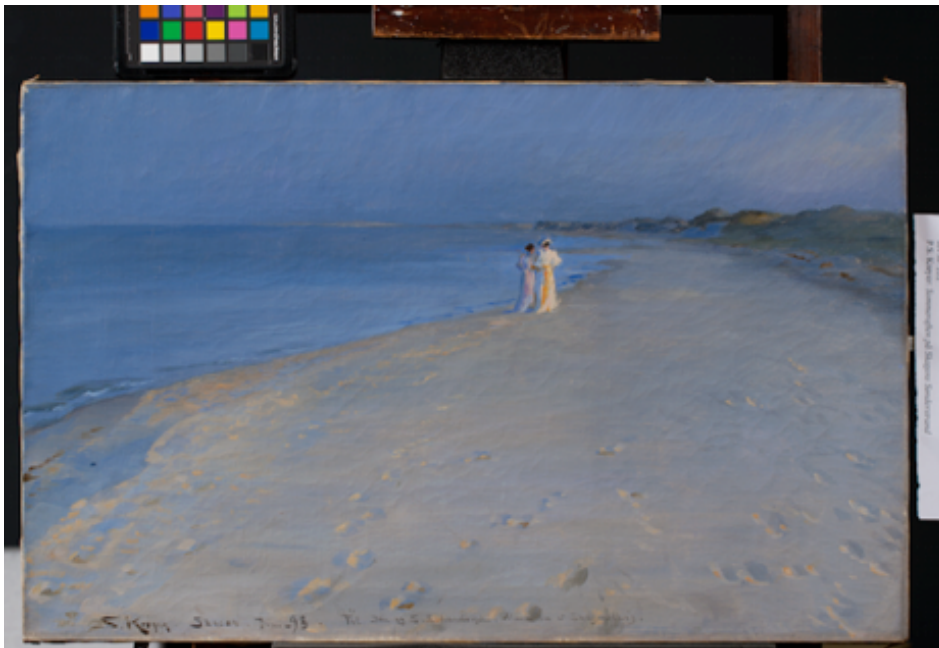
Peder Severin Krøyer (1851 – 1909): Mondspaziergang (1899)



Öl/Leinwand 135 x 185 cm, Sammlung Hirschsprung, Kopenhagen

Abb. 83

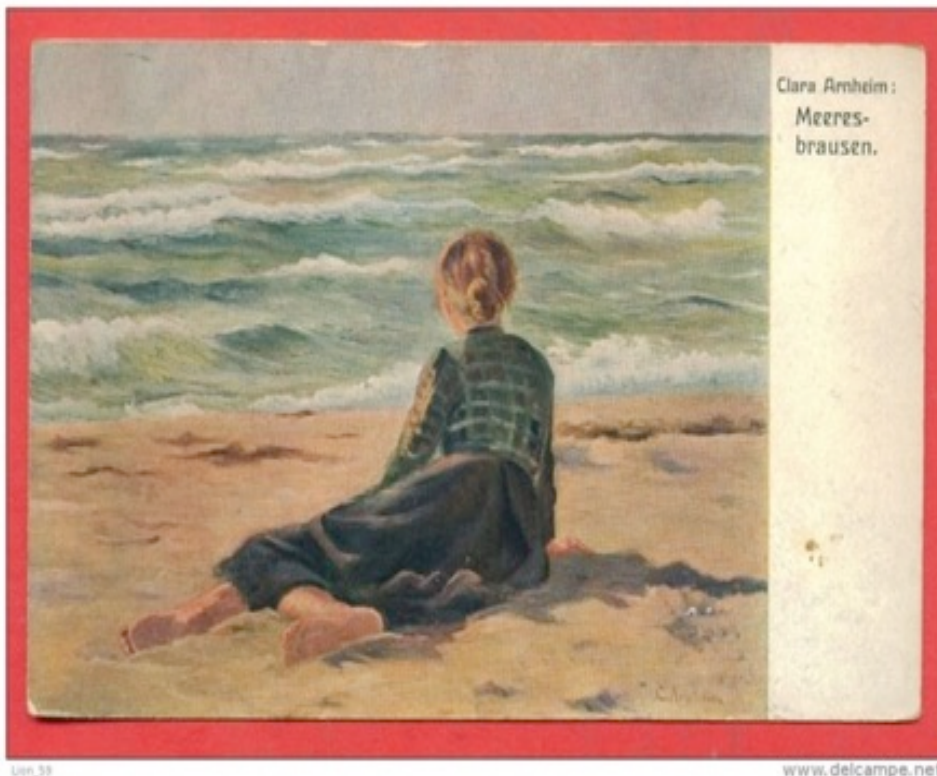
Peder Severin Krøyer (1851 – 1909): Sommerabend am Skagener Südstrand (1893)



Öl/Leinwand, 100 x 150 cm, Skagens Museum, Skagen.

Abb. 84

Clara Arnheim: Meeresbrausen (Postkarte, 1907)



Maltechnik und Maße der Originalvorlage nicht bekannt, Privatbesitz Kleinmachnow

Abb. 85

Michael Ancher (1849 – 1927): Zwei Frauen am Strand (1908)



Öl/Leinwand, 49 x 62 cm, Privatbesitz, Dänemark

Abb. 86

Harald Slott Møller (1864 – 1934): Mittsommernachtsabend



Öl/Leinwand, 66 x 84 cm, Privatbesitz

Abb. 87

Anna Ancher (1859 – 1935): Das Mädchen in der Küche, (ca. 1883-86),



Öl/Leinwand, 88 x 68 cm, Sammlung Hirschsprung, Kopenhagen

Abb. 88

Vilhelm Hammershøi (1864 – 1916): Interieur, Strandgade 25 (1913)



Öl/Leinwand, 64,5 x 52 cm, Ordrupgaard Museum, Kopenhagen, Dänemark

Quelle: Berman, Patricia: In Another Light, Danish Painting in the 19th Century, Abb. 199.

Abb. 89

Clara Arnheim: Wäscherinnen



Gouache, 24 x 32,7 cm, Landesmuseum Braunschweig

Abb. 90

Clara Arnheim, Wäscherin



Öl/Leinwand 48,5 x 60 cm, Privatbesitz Wiesbaden

Abb. 91

Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901): Die Wäscherin (1886/87)



Öl/Leinwand, 93 x 75 cm, Privatsammlung, Frankreich

Abb. 92

Edgar Degás (1834 – 1917), Wäscherinnen (1902)



Pastell, Maße nicht bekannt, Privatbesitz

Abb. 93

Jean François Millet (1814 – 1875): Die Wäscherinnen (um 1850)



Öl/Leinwand, 39 x 56 cm, Privatsammlung New York

Abb. 94

Harald Slott-Møller (1864 – 1937): Frauen am Wasser (1888)



Öl/Leinwand, 123 x 178 cm, Collection of Ambassador John L. Loeb Jr., New York

Abb.95

Hans Peter Feddersen (1848 – 1941): Sonnenuntergang am Meer (1906)



Ölcreide auf Pappe, 35,5 x 32 cm, Privatbesitz, F 700a

Abb. 96

Hans Peter Feddersen (1848 – 1941): Wattenmeer



ÖL/Leinwand, 37 x 52 cm, u.r. bezeichnet: „HPFeddersen 1905
Kleinseerkoog“, Sammlung Kunst der Westküste, Alkersum, Föhr
Inv.Nr. 2 Fed 07, F 674

Abb. 97

Emil Nolde (1867 – 1956): Lichte Meerstimmung (1901)



Öl/Leinwand, Maße nicht bekannt, Privatbesitz

Abb. 98

Clara Arnheim: Frau auf einem Boot



Aquarell, 29 x 35 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 99

Clara Arnheim: Mann im Boot



Aquarell, 21 x 29 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 100

Laurits Tuxen (1853 – 1927): Blaue Stunde (1917)



Öl auf Karton, 47 x 65 cm, Skagens Museum, Skagen

Abb. 101

Clara Arnheim: Fischer am Strand

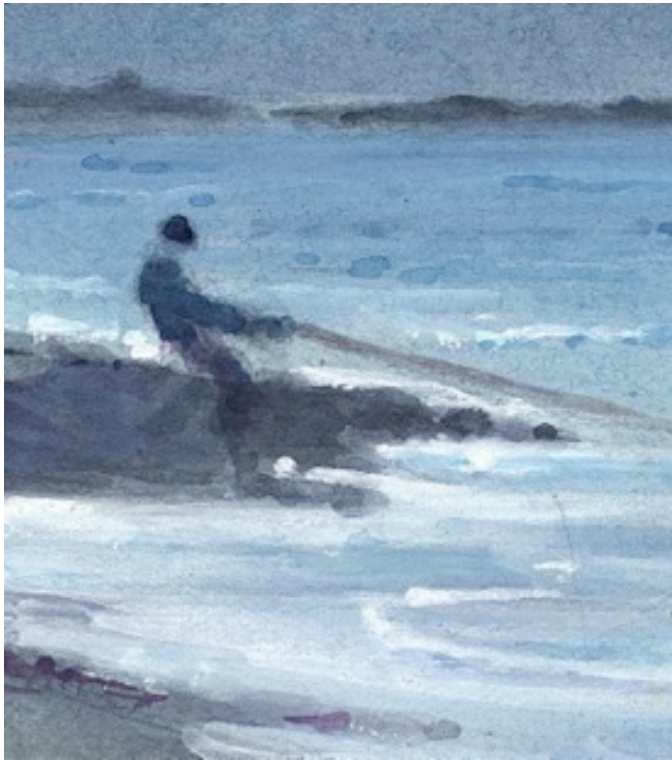


Aquarell, 22 x 29 cm, (Bild 32 x 24,5 Blatt), Landesmuseum Braunschweig

Anm.: In Deckweiß sind Bleistiftunterzeichnungen erkennbar.

Abb. 101 D1

Fischer links (Detail aus Abb. 101)

**Abb. 101 D2**

Fischer rechts (Detail aus Abb. 101)



Abb. 102

Clara Arnheim, Fischer am Weststrand



Öl/Leinwand, 43 x 78 cm, Galerie Der Panther, Freising

Abb. 103

Henni Lehmann: Segelfahrt



Kolorierte Zeichnung, 21 x 28 cm, Sammlung Wolf Lehmann, Washington D.C., USA

Abb. 103 D1 / Detail zu „Segelfahrt“



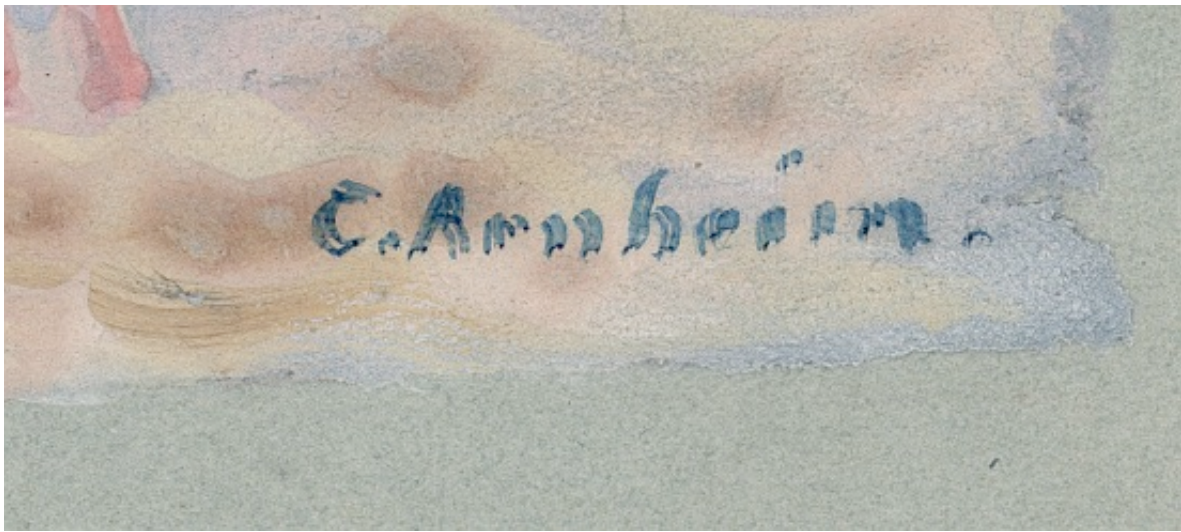
Abb. 104

Clara Arnheim Signatur (Feld)



Abb. 105

Clara Arnheim Signatur (Strand)

**Abb. 106**

Clara Arnheim Signatur (Wald)



Abb. 107

Clara Arnheim: Auf dem Bodden



Aquarell, 20,5 x 28,5 cm, Landesmuseum Braunschweig

Abb. 107 D1 / Detail aus Abb. 107

Abb. 108

Clara Arnheim: Meer und Strand



Aquarell, 24 x 34 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 108 D1 / Detail aus Abb. 108

Abb. 108 D2 / Detail aus Abb. 108



Abb. 109

Peder Severin Krøyer (1851 – 1909): Am Südstrand von Skagen (1883)



Öl/Leinwand, 137 x 122 cm, Kunsthalle Kiel, Inv.nr. 804

Abb. 110

Clara Arnheim: Rosafarbenes Meer



Aquarell, 33,5 x 47 cm, Privatbesitz Berlin

Abb. 111

Clara Arnheim: Dunstige Sonne am Weststrand



Aquarell, 23 x 33 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 112

Clara Arnheim: Das Meer



Aquarell und Mischtechnik, 22 x 32 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 112 D1 / Detail aus Abb. 112



Abb. 113

Carl Locher (1851 – 1915): Stürmisches Wetter (1895)



Ölskizze auf Leinwand, 41,5 x 47,5 cm, Privatbesitz

Abb. 114

Peder Severin Krøyer (1851 – 1909): Das Meer bei Skagen (1882)



Öl/Leinwand, 32,5 x 52 cm, Sammlung Hirschsprung, Kopenhagen, Dänemark.

