

**„Bedenk auch, daß du eine Frau bist (...)“ –  
Zur Wiederentdeckung und Neubewertung der *weiblichen Avantgarde* in  
Museen und Kunsthandel. Eine Untersuchung am Beispiel ausgewählter  
Münchener Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung  
des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.) durch  
die Philosophische Fakultät  
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Jens-Henning Ullner

aus Bochum

1. Gutachterin: Univ.-Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch
2. Gutachterin: Jun.-Prof. Dr. Ulli Seegers

Düsseldorf Mai 2017

Tag der Disputation: 07. Juli 2017

## **Inhaltsverzeichnis**

<b><u>1. Einleitung</u></b>	S. 5
1.1. Einführung	S. 5
1.2. Definition des Begriffs „weibliche Avantgarde“	S. 8
1.3. Forschungsstand	S. 9
1.3.1. Ausstellungen	S. 11
1.3.2. Publikationen	S. 15
1.4. Methodik und Vorgehensweise	S. 20
<b><u>2. Künstlerinnen in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts:</u></b> Zur Arbeitssi- tuation und zur gesellschaftlichen Stellung von Frauen im Kunstbetrieb um 1900	S. 23
2.1. Künstlerinnen in Deutschland 1900-1933 – Ein Überblick	S. 23
2.2. Die Ausbildung von Künstlerinnen um 1900	S. 30
2.3. <i>Malweiber!</i> – Zur gesellschaftlichen Stellung von Künstlerinnen um 1900	S. 35
<b><u>3. Ein Pars pro toto: Die Kunststadt München</u></b>	S. 40
3.1. Die Kunststadt München um 1900	S. 40
3.2. München als Zentrum der Frauenbewegung um 1900	S. 44
3.3. Von der <i>Neuen Künstlervereinigung München</i> zum <i>Blauen Reiter</i> – Zur Rolle von Frauen in Münchner Künstlergruppen und –Netzwerken	S. 48
<b><u>3.4. Münchner Künstlerinnen – Fallbeispiele:</u></b>	S. 56
<b><u>3.4.1. Gabriele Münter (1877-1962)</u></b>	S. 57
3.4.1.1. Biographisches	S. 59
3.4.1.2. Zum Werk Gabriele Münters	S. 68
3.4.1.3. Gabriele Münter in öffentlichen Sammlungen	S. 75
3.4.1.4. Ausstellungen seit den 1980er Jahren	S. 81
3.4.1.5. Gabriele Münter im Kunsthandel	S. 93
<b><u>3.4.2. Marianne von Werefkin (1860-1938)</u></b>	S. 101
3.4.2.1. Biographisches	S. 103
3.4.2.2. Zum Werk Marianne von Werefkins	S. 109
3.4.2.3. Marianne von Werefkin in öffentlichen Sammlungen	S. 115
3.4.2.4. Ausstellungen seit den 1980er Jahren	S. 118
3.4.2.5. Marianne von Werefkin im Kunsthandel	S. 128

<b><u>3.4.3. Erma Bossi (1875-1952)</u></b>	S. 134
3.4.3.1. Biographisches	S. 135
3.4.3.2. Zum Werk Erma Bossis	S. 138
3.4.3.3. Erma Bossi in öffentlichen Sammlungen	S. 143
3.4.3.4. Ausstellungen seit den 1980er Jahren	S. 147
3.4.3.5. Erma Bossi im Kunsthandel	S. 153
<b><u>3.4.4. Elisabeth Epstein (1879-1956)</u></b>	S. 159
3.4.4.1. Biographisches	S. 160
3.4.4.2. Zum Werk Elisabeth Epsteins	S. 167
3.4.4.3. Elisabeth Epstein in öffentlichen Sammlungen	S. 170
3.4.4.4. Ausstellungen seit den 1980er Jahren	S. 172
3.4.4.5. Elisabeth Epstein im Kunsthandel	S. 177
<b><u>3.5. Zusammenfassung und Auswertung</u></b>	S. 183
<b><u>4. Die Wiederentdeckung und Neubewertung von Avantgarde-Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts: Fazit und Ausblick</u></b>	S. 198
<b><u>5. Literaturverzeichnis</u></b>	S. 203
<b><u>6. Anhang</u></b>	S. 239
<b>6.1.</b> Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweise	S. 240
<b>6.2.</b> Abbildungen	S. 245
<b>6.3.</b> Tabellen	S. 257
<b>Dank</b>	S. 259

# 1. Einleitung

## 1.1. Einführung

Gegenstand der vorliegenden Dissertation ist die Wiederentdeckung und Neubewertung der *weiblichen Avantgarde* in Museen und Kunsthandel, die am Beispiel von vier Münchner Künstlerinnen aus dem Umkreis des *Blauen Reiter* exemplarisch untersucht werden soll. Den Schwerpunkt der Untersuchung bilden dabei die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in München tätigen Künstlerinnen Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Erma Bossi und Elisabeth Epstein, anhand derer sich ein detaillierter Überblick über die unterschiedlichen Stadien der wissenschaftlichen und merkantilen Wiederentdeckung von Künstlerinnen der Moderne in den vergangenen vierzig Jahren gewinnen lässt. Ausgehend von den kunsthistorischen Gender-Debatten der 1970er und 80er Jahre und dem daran anschließenden Künstlerinnen-Boom im Ausstellungsbetrieb, soll am Beispiel der eben genannten Malerinnen exemplarisch der Aufstieg der *weiblichen Avantgarde* seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts nachgezeichnet und sowohl aus Sicht der Forschung als auch des Kunsthandels intensiv beleuchtet werden. Im Folgenden werden hierfür zunächst der Forschungsstand sowie die Methodik der Arbeit näher erläutert.

Blickt man in der Kunstgeschichte zurück und versucht sich vor Augen zu führen, welche bedeutenden Malerinnen, Graphikerinnen oder Bildhauerinnen die vergangenen Jahrhunderte hervorgebracht haben, so wird man in der Forschungsliteratur auf überraschend wenige Frauen stoßen, die die Kunst ihrer jeweiligen Zeit nachhaltig beeinflusst haben. Zudem stellt man schnell fest, dass selbst viele Kunsthistoriker auf die Frage nach bedeutenden Künstlerinnen auch nach einigem Überlegen kaum mehr als eine Hand voll Namen nennen können. Ein Umstand, der angesichts des jahrhundertelangen Umgangs mit Bildenden Künstlerinnen kaum verwundert. Hat es doch bis Anfang des 20. Jahrhunderts nur wenige Künstlerinnen gegeben, die überhaupt eine reelle Chance gehabt haben, ähnlich bekannt zu werden, wie ihre männlichen Kollegen. Im Gegenteil: Frauen haben im Kunstbetrieb lange Zeit nur als Randerscheinung Beachtung gefunden und so ist auch die Rezeption Bildender Künstlerinnen bis heute „von einer großen Unsicherheit geprägt“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Götzmann, Jutta und Havemann, Anna, Vorwort, in: Dies., *Künstlerinnen der Moderne. Magdalena Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit*, Ausst.-Kat. Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte, Berlin 2015, S. 9-13, hier S. 13 und Stelzl, Ulrike, „Die zweite Stimme im Orchester“ - Aspekte zum Bild