Abb. 115

August Strindberg (1849 – 1912): Meer und Welle (1892)



Öl/Pappe, 62 x 98 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, Dänemark

Abb. 116

Clara Arnheim: Das Rauschen



Aquarell und Mischtechnik, 22 x 32 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 117

Clara Arnheim: Himmel und Meer II



Aquarell, 20 x 28,5 cm, Privatbesitz auf Hiddensee

Abb. 118

Clara Arnheim: Zwei junge Frauen

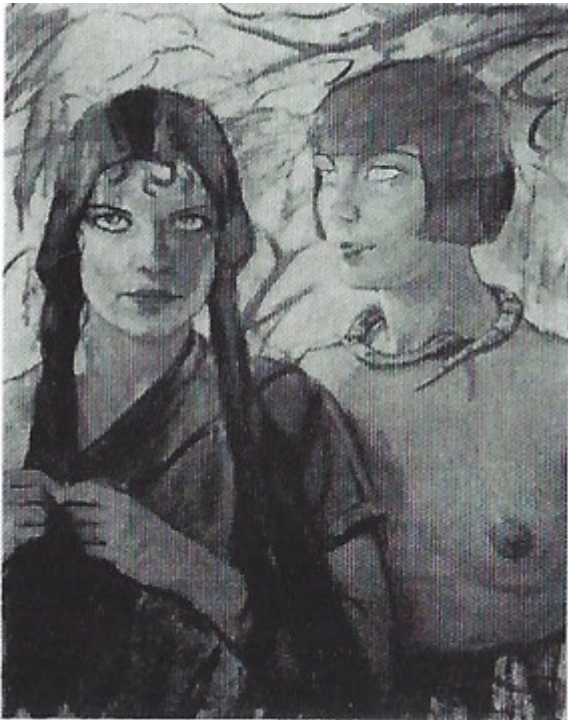


Öl/Leinwand, 75 x 63 cm, Landesmuseum Braunschweig

Provenienz: Aus der Sammlung Giorgio Silzer

Abb. 119

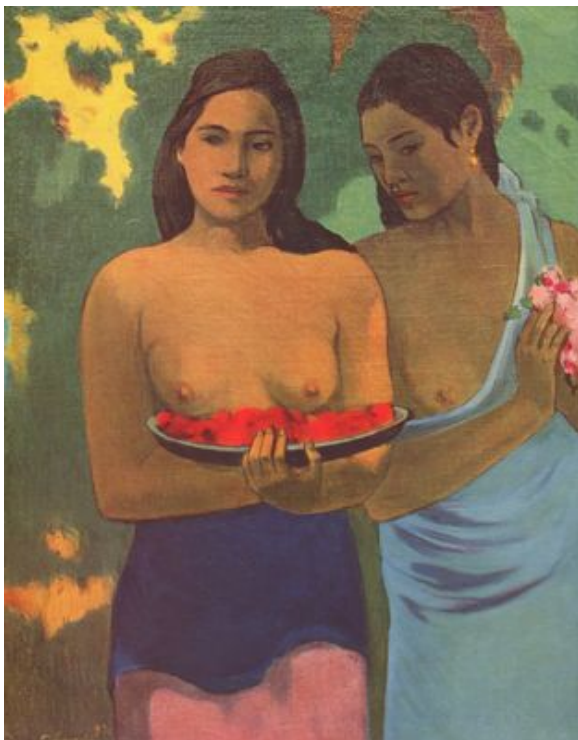
Julie Wolfthorn (1864 – 1944): Inselmädchen (um 1927)



Ölbild, Verbleib unbekannt

Abb. 120

Paul Gauguin (1848 – 1903): Mädchen mit Mangoblüten (1899)



Öl/Leinwand, 94 x 72,4 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

Abb. 121

Clara Arnheim: Fischer



Öl/Leinwand, 63 x 82 cm, Privatbesitz

Abb. 122

Clara Arnheim: Der Schuster



Öl/Leinwand, 104 x 88 cm, Privatbesitz Berlin

Abb. 123

Clara Arnheim: Fischerboot am Anleger



Öl/Rupfen, 46 x 70 cm, Privatbesitz Hiddensee.

Anm.: Mit extrem trockenem Pinsel gemalt.

Abb. 124

Clara Arnheim: Segelboot im Sonnenlicht



Aquarell und Mischtechnik, 20,5 x 30 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 125

Clara Arnheim: Segelboote vor der Küste



Aquarell und Gouache, 17 x 28,5 cm, Landesmuseum Braunschweig.
 Ungrundiert. Rend.: „Bianca“ o.l., 220,- u.l.

Abb. 126

Clara Arnheim: Blaue Segler



Aquarell und Gouache, 22 x 29 cm, Landesmuseum Braunschweig
 Anm.: Himmel wird vom weitgehend unbearbeitetem Papier gebildet.
 Rend.: 35,- o.r., 150,- u.r.

Abb. 126 D1 (Detail zu Blaue Segler)



Abb. 127

Clara Arnheim: Segler bei stiller See



Aquarell, 21 x 29,5, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 128

Clara Arnheim, Seemann mit Netz



Öl/Leinwand, 90 x 69 cm, Privatbesitz Bremen

Abb. 129

Clara Arnheim: Netze



Öl/Leinwand, genaue Maße nicht bekannt, Breite ca. 75 cm, Privatbesitz Bremen

Abb. 130

Clara Arnheim: Karren



Öl/Leinwand, 69 x 57 cm, Privatbesitz Bremen

Abb. 131

Clara Arnheim: Mädchen



Öl/Leinwand, 90 x 69 cm, Privatbesitz Bremen

Abb. 131 D1 / Detail zu Bild „Mädchen“



Abb. 132

Otto Modersohn (1865 – 1943): Mondaufgang im Moor (um 1923)



Öl/Leinwand, 67 x 101 cm, Privatbesitz,

Quelle: Auktionshaus Van Ham, letzter Aufruf 11.9.2016, <http://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/otto-modersohn.html>

Abb. 133

Käthe Loewenthal (1878 – 1943), Almwiese vor Gebirgskette



Pastell, 29 x 44 cm, Privatbesitz

Abb. 134

Elizabeth Büchsel (1867 - 1957): Fischerpaar auf Hiddensee



Genauere Maße nicht bekannt, Galerie Der Panther, Freising

Abb. in: Ein Rucksack voller Farben, Katalog der Ausstellung in Passau 2014, S. 75.

Abb. 135

Clara Arnheim: An der Steilküste bei Kloster



Öl/Leinwand, 43 x 78 cm, Galerie Der Panther, Freising

Abb. 136

Clara Arnheim: Fischer am Meer



Gouache, 20 x 28 cm, Landesmuseum Braunschweig

Anm.: Resedagrünes Papier, sehr faserreich. In größerer Ansammlung u.l. Goldpigmente auf dem Bild verteilt, auch im Himmel.

Abb. 137

Clara Arnheim, Fischer mit Mädchen



Tempera auf Papier, 20 x 28 cm, Galerie Der Panther, Freising

Abb. 138

Clara Arnheim: Am Weststrand



Aquarell, 25,5 x 33,5 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 139

Clara Arnheim: Strandleben



Lithographie, 16,5 x 24 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 140

Clara Arnheim: Urlauber am Strand



Gouache, 19 x 30 cm, Landesmuseum Braunschweig

Anm.: Verso: 15,-. Sandkörnchen und Steinchen im Bild, pleinair

Abb. 141

Clara Arnheim: Strandlandschaft



Aquarell, 21,8 x 34 cm, Landesmuseum Braunschweig

Anm.: Bleistiftstrich am linken Bildrand. Verso: Inventarnummer

Abb. 142

Clara Arnheim: Wolkenstimmung



Aquarell u. Mischtechnik auf Faserplatte kaschiert, 21 x 29 cm, Privatbesitz Hiddensee

Abb. 143

Clara Arnheim: Boot auf dem Strand vor Kloster



Aquarell, 21,5 x 29 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 144

Clara Arnheim: Wiese am Bodden



Aquarell, 18 x 26 cm, Privatbesitz Hiddensee

Anm.: Stark beschädigt, Wasserschaden oben links, Silberfischchen

Abb. 145

Clara Arnheim: Nähstube (Postkarte, 1917)



C. Arnheim.

Nähstube.

Diese geschickten Fräulein! Auch ich würde
 mich Ihnen für den freundlichen Gruß zu
 danken u. Sie selbst Liebe zu erwiedern.
 Frau Betty Volkmar

Privatbesitz Hiddensee, Maße und Technik der Originalvorlage unbekannt.

Abb. 146

Clara Arnheim (zugeschrieben): Vorbereitung zum Ausschiffen



Öl auf Sperrholz, 33,5 x 44 cm, Galerie Der Panther, Freising

Abb. 146 rend.

Abb. 147

Clara Arnheim: Drei Männer an der Mole



Aquarell, 21 x 30 cm, Heimatmuseum Hiddensee

Abb. 148

Otto Modersohn (1865 – 1943): Herbst im Moor (1898)



Öl/Leinwand, 81 x 150,5 cm, Kunstmuseum Solothurn

© VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Abb. 149

Peder Severin Krøyer (1851 – 1909): Skagener Fischer beim Auslaufen (1884)



Öl/Leinwand, 40,2 x 63,7 cm, Sammlung Hirschsprung, Kopenhagen, Dänemark
Inv.nr. 210

Abb. 150

Clara Arnheim: Fischerknabe (Postkarte)



Maße und Verbleib der Vorlage nicht bekannt.
Postkarte in Privatbesitz, Berlin.

Verzeichnis der Dokumente und Interviewauszüge

Dok 1	
Abschiedsbrief von Clara Arnheim	364
Dok 2	
Totenschein von Clara Arnheim (hier „Flora“ Arnheim)	366
Dok 3	
Transportliste des Altentransportes I/ 19	367
Dok 4	
Vertrag über den Verkauf der Blauen Scheune	368
Dok 5	
Gästebuch der Familie Kruse auf Hiddensee.	371
Dok 6	
Die Familie von Henni Lehmann, ca. 1935	372
Dok 7	
Blick aus dem Fenster im Hause von Henni Lehmann, ca. 1935	372
Dok 8	
Die Modelle von Clara Arnheim	373
Dok 9	
Henni Lehmann, ca. 1935	373
Dok 10	
Testament von Henni Lehmann (Auszug)	374
Dok 11	
Nachlass-Protokoll von Henni Lehmann, 1937	377
Dok 12	
Zum Verkauf des Hauses von Henni Lehmann, 1938	378
Dok 13	
Die Blaue Scheune	379
Dok 14	
Clara Arnheim unter einem ihrer Gemälde	380
Dok 15	
Karte von Clara Arnheim (1917)	381
Dok 16	
Clara Arnheim und ihre Charlottenburger Wohnung (ca. 1935)	382

Dok 17	
Clara Arnheim und Betty Volkmar	382
Dok 18	
Interview mit Wolf Lehmann	383
Dok 19	
Interview mit Christiane Nikolaus	386
Dok 20	
Interview mit Ruth Beate Kik	386
Dok 21	
Interview mit Paul und Erich Stettiner	389

ABSCHRIFT:

Berlin Charl. 2
Uhlandstr. 182
d. 28.6.42

Liebe Frau Schwartz,

Sie wundern sich gewiß, dass ich erst heute Ihren lieben Brief beantworte und für das Päckchen danke. Es kam wie gerufen für mich. Der Grund meines Schweigens lag darin, daß meine Gesundheit augenblicklich nicht auf der Höhe (ist) und dann vor allem daran, daß ich über Schweres, was über mir lastet, nicht schreiben wollte, ehe ich Sicheres darüber wußte. Man will jetzt die Alten von hier entfernen und auch mir drohte das Geschick, plötzlich Wohnung und Vaterstadt verlassen zu müssen. In diesem Falle war es ein Glück, daß ich krank war. So konnte mein Doktor mir mit bestem Gewissen ein Attest ausstellen, daß ich nicht transportfähig (bin). Das hat viel genutzt, denn ich bin noch hier in meiner Wohnung und ein Transport ging ohne mich ab. Eine Vertrauensärztin prüfte nachher noch meinen Gesundheitszustand und sagte nach gründlicher Untersuchung, daß sie nur das Attest des Hausarztes bestätigen konnte. Sie war entsetzt über meine Magerkeit und meinte, daß damit die Schwächezustände in Verbindung stehen, die mich zwingen mich am Tage eine Weile hinzulegen um dann wieder stehen zu können und die notwendige Arbeit zu leisten. Aber ich leiste noch, was ich kann und habe den Hausstand in Ordnung. Meine arischen Mieterinnen werden ja nicht mitbetroffen und ich habe ihnen gar nichts von der Gefahr gesagt, in der ich schwebe. Bei alledem ist mein großer Trost, daß Betty zur Zeit abberufen wurde. Ich hörte von 88jährigen, die mit sollten. Ich vertraue auf Gott. Seine Wege verstehen wir nicht – aber man muß sich gehorsam fügen, wenn neues Leid kommt. Ich mußte ja nun, da ich nicht wußte, was mit mir wird, alle Vorbereitungen treffen und da hatte ich die Verwandten und Freunde zur Seite. Jetzt geht es mir bald besser, bald schlechter. Ich hatte ja so viele Aufregungen und Anstrengungen, daß es kein Wunder ist. Natürlich ist vor allem mein Magen pfleglich zu behandeln und da denke ich an Sie und wie Sie mich gepflegt haben. Ich mache mir nun selbst Suppen und habe die Stundenfrau für die Reinmacherei usw. Glücklicherweise habe ich ja eine Hilfe, so viele sind ohne. Hoffentlich sind Sie alle gesund und die Landwirtschaft geht trotz andauernder Kälte vorwärts. In Gedanken bin ich viel mit Ihnen und wenn einmal ein etwas wärmerer Tag (ist) und ich abends auf dem Balkon sitze und der Mond scheint, dann denke ich an die schönen Hiddenseeabende. Wir müssen dankbar sein für all das Schöne, was wir genossen haben.

Sie wissen, wie ich an der Heimat hänge und ich wäre doch gern auf dem Friedhof neben den Geschwistern zur letzten Ruhe gebettet. Aber wie viele Kämpfer müssen in fremder Erde liegen. Wenn nur Ihre Lieben gesund heimkehren. Der Krieg ist hart und ja noch viel, viel schlimmer als der erste Weltkrieg. Aber noch lasse ich die Hoffnung hier zu bleiben nicht sinken und bin beruhigt und gefaßt auf Alles.

Unser Portier glaubt nicht daran, daß ich aus der Wohnung muß. Der Wirt hat aber gar nicht mitzusprechen. Seinerzeit sagte man uns, daß ja alle diese Wohnungen zur Kündigung bestimmt sind – aber wohl erst bei Kriegsende. Dann sollten Betty und ich nur ein Zimmer für uns bekommen und wir sollten uns keine Sorgen machen; dafür würde dann gesorgt. Nun hat man wohl andere Dinge über die Alten beschlossen. Vielleicht bekomme ich hier aber doch noch ein kleines Räumchen. Dann bliebe ich doch erreichbar für Freunde. Voraussichtlich kommen Fr. Schneider (und) von Scheel im

August nach Kloster, sie bringen dann Grüße von mir. Es sind das sehr treue Freunde und Frau Nagy hat mir viel geholfen, die Nachbarn und der Freund von Frau Mischol, mit dem wir jetzt auch befreundet sind. Ich sage noch immer „wir“, denn ich fühle daß Bettys Liebe noch mit mir ist. So machen Sie sich keine Sorgen um mich.

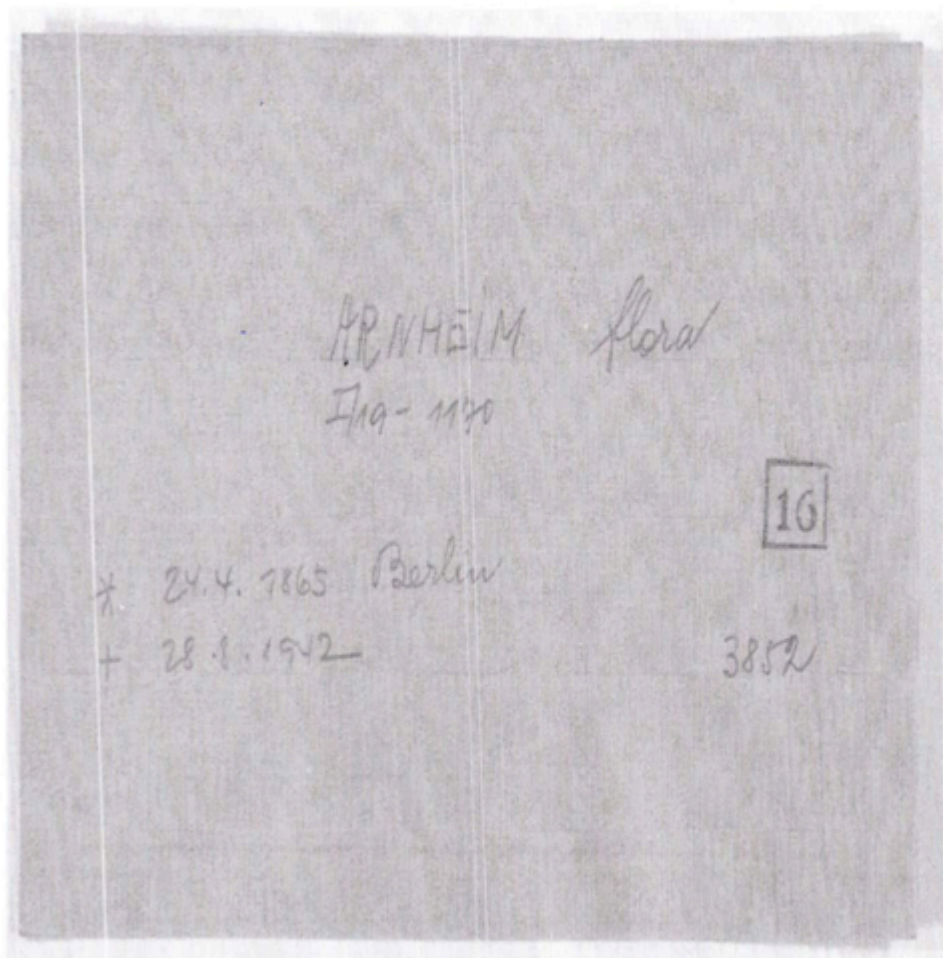
Wie Gott will!

Ihre Clara A.

Dok 2

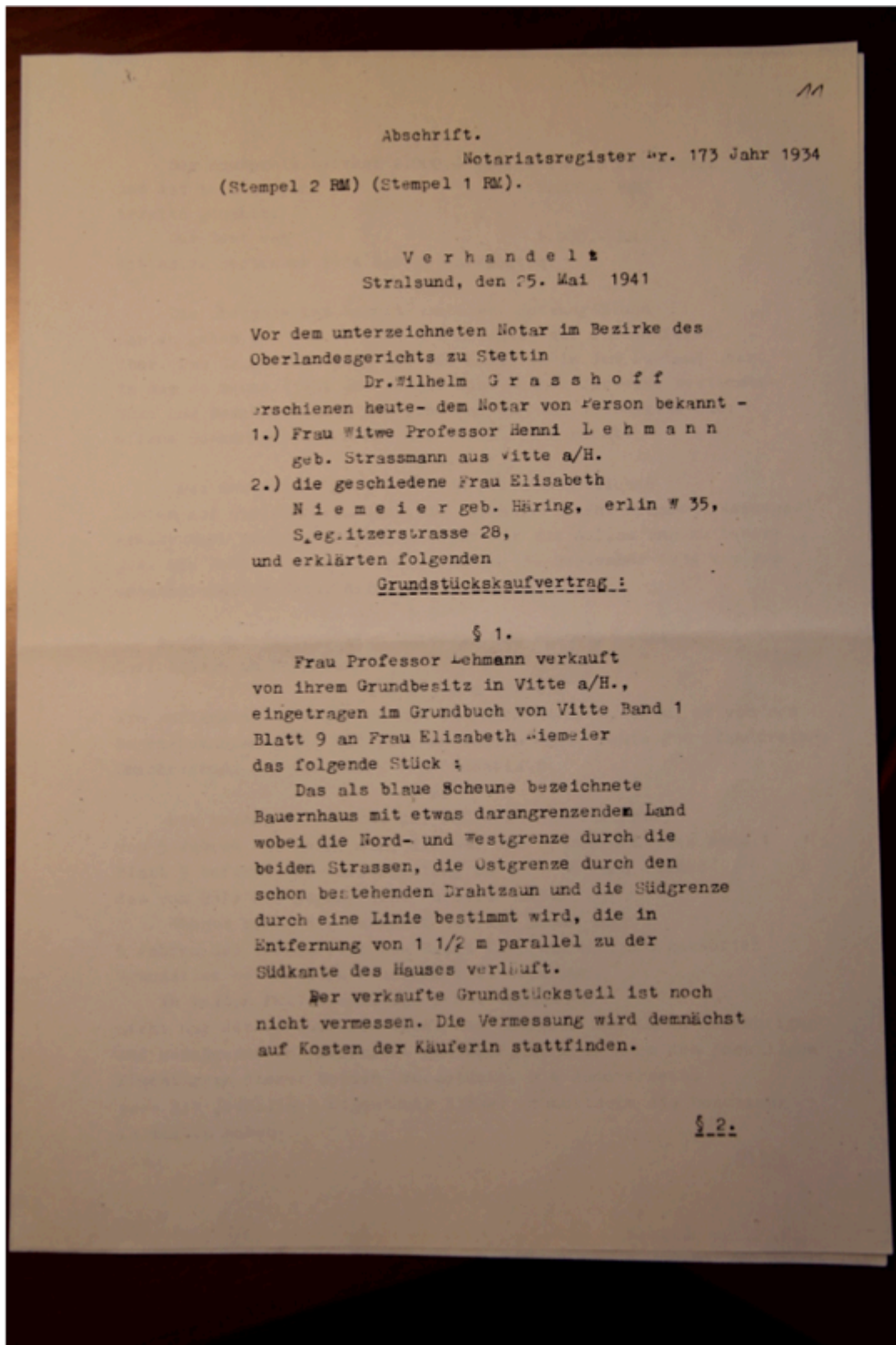
Totenschein von Clara Arnheim (hier „Flora“ Arnheim)

Quelle: Gedenkstätte Theresienstadt



Dok 4

Vertrag über den Verkauf der Blauen Scheune und des Wohnhauses von Henni Lehmann auf Hiddensee, 1934 (Auszug)



12

§ 2.

Der Kaufpreis beträgt 2.000,- (zweitausend) Reichsmark
und ist in Höhe von 1.000,- RM
bereits gezahlt.

Der Rest von 1.000,- RM
ist am 1. September 1934 bar zu entrichten.

§ 3.

Die Übergabe ist bereits erfolgt. Nutzungen und
Lasten gehen mit dem 1. Juli als Stichtag auf die Käuferin
über. Das Grundstück geht auf die Käuferin in dem Zustand über,
in dem es heute steht und liegt. Eine Gewähr für eine bestimmte
Güte und Beschaffenheit und eine Haftung für verborgene oder
offene Sachmängel übernimmt die Verkäuferin nicht.

§ 4.

Das Grundstück geht frei von privatrechtlichen
Lasten auf die Käuferin über. Die Verkäuferin acht Pfandentlassungs-
erklärungen der Hypothekengläubiger bis zur Auflassung zu besor-
gen. Die Auflassung soll spätestens am 15. September 1934 vor dem
unterzeichneten Notar erfolgen.

§ 5.

Beide Vertragsparteien erteilen dem Bürovorsteher
Carl Lüders zu Stralsund

V o l l m a c h t,

die Auflassung zu erklären und entgegenzunehmen, wobei er von den
Beschränkungen des § 181 BGB. entbunden wird, sowie die pfandfreie
Umschreibung auf ein neues Grundbuchblatt.

§ 6.

Die Verkäuferin räumt der Käuferin auf die Dauer
von 5 Jahren das Recht ein, die auf dem Stammgrundstück Band 1
Blatt 9 befindliche Wasserleitung zu benutzen und ebenso
das vom Hofe aus zugängliche Wasserklosett.

Ebenso räumt die Käuferin auf die Dauer von
5 Jahren der Verkäuferin das Recht ein, die auf dem gekauften
Grundstück befindliche Holzkammer zu benutzen.

In beiden Fällen soll das Benutzungsrecht
nicht nur der Verkäuferin bzw. der Käuferin und ihren Angehörigen
und Hausgegnern persönlich zustehen, sondern auch den jeweiligen
Eigentümern dieser beiden Grundstücke, wie andererseits
auch die jeweiligen Eigentümer dieser Grundstücke die Benutzung
zu dulden haben.

Beide

11

Abschrift.
Notariatsregister Nr. 173 Jahr 1934
(Stempel 2 RM) (Stempel 1 RM).

V e r h a n d e l t
Stralsund, den 25. Mai 1941

Vor dem unterzeichneten Notar im Bezirke des
Oberlandesgerichts zu Stettin

Dr. Wilhelm G r a s s h o f f

erschieden heute- dem Notar von Person bekannt -

- 1.) Frau Witwe Professor Henni L e h m a n n
geb. Strassmann aus Witte a/H.
- 2.) die geschiedene Frau Elisabeth
N i e m e i e r geb. Haring, Berlin W 35,
Sieg.itzerstrasse 28,
und erklärten folgenden

Grundstückskaufvertrag :

§ 1.

Frau Professor Lehmann verkauft
von ihrem Grundbesitz in Witte a/H.,
eingetragen im Grundbuch von Witte Band 1
Blatt 9 an Frau Elisabeth Niemeier
das folgende Stück :

§ 2.

Der Kaufpreis beträgt 2.000.- (zweitausend) Reichsmark
und ist in Höhe von 1.000.- RM
bereits gezahlt.

Der Rest von 1.000.- RM
ist am 1. September 1934 bar zu entrichten.

§ 3.

Die Übergabe ist bereits erfolgt. Nutzungen und
Lasten gehen mit dem 1. Juli als Stichtag auf die Käuferin
über. Das Grundstück geht auf die Käuferin in dem Zustand über,
in dem es heute steht und liegt. Eine Gewähr für eine bestimmte
Güte und Beschaffenheit und eine Haftung für verborgene oder
offene Sachmängel übernimmt die Verkäuferin nicht.

§ 4.

Das Grundstück geht frei von privatrechtlichen
Lasten auf die Käuferin über. Die Verkäuferin sht Pfandentlassungs-
erklärungen der Hypothekengläubiger bis zur Auflassung zu besor-
gen. Die Auflassung soll spätestens am 15. September 1934 vor dem
unterzeichneten Notar erfolgen.

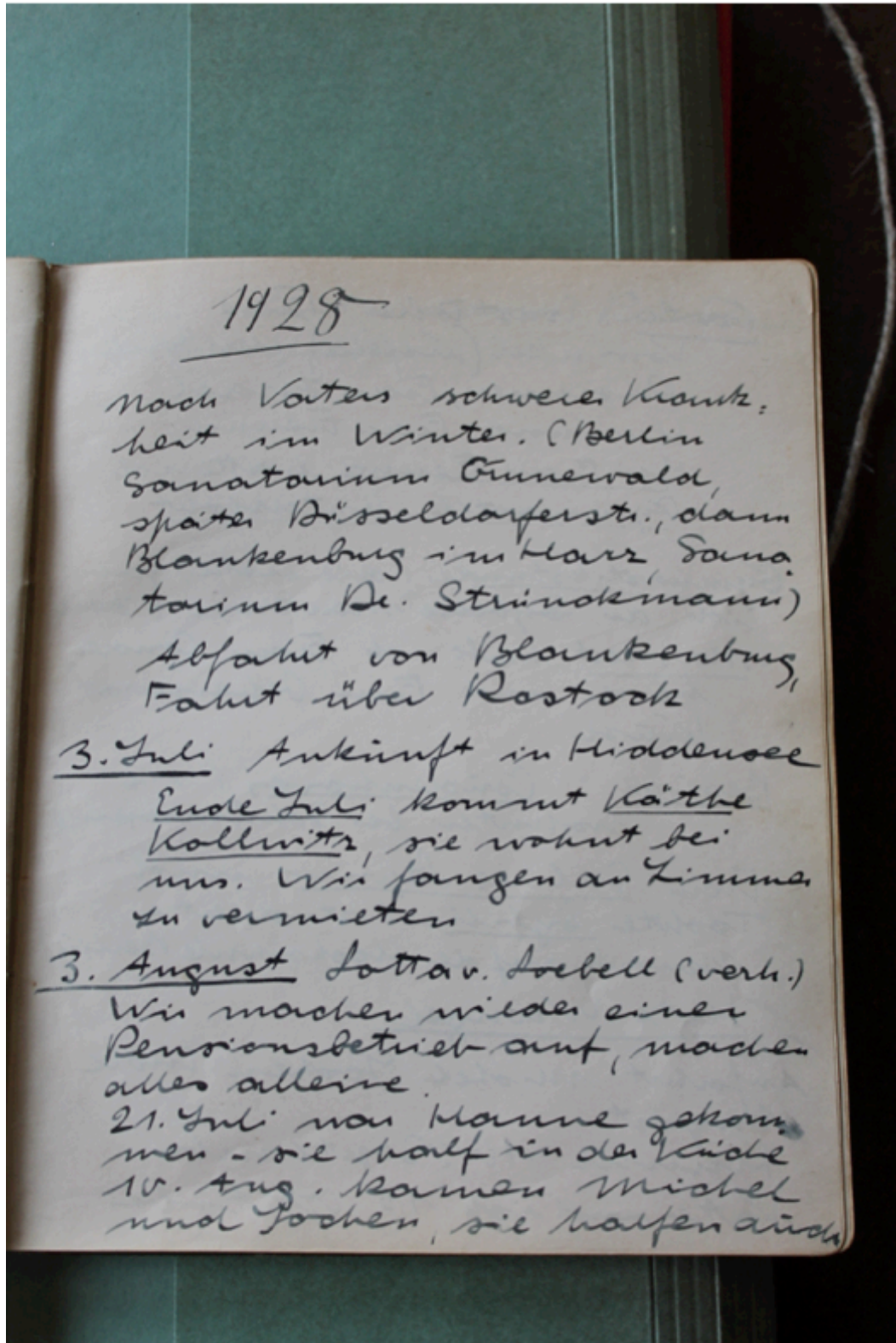
§ 5.