Hat es zwar durch alle Jahrhunderte hinweg – vor allem an den großen Fürstenhöfen Europas<sup>2</sup> – immer eine gewisse Anzahl von Künstlerinnen gegeben, die sich selbstbewusst neben ihren oft übermächtig wirkenden männlichen Kollegen behaupten konnten, so ist die Zahl derer, die sich nachhaltig einen Platz in der Kunstgeschichte erkämpfen konnten, bedauerlicherweise dennoch verschwindend gering. Die Gründe dafür sind, angefangen mit der noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts schwelenden generellen Frage nach der Schicklichkeit und der Eignung von Frauen für den Künstlerinnenberuf, bis hin zum vielerorts erfolglosen Kampf um die Aufnahme an den einflussreichen staatlichen Akademien, mannigfaltig<sup>3</sup>. Auch traditionelle Rollenbilder, die in Europa und insbesondere in Deutschland lange vorherrschten, machten es vielen Frauen noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts schwer, das Berufsziel *Künstlerin* ernsthaft zu verfolgen, bzw. überhaupt einen Beruf außerhalb des für sie vorgesehenen hauswirtschaftlichen Bereichs zu ergreifen. Zahlreiche Künstlerinnen gaben nach der Heirat selbstverständlich ihre Arbeit zugunsten der Familie auf und widmeten sich allenfalls noch zum Privatvergnügen ihrer Kunst.<sup>4</sup> So verwundert es nicht, dass der großen Anzahl prominenter männlicher Künstler eine vergleichsweise geringe Zahl bedeutender Malerinnen und Bildhauerinnen gegenübersteht. Nur einige wenige Künstlerinnen, darunter etwa die italienischen Barockmalerin Artemisia Gentileschi (1593-1653), die vor allem durch ihrer Porträts bekannt gewordene Klassizistin Angelika Kauffmann (1741-1807), die Worspweder Expressionistin Paula Modersohn-Becker (1876-1907), die aus Königsberg stammende Malerin und Graphikerin Käthe Kollwitz (1867-1945) oder die mexikanischen Surrealistin Frida Kahlo (1907-1954), sind heutzutage überhaupt einem größeren Publikum bekannt.

Doch seit dem Aufkommen der kunsthistorischen Genderforschung im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts bemüht sich die Kunstwissenschaft dieses Bild zu korrigieren und das über Jahrzehnte gewachsene Forschungsdesiderat in Bezug auf Bildende Künstlerinnen sukzessive aufzuarbeiten – auch und gerade im Hinblick auf die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Nachdem sich die Forschung hier zunächst vor allem an den

---

der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung, in: Bierther, Ursula (Bearb.), *Künstlerinnen international: 1877-1977*, Ausst.-Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin, Berlin 1977, S. 115-126, hier S. 115.

<sup>2</sup> Vgl. dazu etwa: Krull, Edith, *Kunst von Frauen – Das Berufsbild der Bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten*, Frankfurt am Main 1984, S. 29-30.

<sup>3</sup> Als einführende Literatur seien hier Greer, Germaine, *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst*, Berlin u.a. 1980 und Berger, Renate, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982, empfohlen. Eine ausführliche Erläuterung der Problematik erfolgt unter Kapitel 2.1.

<sup>4</sup> Vgl. Borzello, Frances, *Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte*, Hildesheim 2000, S. 154-156.

männlichen Vertretern abgearbeitet und nach und nach die Lücken geschlossen hatte, die die restriktive Kulturpolitik der Nationalsozialisten in das öffentliche Bewusstsein und nicht zuletzt auch in öffentliche Sammlungen gerissen hatte, sind seit den späten 1970er und frühen 1980er Jahren auch zahlreiche Künstlerinnen der bis dato hauptsächlich von Männern dominierten Klassischen Moderne verstärkt in den Fokus des Interesses gerückt, wodurch die Leistungen jener Künstlerinnen, die „einen wesentlichen Bestandteil der Avantgarde darstellen“<sup>5</sup> zum ersten Mal in angemessenem Umfang gewürdigt wurden. Eine umfassende wissenschaftliche Untersuchung dieser neu entfachten Begeisterung für die weiblichen Protagonisten jenes Kapitels der europäischen Kunstgeschichte ist indes bislang ausgeblieben, obwohl sich bei näherer Betrachtung zahlreiche Fragen ergeben. Wodurch sind ebenjene Künstlerinnen wieder in den Fokus des Interesses gerückt? Wie ist es um die Aufarbeitung ihres hinterlassenen Oeuvres bestellt? Wie präsent sind die Künstlerinnen in öffentlichen Sammlungen und im Ausstellungsbetrieb? Wie ist ihr Stellenwert im internationalen Kunsthandel? Welche Rolle spielen dabei stilkritische, gesellschaftliche und ökonomische Faktoren?