Beide Vertragsparteien erteilen dem Bürovorsteher
Carl Lüders zu Stralsund

12

Dok 5

Gästebuch der Familie Kruse auf Hiddensee.
 Nachweis über Besuche von Käthe Kollwitz, 1928
 Quelle: DKA Nürnberg, Gästebuch Kruse o.S.



Dok 6

Die Familie von Henni Lehmann, ca. 1935



Hintere Reihe: Karl Lehmann jr., Minna Schluck (?), die Haushälterin, Ruth Fiesel, Elwina Lehmann, sitzend: Henni Lehmann, Ruth Fiesel, unbekannter junger Mann, die Kinder Karl, Ernest und Wolfgang Lehmann.

Dok 7

Blick aus dem Fenster im Hause von Henni Lehmann, ca. 1935

Der „kleine Hafen“ (heute Seglerhafen) in Vitte.



Dok 8

Die Modelle von Clara Arnheim

Fotos: Aus dem Nachlass von Henni Lehmann

Mit freundlicher Genehmigung der Familie Sally Lehmann

Dok 9

Henni Lehmann, ca. 1935

Aus dem Nachlass. Mit freundlicher Genehmigung der Familie Sally Lehmann



Dok 10

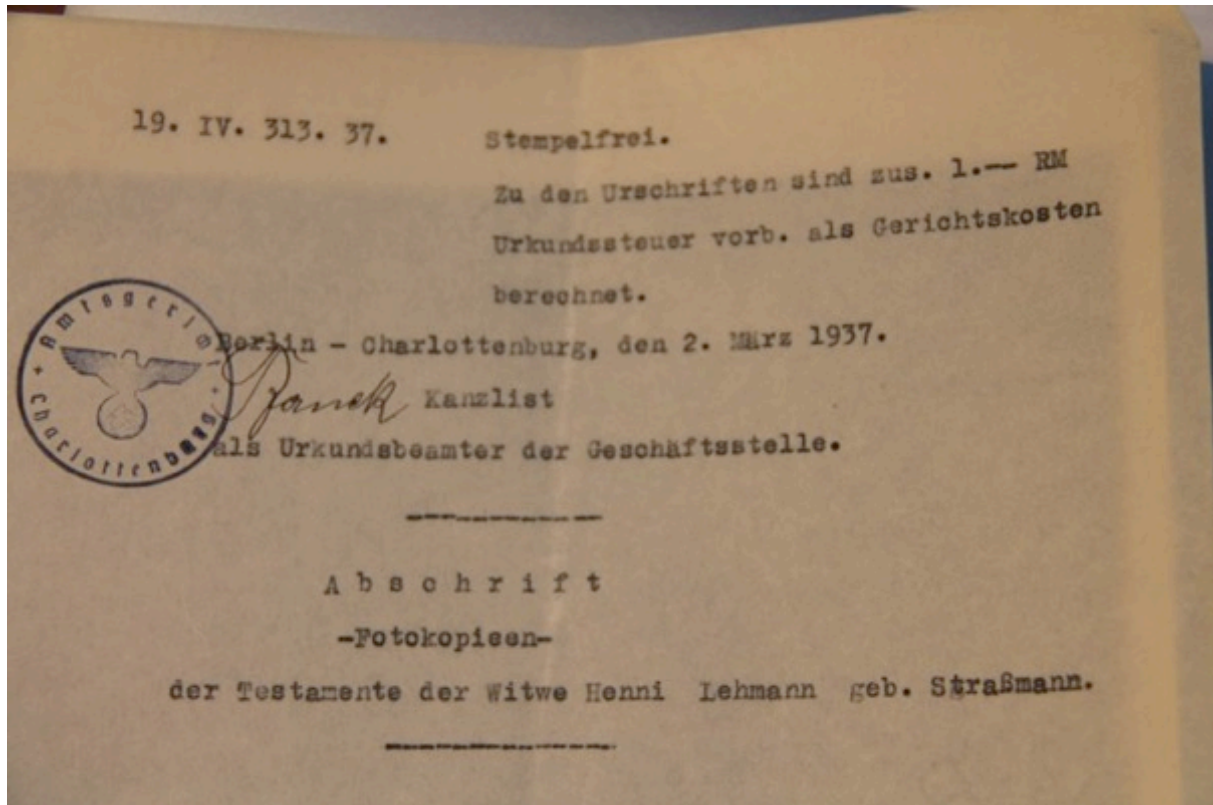
Testament von Henni Lehmann (Auszug)

Mit Adresse in der Uhlandstraße 182, Berlin-Charlottenburg

Beglaubigte Abschrift und Ablichtung des Originals

Mit freundlicher Genehmigung der Familie Lehmann,

Sally Lehmann, Minneapolis, USA



FRAU PROFESSOR HENNI LEHMANN

2. Feb. 1837

WEIMAR, den 30. Juni

1920

Hier ist meine Erklärung.

1. Ich habe rauchen in meine Gesellschaften, und jetzt soll die Gesellschaft
meiner Gesellschaft fallen in meine Gesellschaft. Ich soll, falls meine
Ich auf meine Kinder lassen werden in die Gesellschaft zu gleichen
Teilen. Die meine Gesellschaft der Gesellschaft soll zu gleichen Teilen in die
meine Gesellschaft sein.

2. Wenn meine meine Gesellschaft bei der Gesellschaft nicht von mir
Gesellschaft sein, so soll die Gesellschaft zu gleichen Teilen, so soll die
meine Gesellschaft sein, oder meine Gesellschaft sein, oder meine
Gesellschaft sein. Wenn meine meine Gesellschaft nicht von mir
meine Gesellschaft, so sollen meine meine Gesellschaft sein, oder meine
Gesellschaft sein.

3. Meine meine Gesellschaft soll sein, oder meine Gesellschaft sein, oder meine
Gesellschaft sein. Meine meine Gesellschaft soll sein, oder meine
Gesellschaft sein. Meine meine Gesellschaft soll sein, oder meine
Gesellschaft sein.

4. Wenn die Gesellschaft meine Gesellschaft sein, oder meine
Gesellschaft sein. Wenn die Gesellschaft meine Gesellschaft sein, oder meine
Gesellschaft sein. Wenn die Gesellschaft meine Gesellschaft sein, oder meine
Gesellschaft sein.

5. Wenn die Gesellschaft meine Gesellschaft sein, oder meine
Gesellschaft sein. Wenn die Gesellschaft meine Gesellschaft sein, oder meine
Gesellschaft sein. Wenn die Gesellschaft meine Gesellschaft sein, oder meine
Gesellschaft sein.

Dok 11

Protokoll der Beamtin Toni Voigt: Nachlass von Henni Lehmann, 1937. Hier ist die Adresse vermerkt: Uhlandstraße 182, Berlin-Charlottenburg – also die Adresse von Clara Arnheim. Mit freundlicher Genehmigung der Familie Lehmann.

Test. Nachlass. Verrechnung

Der Frau Henni Lehmann geb.
Abt. m. m. zu Charlottenburg Uhlandstr.
182. gestorben den 18. Februar 1937

zu Titel 6-8

Pst.

Garderober u. Wäsche

Ab. P.

1
verbleibende Reste welcher Art die
Sachen sind beehörtigt, vergilbt
u. durch lange Liegen unbrauchbar
sind geworden

200. -

Summa 200. M.

aufgenommen den 24 April 1937



Frau Toni Voigt
Lehrerin
Mitglied der Reichsamtliche
für das Amtsbereich Charlottenburg
Charlottenburg Platten 74

Dok 12

Verkauf des Hauses von Henni Lehmann.

Hier: Brief des Vitter Bürgermeisters vom 10.08.1938

Inhalt: Das Haus kann zur Hälfte seines tatsächlichen Wertes erworben werden.

Mit freundlicher Genehmigung der Familie Lehmann

Vitte a.H. 10. August 1938

An

Herrn Rechtsanwalt Pg. Itzigebl

in B e r g e n

Betrifft: Kauf eines Grundstücks.

Die Gemeinde Vitte beabsichtigt sich ein Grundstück zu kaufen, dieses soll eingerichtet werden als Verwaltungsgebäude da die 3 Gemeinden Hiddensee zusammengelegt werden sollen. Ich stehe nun in Verhandlungen mit dem Kauf eines Grundstücks der verstorbenen Frau Lehmann (Jüdin) gehörig. Testamentsvollstrecker ist Dr. Richard Lewy-Lingen, Berlin-Charlottenburg 9 Nussbaum-Allee 14 (ebenfalls Jude) Er hat mir das Haus auf meine Anfrage hin angeboten mit 15 500,-RM. einschl. Inventar. Der Wert des Grundstücks beträgt heute noch 30 000,-RM. Nun möchte ich Sie bitten, die Verhandlungen mit dem Dr. Lewy-Lingen hierüber aufzunehmen, vielleicht lässt er noch bisschen ab. Auch wollen Sie dann bitte mit dem Herrn Landrat sprechen wie die Bezahlung erfolgen könnte. Die Kreissparkasse könnte doch das Geld geben, denn die Gemeinde Vitte hat ja jahrelang den Gemeinderaum der Kreissparkasse mit zur Verfügung gestellt und ausserdem hat heute noch eine Angestellte der Gemeinde die Nebenstelle mit zu verwalten. Dann hätte die Kreissparkasse auch gleich einen Raum in dem Hause, denn im nächsten Sommer werden diese sowieso einen Verwalter hier einsetzen müssen. Der Landrat ist über den Kauf des Hauses informiert und billigt auch den Kauf, ebenso der Gauleiter der heute hier auf Hiddensee anwesend war. Dem Lewy-Lingen werde ich schreiben, dass Sie die Verhandlungen für die Gemeinde übernehmen.

Heil Hitler!

Der Bürgermeister.

Staatsbeauftragter.

Dok 13

Blaue Scheune, ca. 1934

Mit freundlicher Genehmigung des Heimatmuseums Hiddensee

Foto: Dorothea Mendel



Dok 14

Clara Arnheim (Mitte) unter einem ihrer Gemälde zu Gast bei Familie Schwartz auf Hiddensee.

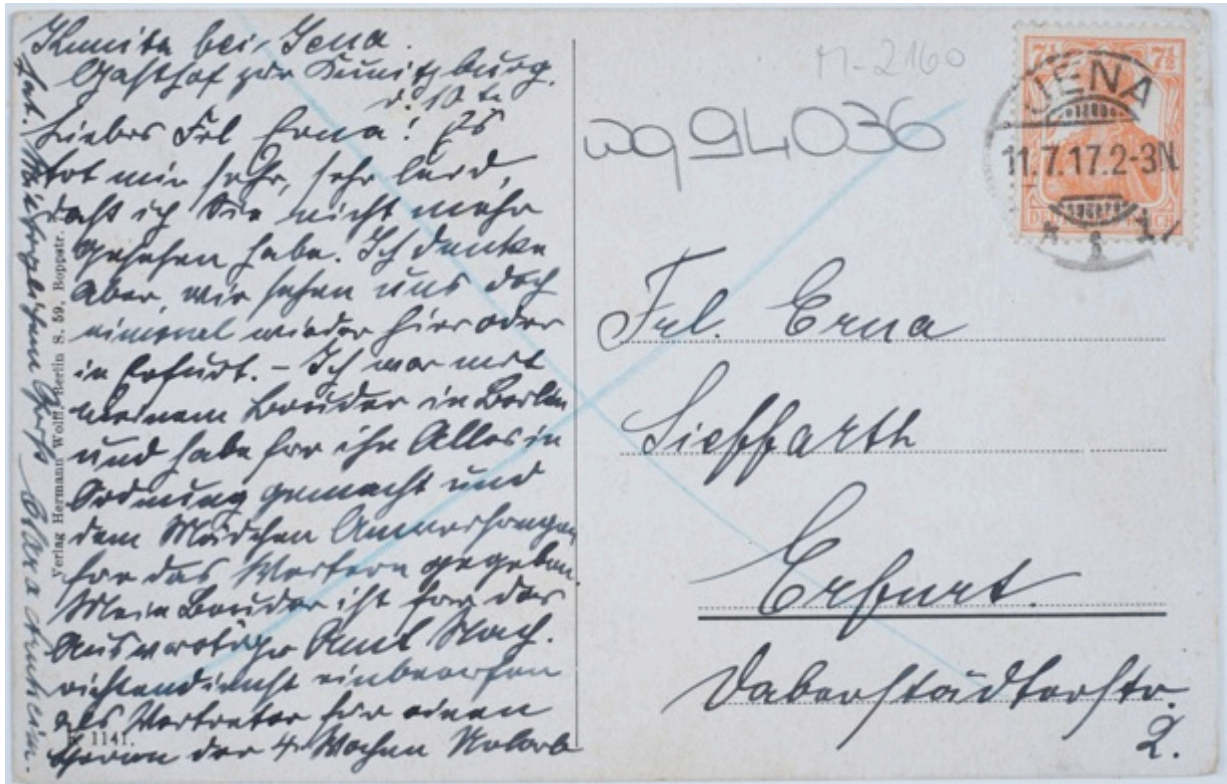


1. v. links: Die Mutter von Rosemarie Schubert, Lotte Schubert. Rechts von Clara Arnheim: Betty Volkmar.

Mit freundlicher Genehmigung der Familie Schubert, Vitte, Hiddensee.

Dok 15

Karte von Clara Arnheim, 11.7.1917 von der Kunitzburg bei Jena, in der davon die Rede ist, dass der Bruder Fritz „nunmehr für den Auswärtigen Dienst vorgesehen“ sei, zunächst als „Urlaubsvertretung für einen Herrn“. Mit freundlicher Genehmigung der Familie Schubert, Hiddensee.



Dok 16

Clara Arnheim und ihre Charlottenburger Wohnung (ca. 1935)
Auf einem der Balkone der Charlottenburger Wohnung:



Gertrud Kesten, Untermieterin von Clara Arnheim (und Tante von Christiane Nikolaus und Ruth Beate Kik), Clara Arnheim, Betty Volkmar. Ca. 1935.
Mit freundlicher Genehmigung von Ruth Beate Kik.

Dok 17

Clara Arnheim und Betty Volkmar, 1930er Jahre.



Mit freundlicher Genehmigung des Heimatmuseums Hiddensee

Dok 18

Interview mit Wolf Lehmann (am 6./7.02.2016, Washington D.C.)

Auszug / Das Interview wurde in englischer Sprache geführt

Frage: Wie erinnern Sie sich an Ihre Großmutter?

Ich sag' s mal auf deutsch: Wir Kinder pflegten unsere Großmutter Henni Lehmann manchmal mit Witzen zu ärgern. Einer davon war der Spruch: Wenn Omi Räder hätte – dann wäre sie ein Omnibus! – Diese Sorte von Temperament hatte sie.

Frage: Wie hat sie auf diese Witze reagiert?

Sie hat gelacht. Sie hatte durchaus Humor.

Frage: Wie war das Leben auf Hiddensee, war es sehr bohemienhaft?

Nun, kommt darauf an, was man darunter versteht! Ich erinnere mich, dass es Nudisten gab, aber man redete nicht viel darüber, und sie taten sich auch nicht hervor. Es war ja überhaupt eine sehr friedliche Insel. Zum Beispiel erinnere ich mich an den Polizisten, ja – den. Es gab nur einen. Und er war der einzige motorisierte Mensch auf der Insel. Er kam öfters mal vorbei, nur so, und wir hatten nie Schwierigkeiten – aber nachdem Hitler an die Macht kam, entpuppte er sich schnell als richtiger Nazi. Es wurde einfach ... ungemütlicher für uns. Er tat uns nichts – aber er hätte können.

Frage: Woran erinnern Sie sich noch?

Meine Großmutter und ich waren beide immer sehr früh auf. Und dann schickte sie mich raus in den Garten. Hinter dem Haus war ein Pflaumenbaum; da sollte ich Pflaumen ernten – Zwetschgen holen für' s Frühstück. Ich sollte sie wahrscheinlich auch reinbringen – aber die meisten hatte ich vorher schon gegessen (lacht).

Frage: Hat sie Kuchen gebacken?

Nein – wenn, dann hätte meine Mutter das getan. Sie übernahm den kompletten Haushalt, wenn wir auf Hiddensee waren. Sie machte alles.

Frage: Und Henni? Haben Sie mit ihr viel Zeit verbracht?

Henni malte und schrieb. (Er lacht). Das war auch besser so. Sie war ... Es war besser, ihr aus dem Weg zu gehen. Manchmal war mit ihr nicht gut Kirschen essen. Sie hatte so eine Art. ...Es gab auch Kartoffeln hinterm Haus, auch die hab ich aufgesammelt - aber nicht gegessen.

(Ich bitte ihn, einige Personen auf einem Foto zu identifizieren).

Ah – das hier ist Dorothy!

Frage: Dorothy?

Ja, eine Engländerin. Meine Patentante, wenn ich mich recht erinnere. Sie war nicht mit uns verwandt. Aber sie kam nach 1919, uns zu besuchen. Das war typisch für meine Großmutter, sie hat das inszeniert: als Geste der Versöhnung den Engländern gegenüber, nach dem Krieg. Und da musste diese Dame eben meine Patentante werden. Völkerverständigung! (lacht).

Frage: Wie aktiv war sie politisch?

Sehr – auch auf Hiddensee. Stresemann war ihr Favorit, sie führte ihn in den 1920er Jahren ständig im Munde. Wir haben zu besonderen Gelegenheiten die Flagge der Republik gehisst, und es wurde viel über Politik diskutiert. Vor allem natürlich nach 1932 – über die heikle Rolle von Brüning zum Beispiel. Sie war ein durch und durch politischer Mensch.

In den frühen 1920er Jahren muss dieses Foto entstanden sein, ganz klar.

Frage: War es für die Hiddenseer nicht seltsam, so kurz nach dem Ersten Weltkrieg eine Engländerin auf der Insel zu Besuch zu haben?

Nun ... die Hiddenseer ... Die meisten waren Fischer, und das Geschäft lief nicht gut. Ich weiß nicht, wie sie politisch dachten. Aber Henni und die Fischer kamen sehr gut miteinander zurecht. Die mochten sich. Henni gab ihnen oft Aufträge und unterstützte sie – aber man mochte sich auch. Ich erinnere mich an die Ankunft im Sommer. Wir kamen immer mit einem ganzen Berg von Gepäck. Einer der Fischer sollte den ganzen Kram vom Boot ins Haus tragen. Und als er die Treppen zum Haus hochstieg, ist er mit dem Gepäckberg auf dem Arm ins Straucheln geraten, weil er sturzbetrunken war – und hat im Stürzen meinen Bruder Walter mitgerissen. Er hat sich am Bein verletzt. – Ich meine: Diese Typen tranken immer viel. Nicht ganz der richtige Umgang für uns Kinder.

Frage: Finden Sie es nicht erstaunlich, dass Henni Lehmann besser mit den Fischern zurechtkam als mit den anderen Künstlern – mit Gerhart Hauptmann zum Beispiel?

Nun, vielleicht war das so, weil die Fischer für Henni zu den „Proletariern“ gehörten. Sie benutzte den Ausdruck ständig: Proletarier. Und noch öfter: Proletarierfrauen. Sie schrieb ja auch gezielt für Proletarier. Das wollte sie jedenfalls.

Frage: Wie funktionierte die Blaue Scheune?

Die Blaue Scheune öffnete im Sommer so früh es eben möglich war. Ich erinnere mich, dass sie noch 1935 geöffnet war. Auch 1935 war Henni überall der Boss. Es war eine reine Galerie; niemand hat dort gemalt. Es hielten sich andere Malerinnen dort auf, aber sie arbeiteten nicht direkt dort.

Frage: Und 1935 lief das noch?

Auf jeden Fall. Das war das letzte Mal, dass wir dort waren. Deshalb kann ich mich besonders gut daran erinnern.

Frage: Waren Hennis Bilder auch dort?

Daran kann ich mich nicht erinnern. Henni malte immer zu Hause, in ihrem Zimmer im ersten Stock. Da lebte sie, da schrieb sie und da malte sie auch. Alles in einem Zimmer, obwohl das Haus ja recht groß war. Sie ging auch nicht mit an den Strand, das war bei ihrer Fülle zu beschwerlich. Obwohl eigens ein Weg für sie angelegt wurde.

Frage: Und Ihre Rolle dort?

Henni hat mich verdonnert, in der Blauen Scheune zu arbeiten (lacht). Ich habe den Eingang bewacht. Der Eintritt war frei, aber die Leute sollten ja auch nichts stehlen. Ich habe Postkarten verkauft. Das lief gut, sehr gut sogar. Es war in der Blauen Scheune immer viel los. Und die Malerinnen haben woanders gemalt, dann ihre Bilder gebracht.

Frage: Waren Sie dort auch mit Ihrer Großmutter zusammen?

Eher nicht. Vor allem mein Bruder Ernest nicht. Der hatte richtig Angst vor der Oma.

Frage: Erinnern Sie sich an Clara Arnheim?

Nein, nicht wirklich. Ich sehe kein Gesicht vor mir. Aber sie war immer da. Sie war immer da, wo Henni war.

Dok 19

Auszug aus einem Interview mit Christiane Nikolaus (am 10.01.2016)

„Ich war vier oder viereinhalb.

Die einzige Erinnerung, die ich habe ist ein riesiges, leeres Zimmer. Ich besaß ein kleines, rotes Tretauto, und plötzlich hatte ich Platz für mein Tretauto. Das war, als sie abgeholt und die Wohnung sofort leergeräumt worden war.

Wir teilten uns ja mit beiden Schwestern⁶¹⁷ die Wohnung. Meine Mutter und wir Kinder. Wir hatten sozusagen den hinteren Teil über die Treppe und den Hintereingang, eine typische Berliner Wohnung in der Uhlandstraße, und Clärchen und Betty⁶¹⁸ wohnten vorne.

Väterchen hat etliches erzählt, aber ich habe zu wenig nachgefragt. Er hat erzählt, dass er natürlich diesen Schwachsinn geglaubt hat, Hitler baut den Juden eine Stadt, und dass er geholfen hat – und ich mein': Wie alt war Betty? Ich meine, die war 80, nein, Quatsch, Clara war ja die Ältere⁶¹⁹ ... Mein Vater jedenfalls hat ihr noch geholfen zu packen und hat sie zu diesem LKW gebracht. Das hab ich deutlich in Erinnerung, wie Vater erklärt hat: „Stell dir vor: Diese zwei alten Damen und dann über eine Trittleiter da in den LKW, der nur mit einer Plane abgedeckt ist! - Das weiß ich noch ganz genau.“

Dok 20

Gekürztes Interview mit Ruth Beate Kik (am 7.08.2013)

Meine Mutter war Lehrerin und hatte mit ihrer Schwester zusammen bei Clärchen ein Zimmer gemietet. Meine Mutter hieß damals Irmgard Kesten (...) und meine Mutter hat 1934 geheiratet, den Gustav Gabbe. (...) Dann hat Clärchen meinem Vater und meiner Mutter einen Teil der Wohnung vermietet. Das waren mindestens zwei Zimmer, ich erinnere mich an ein sehr, sehr großes mit einer dunkelroten Stoff-Tapete und an ein kleineres, in dem wir Kinder schliefen.

Dann war da eine Küche mit einem Zugang zum Balkon. Von diesem Balkon habe ich oft was runtergeworfen, damit ich mal runterdarf, um es halt wieder hochzuholen. Ich erinnere mich, dass ich mit meiner nächstälteren Schwester da gespielt habe. (...) Ich erinnere mich, ich bin zur Schule gekommen und hatte hier meinen ersten Unterricht, noch mit Sütterlinschrift, und in diesem Jahr wurde meine Mutter aufs Land versetzt – denn da kamen dann schon immer die Bombenangriffe – und ich weiß auch, dass wir alle immer in den Keller runtermussten wegen der Bomben – auch Clärchen, wenn

⁶¹⁷ Christiane Nikolaus nimmt hier an, dass Clara Arnheim mit ihrer Halbschwester Betty Volkmar bis zuletzt in der Wohnung lebte. Betty Volkmar (geb. 1852), starb aber wahrscheinlich 1940, spätestens 1941. Eine andere Frau teilte also mit Clara Arnheim die Wohnung. Sie ist unbekannt.

⁶¹⁸ S.1.

⁶¹⁹ Hier wird wiederum klar, dass es eine andere Frau gewesen sein muss, da Betty Volkmar 13 Jahre älter als Clara Arnheim war. Clara Arnheim wurde also zusammen mit einer Freundin deportiert.

nachts die Sirene heulte. Und dann fiel der Fahrstuhl aus, und es gab kein Licht, und wir saßen alle im Keller und warteten auf die Entwarnung.

Frage: Clärchen war Jüdin - durfte die in den Luftschutzkeller?

„Ich kann es nicht beschwören, aber ich glaube, dass sie dabei war. Ich wusste auch lange Zeit gar nicht, dass sie Jüdin war. Im August 1942 ist Clärchen abgeholt worden, und mir war das ... so entsetzlich. Ich hab nur immer meine Mutter gefragt: Wo ist denn Clärchen? Wo ist Tante Clärchen? Und dann hat meine Mutter immer gesagt: Die ist verreist, die kommt wieder. Sie hat mir nie verraten, was da eigentlich war. Sie muss aber irgendwie die Bilder gerettet haben, denn wir sind nach Stentzsch (Anm.: Kreis Züllichau-Schwiebus, Brandenburg – heute Polen) gekommen. Und im Januar kam ja dann die große Fluchtwelle, und dann haben meine Eltern nachts gepackt, und mein Vater hat mich nachts aus dem Bett geholt, und ich hab meine Puppe und meine Heldensagen gerettet und musste dann noch meine Geige tragen, und dann sind wir zurück nach Berlin gefahren. Und meine Mutter kam in der Woche danach, und die hatten große Kisten dabei. Sie sind zwar an der Grenze festgehalten worden, aber meine Mutter hat über einen Anwalt in Meiningen erreicht, dass die Kiste mit den Bildern von Clärchen wieder loskam – die hatte da bei einem Bauern festgehangen (...). Das ist die einzige Möglichkeit, wie wir die Bilder retten konnten, denn das Haus wurde ja dann von einer Bombe getroffen und teilweise zerstört.

Frage: Heißt das, Clara Arnheim hat ihre Bilder bei Ihnen zurückgelassen?

Mutti hat sicher schon vorher welche gehabt. Ich nehm' das so an. Aber mit Sicherheit haben wir die von Clärchen direkt bekommen.

Frage: Und die Staffelei und die Malsachen?