Die vorliegende Arbeit soll einen Beitrag zur Aufarbeitung dieser und weiterer Fragen leisten und damit die Künstlerinnen-Forschung im deutschsprachigen Raum weiter voranbringen, die sich in den vergangenen Jahren zu einem immanent wichtigen Forschungsbereich im Spannungsfeld zwischen klassischer Kunstgeschichte, Gender Studies und historisch-soziologischen Fragestellungen entwickelt hat. Die exemplarische Fokussierung auf Münchner Avantgarde-Künstlerinnen und die Auswahl derselben begründet sich dabei in erster Linie auf der Relevanz, die die Kunststadt München bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges aus kunsthistorischer Sicht hatte, beruht aber auch auf der Tatsache, dass Münter, Werefkin, Bossi und Epstein zwar alle zum Umkreis des legendären *Blauen Reiter* gehörten, aber heute dennoch einen vollkommen unterschiedlichen Stellenwert in der Kunstgeschichte haben, weshalb sich durch die Untersuchung ihrer jeweiligen Wiederentdeckung und Neubewertung, sowie deren abschließendem Vergleich ein paradigmatischer Überblick über die unterschiedlichen Stadien der wissenschaftlichen und merkantilen Wiederentdeckung von Künstlerinnen der Moderne in den vergangenen vierzig Jahren gewinnen lässt.

---

<sup>5</sup> Vgl. Götzmann/ Havemann (Hrsg.), 2015, S. 9.

## 1.2. Definition des Begriffs „weibliche Avantgarde“

Der Begriff der „Avantgarde“, den wir heutzutage wie selbstverständlich mit den großen progressiven Strömungen in Verbindung bringen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Bildende Kunst aber auch die Musik und die Literatur erfasst haben, stammt in seiner ursprünglichen Bedeutung aus dem Vokabular des Militärs. Dort bezeichnete er die Vorhut eines Heeres, also den Teil der Truppen, der sich als Erster auf unbekanntes Terrain voraus wagt und der feindlichen Heereslinie entgegentritt.<sup>6</sup> Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts stuften sich diejenigen Künstlerinnen und Künstler, die mit ihren revolutionären Ideen und künstlerischen Zielen ihrer Zeit um Längen voraus waren und in ihren Werken die Grenzen der herrschenden ästhetischen Norm überschritten, selbst als „Avantgarde“ bzw. „avantgardistisch“ ein und übertrugen so den Begriff aus dem militärischen Kontext auf das aktuelle Kultur- und Geistesleben.<sup>7</sup> Der Begriff „Avantgarde“ bezeichnete fortan eine kulturelle und intellektuelle Haltung, die in nahezu allen jungen Kunstströmungen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts auszumachen war.<sup>8</sup> Diese sog. „historische Avantgarde“, die vornehmlich den Zeitraum zwischen 1900 und 1933 umfasst,<sup>9</sup> trat mit dem Anspruch auf, „die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben, die Kunst von ihrem Sockel zu holen und aus ihren kostbaren Käfigen, dem Rahmen und dem Museum zu befreien.“<sup>10</sup> Der bereits zu Beginn der Einleitung gefallene Begriff der „weiblichen Avantgarde“, der auch im Titel der Arbeit enthalten ist, wird in der vorliegenden Dissertation als Bezeichnung für sämtliche Künstlerinnen verwendet, die als Bestandteil ebenjener fortschrittlich gesinnten Kunstströmungen und „Ismen“ des frühen 20. Jahrhunderts ihren gänzlich eigenen Beitrag zur Entwicklung der modernen Kunst geleistet haben, wobei sie stets einer dominanten Gruppe von männlichen Kollegen gegenüberstanden. Insofern sind diese Künstlerinnen also eigentlich im doppelten Wortsinn als *Avantgarde* zu bezeichnen. Waren sie doch zugleich Teil jener ohnehin als vorkämpferisch geltenden künstlerischen Subkultur und darüber hinaus auch noch Frauen, die bis dato kaum öffentlich Gehör gefun-

---

<sup>6</sup> Vgl. Damus, Martin, *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*, Reinbek 2000, S. 19.

<sup>7</sup> Vgl. ebd. und Beyme, Klaus von, *Das Zeitalter der Avantgarden, Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005, S. 31-34.

<sup>8</sup> Vgl. Damus, 2000, S. 20.