Das hat mein Vater immer gesagt, dass er sich das heute noch vorwirft – also damals. Clärchen hatte die Sachen bei uns gelassen, die waren eingepackt. Aber im letzten Moment hat mein Vater sie wieder ausgepackt, ist runter und hat sie ihr auf den Lastwagen gereicht. Und hat gesagt: „Clärchen, du wirst doch in Theresienstadt weiter malen wollen ...“ Das ist mir immer im Gedächtnis geblieben, wie mein Vater das erzählt hat.

Frage: Erinnern Sie sich noch an Betty Volkmar?

Ich erinnere mich vage an Betty. Ich weiß, dass sie vorher gestorben. Ich empfand beide

immer als so ... so dick und so groß und so schwarz. Und sie hatten immer so lange Kleider an – wie meine Oma⁶²⁰.

Frage: Stimmt es, dass die Betty verwachsen war?

Das weiß ich nicht. Mir ist nichts aufgefallen. Sie waren gleich groß – ziemlich groß und eben – schwer. Ich weiß nur, dass Tante Heini immer behauptet hat, sie seien gar nicht Schwestern gewesen – das hätte man nach außen hin halt so gesagt – aber in Wirklichkeit sind die ein Liebespaar gewesen. Ich nehme das auch an. Aber ich könnte es natürlich nicht beschwören. Meine Tante aber war ganz sicher. Sie hat das stur immer gesagt. Woher sie das wusste? Ich kann es nicht sagen. Auf jeden Fall lebten die beiden richtig zusammen.

Frage: Wer war Clärchen für Sie?

Sie war für mich eine sehr nahe Person. Wie eine Tante. Eigentlich kannte ich sie besser als meine anderen Tanten. Clärchen war täglich da. Sie war in der Wohnung, und dann lebte da noch ein junger Mann. Da gibt es diese Geschichte ... – Clärchen stürmte immer überall einfach rein. Auch in das Zimmer von diesem jungen Mann. Der war ein Schriftsteller. Adelige ... von Z...⁶²¹ Sie ist auch da einfach reingestürmt in ihrer Art. Na, und da hat er sich einmal nackt aufs Bett gelegt, und dann hat sie's nicht mehr gemacht!

Sie hat immer an Studenten vermietet, nachdem sie Berufsverbot hatte.

Frage: Spielte es eine Rolle, dass sie Jüdin war?

Überhaupt nicht! Ich wusste es ja auch gar nicht. Ich erinnere mich ganz vage, dass in meiner Klasse zwei dunkel gekleidete Mädchen waren, und ich fragte meine Mutter, warum die nie mit uns spielen dürfen, und warum sie immer so schweigsam in der Ecke standen, und da hat meine Mutter etwas gesagt, eben, dass es Juden sind.

War Clärchen angsteinflößend, so groß und schwarz?

⁶²⁰ *Anm.: Die Frau, an die sich Frau Kik erinnert, ist nicht Betty Volkmar, die keineswegs groß von Gestalt war, sondern klein und verwachsen. Die nächste Antwort legt nahe, dass es sich bei der Frau um Arnheims Freundin handelte.*

⁶²¹ *Es handelt sich höchstwahrscheinlich um den Zeichner und Journalistin Friedrich Pruss von Zylinicki, dessen Nicht Allheidis Pruss von Zylinicki sich ebenfalls an eine entsprechende Anekdote erinnert. Leider sind in den handschriftlichen Memoiren Friedrichs diese Erinnerungen nicht enthalten, da das Memoir erst im Jahr 1975 geschrieben wurde und die Kriegsjahre nur streift. (Quelle: Friedrich Pruss von Zylinicki: Leben und Erlebtes. 1975, Privatdruck. Mit freundlicher Genehmigung von Allheidis Pruss von Zylinicki).*

Och ne, eher wie ne Oma. Ich hatte keine Angst vor ihr, sie war vertraut. (...)

Wenn man Clärchen sehen wollte, musste man schon zu ihr rüber. Wir haben nicht alle zusammengelebt. Meine Mutter sagt, da sei ein Schrank gewesen, den hätte man dazwischen gestellt, damit die Wohnung irgendwie geteilt war, aber an den Schrank kann ich mich nicht erinnern.

Es war eine große Wohnung. Ich erinnere mich an einen langen Flur. Und der junge Mann wohnte rechts.

Also: Ich bin sicher, dass Clärchen mit runterkam, als die Bombenangriffe waren. Sonst hätte ich mich gewundert und hätte nach ihr gefragt und sie gesucht. Wo ist Clärchen?

Dok 21

Gekürztes Interview mit Paul und Erich Stettiner
(Am 12. Juli 2016, Berlin)

Frage: Ihr Großvater, der Clara Arnheim unterstützte, war im Unterschied zu ihr ein gläubiger Jude?

Ja, war er. Nicht so richtig streng, aber zu den Feiertagen ging man in die Synagoge.

Frage: Die Eltern von Clara Arnheim, die Geschwister – die haben sich aber alle taufen lassen?

Ja, und ein Bruder unseres Großvaters auch. Paul Stettiner, der war Schulrat in Königsberg. Aber die anderen nicht. Unsere Urgroßeltern waren sogar noch streng gläubig.

Frage: War das ein Riss in der Familie?

Die Generation unseres Vaters, das waren dann anders gestimmte Leute. Nicht mehr so patriotisch gesonnen wie die Generation unseres Großvaters oder wie die Clara Arnheim, sondern eher Linke. Eine Schwester unseres Vaters war Kommunistin, ist nach Australien ausgewandert. Die hat es noch 1938 geschafft. Unser Vater war in der SPD, der ist die ganze Zeit in einer Laubenkolonie versteckt worden – und zwar von Kommunisten. Die Kinder waren alle links oder linksliberal. Eine andere Schwester unseres Vaters hat sich das Leben genommen, eine andere ist in Auschwitz umgekommen, 1942. Unsere Großeltern sind auch beide in Theresienstadt umgekommen, genau wie Frau Arnheim – aber 1943. Er war 76. Hugo Stettiner. Die Frau hieß Gertrud, eine geborene Bernstein. Er war, denken wir, Cousin von Clara Arnheim.

Der Großvater war Arzt, hatte das Eiserne Kreuz. Er fühlte sich sicher, auch als er „die Einladung“ nach Theresienstadt bekam. Drei Wochen hat er durchgehalten.

Die Nachricht vom Tod Claras hat er wohl nicht bekommen. Unmittelbar vor der Deportation hatten sie wohl auch keinen Kontakt mehr.

Unser Vater hat uns wohl von Clara Arnheim erzählt, aber erst mal nicht, dass sie eine geborene Stettiner, also mit uns verwandt ist. Er hat uns die Bilder gezeigt, gesagt, das ist von Clara Arnheim – aber nicht mehr.

Das lag an unserem Großvater. Obwohl der relativ liberal war, war die Clara Arnheim doch mehr so ein schwarzes Schaf innerhalb der Familie. Das lag an ihrer homosexuellen Neigung. Deshalb war sie nicht so wohlgekommen. Oder es war jedenfalls unangenehm, darüber zu reden. Sie hat selbst auch nicht gern darüber gesprochen. Das war ihr selber wohl unangenehm. Das war eben schwierig in der Zeit.

Frage: Ihr Großvater hat aber dennoch Clara Arnheim unterstützt?

Blut ist ja dicker als Spucke, so dass man schon voneinander wusste und im Rahmen der Möglichkeiten auch half. Ab 1938 war das ja eine böse Zeit. Einschränkungen im normalen Leben, Boykottaufrufe usw. Unser Großvater war bis zuletzt der Meinung, es passiert nix – so hat er sich getäuscht.

Frage: Aber wie kam das mit dem Bild zustande?

Unser Vater hat uns erst spät erzählt, dass das Bild von Clara Arnheim eine Auftragsarbeit war. Unser Großvater hat Clara Arnheim den Auftrag gegeben, das Bild zu malen. Wohl, um sie zu unterstützen. Es hing dann die ganze Zeit an zentraler Stelle im Wohnzimmer.

Frage: Und warum ein Bild von Hiddensee?

Die Clara Arnheim hat ja immer da den Sommer verbracht, und unsere Großeltern sind da auch gelegentlich eine Zeitlang gewesen. Das hat denen etwas bedeutet. Leider können wir nicht mehr sagen, weil unser Vater erst spät begonnen hat zu erzählen, auch von seiner eigenen Geschichte. Vater ist 95 Jahre alt geworden – 1998 ist er gestorben.

Literaturverzeichnis

1. Quellen

ARENDDT, HANNAH: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik. München 1997 (9. Auflage).

ARNHEIM, FRITZ: Die einzelnen Völker in den Jahrzehnten vor dem Weltkrieg: Die skandinavischen Staaten. Berlin 1925.

ARNHEIM, FRITZ: Friedrich der Große und die Berliner Droschkenkutscher. Berlin 1915.

ARNHEIM, FRITZ: Geschichte des preußischen Hofes“, hier: Band 1-3. Band 2: Der Hof Friedrichs des Großen. Berlin 1912.

BONUS-JEEP, BEATE: Sechzig Jahre Freundschaft mit Käthe Kollwitz. Bremen 1963 (4. Aufl.)

BUSCH, GÜNTER UND VON REINKEN, LIESELOTTE (HG): PAULA BECKER in: Tagebüchern und Briefen. Reinbek bei Hamburg 2007 (1. Aufl.)

COSNIER, COLETTE: Marie Bashkirtseff. Ich will alles sein. Ein Leben zwischen Aristokratie und Atelier. Berlin 1994.

COSNIER, COLETTE: Marie Bashkirtseff. Un portrait sans retouches. Paris 1985.

DE VALENCIENNES, PIERRE HENRI: Eléments des perspectives pratiques à l'usage des artistes, suivis des Réflexions et Conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage. Paris 1800.

GARDUHN, ERNST (HG): Hiddensee – Ein Heimatbuch. Stettin 1924.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Farbenlehre. In: Werke (Weimarer Ausgabe), Abt. I, Bd. 1.

GURLITT, CORNELIUS: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten. Berlin 1907.

HAUPTMANN, GERHART: Tagebücher: 1906-1913. Herausgegeben nach Vorarbeiten von Martin Machatzke und Peter Sprengel, Frankfurt am Main und Berlin 1994.

HAUPTMANN, GERHART: Der Glaube an Deutschland. In: Sämtliche Werke, hrsg. von Hans-Egon Hass, Berlin, 1963.

HAUPTMANN, GERHART: Gabriel Schillings Flucht. Berlin 1954 (3. Aufl.)

HODLER, FERDINAND: Die Mission des Künstlers. Reprint des Originals in: Hodler: Die Mission des Künstlers/ La mission de L'artiste, Bern 1981.

HUGO, VICTOR: Les Travailleurs de la mer. Paris 1866. Deutsch: Die Arbeiter des Meeres, erstmals übersetzt von Otto Janke, Berlin 1866.

JASPERS, KARL: Die geistige Situation der Zeit. Berlin 1931.

JÜRGENSOHN, ARVED: Hiddensee, das Capri von Pommern. Reprint der Ausgabe von 1924. Hamm und Leipzig 1997.

KALEKO, MASCHA: Das lyrische Stenogrammheft. Verse vom Alltag. Berlin 1933.

KANDINSKY, WASSILY: Punkt und Linie zur Fläche. Weimar, Dessau, München 1926.

KOLLWITZ, KÄTHE: Die Tagebücher. Herausgegeben von Jutta Bohnke-Kollwitz. Berlin, 1989.

KRAUSE, FELIX: Hiddensee im Sommer 1907. In: Westermanns Monatshefte, Nr. 51, Heft 102, 1907, S. 537ff.

KRUSE, MAX: Die versunkene Zeit. Bilder einer Kindheit im Käthe-Kruse-Haus. Berlin 1983. Wieder abgedruckt in: Seydel, Renate: Hiddensee. Ein Lesebuch. Berlin 2007 (3. Auflage).

LEHMANN, ERNEST: Early Memories. Unveröffentlichtes Typoscript. Minnesota, Minneapolis, 2002.

LEHMANN, HENNI: Es singt das Meer. Sonette und Terzinen. Weimar 1922. (Reprint: Dresden 2015)

LEISTIKOW, WALTER: Moderne Kunst in Paris, in: Freie Bühne 4 (1893), Heft 7 (Juli 1893), S. 105-110.

LEMKE, LOTTE: Henny (sic!) Lehmann 70 Jahre alt. In: Die Arbeiterwohlfahrt. Herausgegeben vom Hauptausschuss der Arbeiterwohlfahrt. 15. Dezember 1932, Heft 24.

LIEBERMANN, MAX: Die Phantasie in der Malerei. Berlin 1916. Das Buch ist als e-book wiederaufgelegt: Published by the Librery of Alexandria, o.S.

LOOSLI, CARL ALBERT: Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass, 4 Bände, Bern 1921 – 1924.

MATISSE, HENRI: Über Kunst. Zürich 1982.

MEYER, ADELE (HG): Lila Nächte. Die Damenclubs der Zwanziger Jahre. Nachdruck. Berlin 1981.

MILL, STUART: The Subjection of Women. London 1869.

MITGLIEDERVERZEICHNIS DER VEREINS DER BERLINER KÜNSTLERINNEN, neu aufgelegt unter dem Titel „Käthe, Paula und der ganze Rest. Ein Nachschlagewerk“. Berlin 1992.

MÜLLER, ADAM: Etwas über Landschaftsmalerei. In: Phoebus. Ein Journal für die Kunst. Zeitschrift 4 und 5. Heft, April/ Mai 1808

NOLDE, EMIL: Reisen, Ächtung, Befreiung. Köln 2002.

NYSCHER, SIEGFRIED: Gedichte I. Leipzig 1936.

PINDER, WILHELM: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. München 1926.

PRUSS VON ZYLINICKI, FRIEDRICH: Leben und Erlebtes. 1975, Privatdruck. Herausgegeben von Allheidis von Zylinicki.

RILKE, RAINER MARIA: Worpsswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Frankfurt am Main 1987 (Nachdruck der Ausgabe von 1903).

RINGELNATZ, JOACHIM: Gedichte dreier Jahre Berlin 1932.

RITSCHER, WOLF: Die Stuttgarter Malerin Käthe Loewenthal und ihre Schwestern. Unveröffentlichtes Manuskript. Stuttgart o.J.

SCHILLER, FRIEDRICH: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Schiller, Friedrich von: Sämtliche Werke, 4. Band, Stuttgart 1997, Kap. 1, zitiert nach:
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/ueber-das-pathetische-3311/1> , letzter Aufruf:
03.10.2016

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH: Brouillon zur Ethik (1805/ 1806). Auf der Grundlage der Ausgabe von Otto Braun. Herausgegeben von Hans-Joachim Birkner. Hamburg 1981, S. 59 (= Philosophische Bibliothek, Bd. 334).

SEYDEL, RENATE: Hiddensee. Geschichten von Land und Leuten. Berlin 2005 (5. Auflage).

STAHL, FRITZ: Paris. Nachdruck der Originalausgabe von 1928. Wien und München 1966.

STAHL, FRITZ: Wege zur Kunst. Einführung in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1927.

SZKOLNY, FRITZ: Die neue Umsatz- und Luxussteuer. In: Kunst und Künstler, 18. Jg., 1920, S. 337 ff.

ULRICHS, KARL-HEINRICH: Araxes. Ruf nach Befreiung der Umingsnatur vom Strafgesetz. Leipzig 1870.

WOLFF-THOMSEN, ULRIKE (HG): Die Pariser Boheme (1889 - 1895): Ein autobiographischer Bericht der Malerin Rosa Pfäffinger, u. a. Abschnitt: II. Briefe von Rosa Pfäffinger an Maria Slavona. Kiel 2007.

WOLFTHORN, JULIE: Aus meiner Pariser Studienzeit. In: Die Künstlerselbsthilfe. Zeitschrift für Kunst und Literatur, Nr. 2, April/ Mai 1927, S. 34-36.

2. AUSSTELLUNGSKATALOGE

1914 – DIE AVANTGARDEN IM KAMPF. Katalog zur Ausstellung in der Bundeskunsthalle in Bonn. Herausgegeben von Uwe Schneede. Bonn 2013.

AB NACH MÜNCHEN! – KÜNSTLERINNEN UM 1900. Katalog der Ausstellung im Stadtmuseum München. Herausgegeben von Antonia Voit. München 2014.

ANNA ANCHER. 1859-1935. Ausstellung in Hannover, Kopenhagen und Skagen, 1994-1995. Herausgegeben von Heide Grape-Albers. Hannover 1994 (zweisprachig).

ANNA KLEIN UND ANDERE KÜNSTLERINNEN IN DACHAU UM 1900. Herausgegeben von Elisabeth Boser. Dachau 2008.

AUF EIGENEN WEGEN. ADOLF HÖLZEL UND SEINE SCHWEIZER SCHÜLER. Katalog der Ausstellung in der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz und auf Schloss Spiez 2011. Herausgegeben von Alexander Klee und Barbara Stark. Konstanz/ Schloss Spiez 2011.

DIE KLEINE EISZEIT. HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFTSMALEREI IM 17. JAHRHUNDERT. (= Reihe Bilder im Blickpunkt). Katalog zur Ausstellung in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 2001.

DIE KUNST DER ENTSCHLEUNIGUNG. BEWEGUNG UND RUHE IN DER KUNST VON CASPAR DAVID FRIEDRICH BIS AI WEIWEI. Herausgegeben von Markus Brüdlerin. Kunstmuseum Wolfsburg 2011-2012. Ostfildern 2011.

DIE MALERIN KÄTHE LOEWENTHAL UND IHRE SCHWESTERN. DREI DEUTSCH-JÜDISCHE SCHICKSALE. Herausgegeben von Matthias Harder, Edith Neumann und Anne Sibylle Schwetter. Katalog der Ausstellung in Osnabrück 2009.

EIN RUCKSACK VOLLER FARBEN. KÜNSTLERINNEN UND DIE FREILUFTMALEREI. Ausstellung des Museums Moderner Kunst Würten. Herausgegeben von Josephine Gabler. Passau 2014.

ESPRIT MONTMARTRE. DIE BOHÈME IN PARIS UM 1900. Katalog der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main. Herausgegeben von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein. Frankfurt am Main 2014.

HODLER 1853 – 1918. Katalog der Ausstellung in der Wiener Sezession 1963. Wien 1963.

FRITZ MACKENSEN. Mappe mit neun Reproduktionen von Werken des Künstlers und einer Einführung von Klaus Dede. (= Reihe Worpsweder Maler, Bd. 2). Worpswede o.A. des Datums.

HANS PETER FEDDERSEN 1848-1941 – DER MALER DES HIMMELS. VON LUFT UND LICHT. VON WIND UND WOLKEN. Katalog der Ausstellung im Museum der Westküste in Alkersüm/ Föhr. Herausgegeben von Ulrike Wolf-Thomsen. Bad Langensalza 2015.

KÄTHE LOEWENTHAL. Landschaften. Katalog der Ausstellung im Ignaz-Günther-Haus. Herausgegeben von Ingeborg Leuchs, Agnieszka Lutz und Edith Neumann. Stadtmuseum München 1992.

KÜNSTLERKOLONIEN IN EUROPA - IM ZEICHEN DER EBENE UND DES HIMMELS. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, 15.11.2001 - 17.2.2002 / Herausgegeben Claus Pese und Ruth Negendanck. Nürnberg 2002.

LOUIS MOILLIET 1880 – 1962. BLICK IN DIE FERNE. Katalog der Ausstellung auf Schloss Spiez sowie in der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz 2007. Herausgegeben von Anna M. Schafroth. (2. Auflage 2009).

MASTERPIECES FROM EUROPEAN ARTIST COLONIES 1830 – 1930. Oglethorpe University Museum of Art. Atlanta, Georgia (USA), 2005.

MAGDA LANGENSTRAß-UHLIG UND IHRE ZEIT – KÜNSTLERINNEN DER MODERNE. Herausgegeben von Jutta Götzmann und Anna Havemann. Potsdam, Museum – Forum für Kunst und Geschichte 2016.

„PARIS BEZAUBERTE MICH“ - KÄTHE KOLLWITZ UND DIE FRANZÖSISCHE MODERNE. Herausgegeben von Hannelore Fischer und Alexandra von den Knesebeck. Köln 2010.

QUO VADIS, MATER? KÜNSTLERINNEN DES BERLINER LYCEUM-CLUBS 1905-1933. Herausgegeben von Dorothea Schöne. Berlin 2015.

RÜCKZUG INS PARADIES. DIE KÜNSTLERKOLONIEN WORPSWEDE – AHRENSHOOP – SCHWAAN. Herausgegeben von Melanie Ehlers. Ahrenshoop 2001.

STIMMUNGSLANDSCHAFTEN. GEMÄLDE VON WALTER LEISTIKOW (1865-1908). Katalog zur Ausstellung im Bröhan-Museum Berlin. Herausgegeben von Ingeborg Becker. Berlin 2008.

TANTE BÜCHSEL IST ZURÜCK. DIE MALERIN ELISABETH BÜCHSEL. Herausgegeben von Angela Rapp und Joergen Degenaar. Berlin/ München (Selbstverlag) 2007.

WOLKENBILDER. DIE ENTDECKUNG DES HIMMELS. Katalog zur Ausstellung im Bucerius Kunst Forum und im Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum Hamburg 2005, herausgegeben von Bärbel Hedinger, Inès Richter-Musso und Ortrud Westheider. München 2005.

3. TAGESPRESSE, AUCH HISTORISCHE

KNAPP, GOTTFRIED: Der Tag, an dem die Welt stillstand. Die wiederentdeckte deutsche Malerin Lotte Laserstein. In: Süddeutsche Zeitung, 20.08.2014, S. 11.

ZILLHARDT, JENNY: L'Atelier Julian. In: Le Figaro, 01.04.1932 (o.S.)

ZILLHARDT, JENNY: La Marie Bashkirtseff que j'ai connue. In: Paris Midi, 13.05.1936 (o.S.)

4. SEKUNDÄRLITERATUR KUNSTGESCHICHTE

BEHLING, KATJA UND MANIGOLD, ANKE: Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900. München 2009.

BERMAN, PATRICIA G.: In Another Light. Danish Painting in the Nineteenth Century. London 2013.

VON BERSWOLDT-WALLRABE, KORNELIA: Aus der Tradition zur Moderne. Malerei von 1870 bis 1935. Schwerin 2000.

VON BEYME, KLAUS: Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955. München 2005.

BOSSE, HEINRICH/ RENNER, URSULA: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg, Berlin, Wien 2010.

BRANDSTETTER, GABRIELE: Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen menschlicher Schöpfungsästhetik. Würzburg 2011.

BRANDSTETTER, GABRIELE/ PETERS, SIBYLLE (HG): Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste. Freiburg/ Berlin/ Wien 2008.

BRANDSTETTER, GABRIELE/ PETERS, SIBYLLE: Lever de rideau – Die Szene des Vorhangs. Freiburg, Berlin, Wien 2008, S. 19-41.

BRÖHAN, MARGRIT: Franz Skarbina. Berlin 1995.

BOSSE, HEINRICH/ RENNER, URSULA: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg, Berlin, Wien 2010

BUSCH, WERNER: Adolph Menzel – Auf der Suche nach der Wirklichkeit. München 2015.

BUSCH, WERNER: Caspar David Friedrich – Ästhetik und Religion. München 2003.

CAMPBELL, LORNE: Van der Weyden. London: Chaucer Press, 2004.

CARANFA, ANGELO: Philosophical Silence and Spiritual Awe. In: The Journal of Aesthetic Education. Vol 37, Nr. 2 (Sommer 2003), S. 99-113.

CARSTENSEN, HEIKE: Leben und Werk der Malerin und Graphikerin Julie Wolfthorn (1864 – 1944). Rekonstruktion eines Künstlerinnenlebens, Marburg 2011 (Diss).

CARTER, DENNY: A Symbolist Portrait by Edmond Aman-Jean. Bulletin of the Cleveland Museum of Art 62:1, Januar 1975, S. 3-10.

CHRISTOPHERSEN, CLAUDIA: „... es ist mit dem Leben etwas gemeint.“ Hannah Arendt über Rahel Varnhagen. Königstein/ Taunus 2002.

CROUCH, DAVID UND LÜBBREN, NINA (HG): Visual Culture and Tourism. Oxford und New York 2003.

DIETZ EDZARD (HG): Toni Elster, eine Bremer Malerin. Bremen 2011.

DOERNER, MAX: Malmaterial und seine Verwendung im Bild. 25., überarbeitete und neu herausgegebene Ausgabe von Thomas Hoppe, Freiburg 2009.

DÜNKEL, VERA: VERGLEICH ALS METHODE. In: Horst Bredekamp/ Birgit Schneider/ Vera Dünkel (HG): Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder. Berlin 2008, S. 27 – 32.

DÜRCKHEIM, KARLFRIED GRAF VON: Untersuchungen zum gelebten Raum. Frankfurt am Main 2005.

DÜTZ, INGE: Alfred Mayer. Ein unbekannter jüdischer Mäzen. In: Schriften des Heimatmuseums Murnau, Bd. 4, 2004. S. 69 - 125.

ECO, UMBERTO: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München 1990.

ENGLER, CLAUDIA: Tüchleinmalerei. Eine seltene Maltechnik am Beispiel der Fastentücher aus Rietz und Übervintl sowie der Fahne der Schwazer Knappen. Wissenschaftlicher Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen, Innsbruck 2009.

EVERDELL, WILLIAM R.: The First Moderns. Profiles in the Origins of Twentieth Century Thought. Chicago und London 1997.

FISCHER-DEFOY, CHRISTINE: George Grosz am Strand. Berlin 2001.

FROMM, LUDWIG: Die Kunst der Verräumlichung. Kiel 2009 (= Materialreihe der Muthesius Kunsthochschule Band VII).

GLUDOVATZ, KARIN: Fährten legen, Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz. (Dissertation) München 2011.

GAGE, JOHN: Kulturgeschichte der Farbe. Ravensburg 1994.

GRACZYK, ANNETTE: Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft. Paderborn 2004 (Habilschrift).

GUTWIRTH, SUZANNE: Jean-Victor Bertin. Un Paysagiste Néo-classique, in: Gazette des Beaux-Arts BD. 83, 5/1974, S. 337-358.

HAMACHER, BERND: Grau und Braun – „Vorgefühl der Gegensätze des Kalten und Warmen“: Zur Rehabilitierung der ‚farblosen, ‚schmutzigen‘ Farben bei Goethe. In: Pape, Walter (HG): Die Farben der Romantik. Berlin, Boston 2014, S. 72-80.

HAMILTON-PATERSON, JAMES: SEESTÜCKE. DAS MEER UND SEINE UFER. Dt. München 1998.

HANSEN, PETER SCHMIDT: Skagensmaleren Carl Locher. Kopenhagen 2011.

HARTLIEB, CAROLA: Bildende Künstlerinnen zu Beginn der Moderne. Die Künstlerinnen der „Berliner Secession“. In: Berlinische Galerie (HG), Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992, S. 59-72.

HEEG, GÜNTHER: Szenen. In: Bosse, Heinrich/ Renner, Ursula (HG): Literaturwissenschaft: Einführung in ein Sprachspiel. Frankfurt am Main/ Basel 1999, S. 251-269.

HERBER, ANNE-KATHRIN: Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien. (Diss.) Heidelberg 2009.

HERBERT, ROBERT L.: Seurat: Drawings and Paintings. New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2001.

HOFMANN, WERNER: Studien zur Kunsttheorie 20. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 18, 1955, S. 136 – 156

JOEDICKE, JÜRGEN: Raum und Form in der Architektur. Stuttgart 1985.

KEMP, WOLFGANG: Der Anteil des Betrachters – Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1983.

KEMP, WOLFGANG: Wir haben ja alle Deutschland nicht gekannt. Das Deutschlandbild der Deutschen in der Zeit der Weimarer Republik. Heidelberg 2016.

KEMP, WOLFGANG: John Ruskin. Leben und Werk. München/ Wien 1983.

KNUPP, CHRISTINE (HG): Rügen. Vilm. Hiddensee. Norddeutsche Künstlerkolonien II. Hamburg-Altona 1986;

KNUPP, CHRISTINE: Deutsche Künstlerkolonien 1890 – 1910. Karlsruhe 1998.

KRANZ, ISABEL: Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte. München 2011.

KRAUTZIG, STEFAN: Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn: Stationen. Heidelberg 2016.

KRÜGER, MATTHIAS: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890. (Diss.) München/ Berlin 2007.