<sup>9</sup> Zu den historischen Avantgarden vgl. insbesondere: Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 2002<sup>12</sup>. Eine kritische Auseinandersetzung mit Bürgers 1974 erstmals publizierten Theorien, auf die an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden kann, legte Christine Magerski vor. Vgl. dazu: Magerski, Christine, *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden 2012.

<sup>10</sup> Damus, 2000, S. 20.

den hatten und sich ebenfalls über herrschende Grenzen hinwegsetzen mussten, um ihre Ansprüche und Rechte durchzusetzen. Der Begriff „weiblich“ wird dabei sowohl in Bezug auf die Zugehörigkeit zur Avantgarde, als auch als reines Adjektiv nur im Sinne des biologischen Geschlechts benutzt und intendiert keine zusätzliche Bewertung. Dieser Ansatz folgt Renate Berger, die sich in den 1980er Jahren als eine der ersten Kunsthistorikerinnen deutlich von der bis dato üblichen Herangehensweise in der Erforschung von Künstlerinnen distanziert hat, in der man vielfach noch eine „weibliche Ästhetik“ zu propagieren versucht hatte und die Adjektive „männlich“ und „weiblich“ häufig auch zur inhaltlichen Argumentation benutzt worden sind.<sup>11</sup>

### 1.3. Forschungsstand

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildenden Künstlerinnen ist bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ein wiederkehrendes Thema in der kunsthistorischen Forschung, hat aber erst mit der letzten Welle der neuen Frauenbewegung<sup>12</sup> in den 1960er und 70er Jahren einen adäquaten Stellenwert in der Kunstgeschichte bekommen. Zahlreiche nationale und internationale KunsthistorikerInnen haben sich seither in Ausstellungen und Publikationen mit den unterschiedlichsten Künstlerinnen aus beinahe allen Epochen beschäftigt, über die Jahrhunderte währende Problematik mangelnder gesellschaftlicher Akzeptanz berichtet und nicht zuletzt in monographischen Werkschauen die „Wiederentdeckung“ einzelner Künstlerinnen gefeiert. Angenommen werden darf dabei, dass auch hierzulande Linda Nochlins wegweisender Aufsatz „Why Have There Been No Great Women Artists?“<sup>13</sup> aus dem Jahr 1971 den Anstoß für die Beschäftigung mit dem in der Kunstgeschichte lange vernachlässigten Künstlerinnen-Thema gegeben hat. Nochlin hatte in ihrem bis heute wiederholt publizierten Aufsatz, der als grundlegend für die Etablierung der Genderforschung innerhalb der Kunstwissenschaft gilt, zum ersten Mal umfänglich über die Bedeutung der sozialen und kulturellen Parameter berichtet, die die Stellung von Künstlerinnen jahrhundertlang maßgeblich bestimmt haben. Auch der 1976 von Linda Nochlin und Ann Sutherland Harris

---

<sup>11</sup> Vgl. Berger, 1982, S. 12.

<sup>12</sup> Vgl. Lenz, Ilse/ Mae, Michiko/ Klose, Karin, Frauenbewegung weltweit: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.), *Frauenbewegung weltweit. Aufbrüche, Kontinuitäten, Veränderungen*, Opladen 2000, S. 7-20, hier S. 7.

<sup>13</sup> Nochlin, Linda, Why Have There Been No Great Women Artists?, in: Gornick, Vivian und Moran, Barbara (Hrsg.), *Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, New York 1971, S. 480-519; Eine gelungene Deutsche Übersetzung ist 1996 erschienen. Siehe dafür: Nochlin, Linda, Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?, in: Söntgen, Beate (Hrsg.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive*, Berlin 1996, S. 27-56.