LÜBBREN, NINA: Rural Artists' Colonies in Europe 1870 – 1910. Manchester/ GB 2001.

LÜBBREN, NINA: North to South. Paradigm Shifts in European Art and Tourism. 1880 – 1920. S. 125 – 146 In: CROUCH, DAVID UND LÜBBREN, NINA (HG): Visual Culture and Tourism. Oxford und New York 2003.

MAGAS, MARION: Wie sich die Malweiber die Ostseeküste eroberten. Berlin 2008.

- MARTIUS, LILLI/ STUBBE, ETHE: Der Maler Hans Peter Feddersen. Leben – Briefe -
Gemäldeverzeichnis = Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte,
Herausgegeben vom Landesamt für Denkmalpflege und der Gesellschaft für
holsteinische Geschichte, Band 10, Neumünster 1966
- METZLERS LEXIKON LITERARISCHER SYMBOLE. Herausgegeben von Güner Butzer und Joachim
Jacob. München 2008.
- NEGENDANCK, RUTH: Hiddensee. Die besondere Insel für Künstler. Fischerhude 2005.
- NEGENDANCK, RUTH: Künstlerkolonie Ahrenshoop – Eine Landschaft für Künstler.
Fischerhude 2011.
- NEGENDANCK, RUTH: Künstlerlandschaft Chiemsee – 150 Jahre Kunst im Chiemgau.
Fischerhude 2008.
- NEGENDANCK, RUTH: Die Galerie Ernst Arnold in Dresden (1893-1951). Kunsthandel und
Zeitgeschichte. Weimar 1998 (Diss.).
- PARET, PETER: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen
Deutschland, Berlin 1981.
- PFISTER, MANFRED: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1997 (9. Auflage).
- PFISTER, ULRICH (HG): Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden –
Begriffe. Stuttgart. 2003.
- RAPP, ANGELA: Der Hiddenseer Künstlerinnenbund. „Malweiber sind wir nicht.“ Berlin
(Eigenverlag), 2012.
- REICHERT, KLAUS: Wolkendienst. Reinbek bei Hamburg 2016.
- SAABYE, MARIANNE: The Light in Krøyers Paintings. In: Krøyer and the Artists' Colony at
Skagen. The National Gallery of Ireland. Dublin 1998.
- SAABYE, MARIANNE: Krøyer – An International Perspective. Kopenhagen/ Skagen 2012.
- SAUER, MARINA: Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1858 – 1954. Bremen 1986 (Diss.).
- SCHNEEDE, UWE: Die Avantgarden und der Krieg. Über die bildende Kunst zwischen 1914
und 1918. Ein Projekt des Goethe- Instituts 2014-2018 (Website 2013):
<http://www.goethe.de/ges/prj/nzv/par/de12354686.html>. Letzter Aufruf: 03.10.2016
- SCHNEEDE, UWE (HG): Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler.
Köln 1979.
- SCHOLZ, BERNHARD F.: Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische
Studien. Berlin 2002.

SCHÖNE, ALBRECHT: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. 3. Auflage mit Anmerkungen. München 1993.

SEIFERT, OLIVER: *Tüchleinmalerei. Funktionswandel eines Bildträgers*. Diplomarbeit am Kunsthistorischen Institut der Ludwig-Maximilians-Universität München 1991.

SIEBRECHT, CLAUDIA: *The Aesthetics of Loss. German Women's Art of the First World War*. Oxford 2013.

STATED, NONE: *Confronting Nature. Islandic Art in the 20th Century*. Reykjavik 2001.

SVANHOLM, LISE: *Northern Light. The Skagen Painters*. Kopenhagen 2004.

SZENOGRAPHIEN DES SUBJEKTS. Nachwuchswissenschaftlernetzwerk der DFG 2014.

<https://szenographienetzwerk.wordpress.com/gesamtprojekt/>.

Zuletzt aufgerufen am 01.08.2016

TREBESIOUS, DOROTHEA: *Kunst und Wettbewerb. Der Prix de Rome de composition musicale in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich*. in: *Kulturen des Wettbewerbs. Formen kompetitiver Logiken*. Herausgegeben von Markus Tauschek, S. 155-171.

ULRICH, WOLFGANG: *Eine Geschichte der Unschärfe*. Berlin 2002.

VIGNAU-WILBERG, PETER: *Ferdinand Hodlers Parallelismus*. In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (= Revue suisse d'Art d'archéologie)*, Heft 4, Nr.51, 1994. Permanenter Link: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-169430>
Zuletzt aufgerufen am 05.08.2016.

VIRILIO, PAUL: *Die Verblendung der Kunst*, Frankfurt am Main 2008.

VOIGT, SABINE: *Die Tagebücher der Marie Bashkirtseff von 1877 – 1884*, Dortmund 1997 (Diss.).

VOSS, JULIA: *Die Verdrängung von 1938 in der Kunstgeschichtsschreibung bis heute*. In: *1938. Kunst. Künstler. Politik. Katalog der Ausstellung im Jüdischen Museum Frankfurt am Main*, 2016. Göttingen 2016.

WEHLTE, KURT: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*. Freiburg 2009 (Reprint der Ausgabe von 1967).

WERCKMEISTER, OTTO: *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt am Main 1981.

WIVEL, OLE: *Anna Ancher (= Skagen Monografier I, mit dreisprachigem Text)*, Kopenhagen 1987.

WIETEK, GERHARD: *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*. München 1976.

WONSCHIK, ILKA: „..... Es war wohl ein anderer Stern, auf dem wir lebten.“ *Künstlerinnen in Theresienstadt*. Berlin 2014.

5. SEKUNDÄRLITERATUR GESCHICHTE, PHILOSOPHIE, SOZIOLOGIE

BAADE, MICHAEL/ STOCK, HELMUT: Hiddensee. Insel der Fischer, Maler und Poeten. Fischerhude 1992.

BECKMANN, EMMY/ KARDEL, ELISABETH: Quellen zur Geschichte der Frauenbewegung, Frankfurt a.M./ Berlin/ Bonn 1955.

BEUYS, BARBARA: Die neuen Frauen, Revolution im Kaiserreich. Berlin 2015.

BOLLERT, WERNER in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Blume, Friedrich (HG.): Band 15. Supplement. Kassel 1973, S, 283ff.

BUTLER, JUDITH: Das Unbehagen der Geschlechter. Deutsch von Katrin Menke. Frankfurt am Main 1991.

ERNST, EUGEN: Mühlen im Wandel der Zeiten. Stuttgart 2005.

FAUST, MANFRED: Hiddensee. Die Geschichte einer Insel. Ribnitz-Damgarten 2005 (2. Auflage).

FEILCHENFELDT, KONRAD: Rahel Varnhagens ‚Geselligkeit‘ aus der Sicht Varnhagens. Mit einem Seitenblick auf Schleiermacher. In: Hartwig Schultz (HG): Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons. Berlin/ New York 1997, S. 147 – 169.

FIELDING, XAN: „Das Buch der Winde“. Nördlingen 1988.

FOUCAULT, MICHEL: Die Heterotopien/ Der utopische Körper. Deutsch von Michael Bischof. Frankfurt am Main 2005.

FOUCAULT, MICHEL: Überwachen und Strafe. Deutsch von Michael Seitter. Frankfurt am Main 1993 (15. Auflage).

FRIANG, MICHÈLE: Pauline Viardot au miroir de sa correspondance. Hermann, Paris 2008.

GAY, PETER: The Outsider as Insider, deutsch: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit, 1918 – 1933. Frankfurt am Main 2004.

GUSTAVS, OWE: Reichsgottesdienst auf Hiddensee 1933-1945. Arnold Gustavs, Inselpastor im Dritten Reich. Hiddensee und Berlin 2008.

HUSSERL, EDMUND: Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur. In: Philosophical Essays in memory of Edmund Husserl, hrsg. von Faber, Marvin, Cambridge, Massachusetts 1940.

JOHANNING, ANTJE: Gerhart Hauptmann – Ein Philosemit? Anmerkungen zur Rezeption Gerhart Hauptmanns und zu seinem Verhältnis zum Judentum. In: Hahn, Hans-Joachim (HG): Gerhart Hauptmann und ‚die Juden‘. Konstellationen und Konstruktionen in Leben und Werk. Wraclaw/ Görlitz 2005, S. 31 – 61.

JUDEN IN CHARLOTTENBURG. EIN GEDENKBUCH. Herausgegeben vom Verein zur Förderung des Gedenkbuches für die Charlottenburger Juden e.V. Berlin 2009.

JUDEN IN PREUßEN. Ein Kapitel deutscher Geschichte. Herausgegeben vom Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1981.

KARGE, WOLF: 1000 Jahre Mecklenburg und Vorpommern. Biografie einer norddeutschen Region in Einzeldarstellungen. Rostock 1995.

KARGE, WOLF: Lobby und Selbstschutz – Künstlervereinigungen 1900 – 1933. In: Lorenzen, Heidrun/ Probst, Volker: Bildende Kunst in Mecklenburg 1900- 1945, Rostock 2010, S. 75 – 90.

KLAPS, G., JESCHKE, L. UND SCHMIDT, H.: Dünenheide auf Hiddensee. Greifswald/ Puttbus 1975.

LANG-QUASSOWSKI, JUTTA/ SCHNEIDER, VOLKMAR: Eine bedeutende Ärztedynastie. Die Strassmanns. Jüdische Miniaturen in der Reihe Centrum Judaicum. Berlin 2012.

MAAS, UTZ: Verfolgung und Auswanderung deutschsprachiger Sprachforscher 1933-1945, Bd. 1: Dokumentation. Biobibliographische Daten A-Z. Tübingen 2010

MAGER, JOHANNES UND MEIßNER, GÜNTER: Die Kulturgeschichte der Mühlen. Tübingen 1997.

MAIERHOFER, WALTRAUD: Hexen – Huren – Heldenweiber. Bildes des Weiblichen in Erzähltexten über den Dreißigjährigen Krieg. Köln 2005.

MARQUARD, ODO: Philosophie des Stattdessen. Studien. Stuttgart 2000.

MARQUARD, ODO: Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie und Psychoanalyse, Köln 1987. (= Schriftenreihe zur philosophischen Praxis, Bd. 3). Das Buch entstand als Dissertation im Jahre 1963.

MÜLLER, JULIE: Amalie Arnheim. In: Musikpädagogische Blätter, Jg. 40 (1917), S. 97-99.

OPPERMANN, PHILIPP UND RÜDINGER, TORSTEN: Kleine Mühlenkunde: Deutsche Technikgeschichte vom Reistein zur Industriemühle. Berlin 2010.

SANER, HANS: Über das Niedliche angesichts des Erhabenen. In: (ders.) Macht und Ohnmacht der Symbole. Basel 1999, S. 109 – 125.

SANER, HANS: Die Anarchie der Stille. Basel 1990. (Wiederauflage Berlin 2011).

SLOTERDIJK, PETER: Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik. Frankfurt am Main 1983.

SLOTERDIJK, PETER: Weltfremdheit. Frankfurt am Main 1993.

STRASSMANN, PAUL: Die Strassmanns. Schicksale einer deutsch-jüdischen Familie über zwei Jahrhunderte. Frankfurt/ New York 2006.

TRIEDER, SIMONE: Die Insel Hiddensee. So nah, so fern. Halle/ Saale 2008.

ULLRICH, VOLKER: Die nervöse Großmacht 1871 – 1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs. Frankfurt am Main 2007.

WOLFFSOHN, MICHAEL: Meine Juden, Eure Juden. München/ Zürich 1997 (2. Auflage).

ZIMMERMANN, MOSHE: Die deutschen Juden 1914 – 1945. (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, Band 43). München 1997.

Danksagung

Irrtümer, Plattitüden und gedankliche Kurzschlüsse habe ich allein zu verantworten, verdanke jedoch manche Kritik – Erhebendes wie auf den Boden des Pragmatismus entschieden Zurückholendes – meinen Lehrern, Freunden und Kollegen. Sinn für Humor wie für barocke Emblematik kam meinem Professor Wolfgang Kemp nie abhanden, der tadelte, lobte und lockte und eisern auf gedankliche wie poetische Ordnung bestand. Dem Eins, Zwei, Drei der Wissenschaft ringt mein Doktorvater noch immer Überraschendes ab. Matthias Krügers Buch über die pastose Malerei in der französischen Kunstkritik bleibt ein wichtiges und vitalisierendes Kompendium der Genauigkeit. Für sehr uneigennützig Hinweise, freundschaftliches Mitdenken, die Haltung der Solidarität danke ich Ruth Negendank vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Hochachtung gebührt Jana Leistner vom Heimatmuseum Hiddensee für ihre akribische Arbeit. Ohne sie wäre vieles unwiederbringlich verloren. Es ist klar, dass Primärforschung in der Malerei besonders auf das Urteil und die Expertise ausgesuchter Fachleute blicken muss – hier haben handfeste Hinweise des Forensikers Georg Dietz ebenso wie der Restauratorin Eleonore Lang manch vage Vermutung zur Hypothese und sogar zur gesicherten Annahme machen können. Dem Fotografen Arno Declair danke ich für die Engelsgeduld und für die kunstvolle Nahsicht. Unvergesslich bleibt die Familie von Henni Lehmann: Ihre perfekt sortierte Offenheit, dazu Gastfreundschaft, die tief berührt. Ebenso dankbar bin ich der Familie Stettiner in Berlin sowie dem stets hilfsbereiten Wolf Ritscher. Gut, dass die Familie Schubert auf Hiddensee die Erinnerung ebenso hütet wie viele Sammler ihre Bilder. Auch ihnen danke ich für die gute und vertrauensvolle Kooperation. Alle Krisen mit mir überstanden haben Anja Knäpper und mein Mann, Wolf Schneider. Danke! GJ

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, Gabriela Jaskulla, an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit

Clara Arnheim und der „Hiddensoer Künstlerinnenbund“ -
Eine Randnotiz der Kunstgeschichte oder ein Beitrag zur künstlerischen
Emanzipation zu Beginn des 20. Jahrhunderts?

selbst verfasst habe. Es wurden nur die angegebenen Hilfsmittel benutzt. Die Arbeit wurde nicht in einem früheren Promotionsverfahren angenommen oder als ungenügend bewertet.

Kleinmachnow, den 01.10. 2016

Gabriela Jaskulla