herausgegebene Katalog zur Ausstellung „Women Artists: 1550-1950“,<sup>14</sup> in dem Harris und Nochlin einen Überblick über die wichtigsten Künstlerinnen von der Renaissance bis in die damalige Gegenwart gaben, diente in der Folge vielerorts als Ausgangspunkt für anknüpfende Forschungen. Diese machten jedoch schon recht bald deutlich, dass die rein feministischen Forschungsansätze zahlreicher Kolleginnen Nochlins, darunter beispielsweise Griselda Pollock oder Rozsika Parker,<sup>15</sup> früher oder später unweigerlich in eine wissenschaftliche Sackgasse führen mussten, da die ausschließliche Fokussierung auf Künstlerinnen unter fast vollkommener Ausblendung von männlichen Kollegen und Vorbildern kaum zielführend für die Neubewertung weiblichen Kunstschaffens sein konnte. Erst in den letzten Jahren hat sich die immer noch breit aufgestellte kunsthistorische Genderforschung – seit den 1990er Jahren vor allem angelehnt an die Thesen von Judith Butler<sup>16</sup> – verstärkt um die Entmystifizierung von Künstlerinnen bemüht und diese erstmals unter objektiveren Gesichtspunkten analysiert, was eine gleichberechtigte Betrachtungsweise von männlichen und weiblichen Künstlern innerhalb eines kunstwissenschaftlichen Diskurses überhaupt erst möglich gemacht hat.<sup>17</sup> Die These, „dass das Geschlecht nicht naturgegeben, sondern als eine soziale Konstruktion betrachtet werden muss“, hat dabei immer stärker an Bedeutung gewonnen.<sup>18</sup>

Dennoch ist es, ungeachtet aller aktueller Entwicklungen, in erster Linie den Wissenschaftlerinnen aus der Generation von Linda Nochlin zu verdanken, dass die Forschung sich der lange Zeit vernachlässigten Aufarbeitung Bildender Künstlerinnen gewidmet hat, um diese anschließend – teilweise zum ersten Mal – zum Gegenstand von Ausstellungen und Publikationen zu machen. Durch die von Nochlin und ihren Kolleginnen angestoßenen Debatten fand ab den 1970er Jahren nicht nur eine bis dato in diesem Umfang kaum gekannte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema statt, sondern die Resultate dieser z.T. kontrovers geführten Diskussionen waren auch dafür

---

<sup>14</sup> Harris, Ann Sutherland und Nochlin, Linda (Hrsg.), *Women Artists: 1550 - 1950*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Arts (u.a.), Los Angeles 1976. Die Ausstellung war zwischen Dezember 1976 und November 1977 nacheinander in Los Angeles, Texas, Pittsburgh und New York zu sehen.

<sup>15</sup> Vgl. Pollock, Griselda und Parker, Rozsika, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 1981; Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London u.a. 1988.

<sup>16</sup> Vgl. Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991. Im Original erschienen unter: Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York u.a. 1990.

<sup>17</sup> Exemplarisch hinweisen möchte ich hier auf: Opitz, Claudia, Nach der Gender-Forschung ist vor der Gender-Forschung. Plädoyer für die historische Perspektive in der Genderforschung, in: Casale, Rita und Rendtorff, Barbara (Hrsg.), *Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*, Bielefeld 2008, S. 13-28 sowie Hoffmann-Curtius, Kathrin und Wenk, Silke (Hrsg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg 1997.

<sup>18</sup> Vgl. Grosenick, Ute (Hrsg.), *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln 2005, S. 5.

verantwortlich, dass sich der Kanon der Kunstgeschichte endlich in stärkerem Maße für Bildende Künstlerinnen öffnete, die bis dahin – von wenigen Ausnahmen abgesehen – vom etablierten Kunstbetrieb kaum beachtet worden waren.

### 1.3.1. Ausstellungen

In Deutschland begann der Ausstellungsreigen zur Künstlerinnen-Thematik Ende der 1970er Jahre zunächst etwas zögerlich mit der Ausstellung „Künstlerinnen International 1877-1977“<sup>19</sup> im Berliner Schloss Charlottenburg (1977). 1987 folgte, ebenfalls in Berlin, die Schau „Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen“, die von einer opulenten zweibändigen Publikation begleitet wurde<sup>20</sup> und der die Gründung des gleichnamigen „Verborgenen Museums“ in Berlin folgte, das sich seither der musealen Aufarbeitung vergessener Künstlerinnen widmet.<sup>21</sup> Besonderes Interesse galt dem Thema „Kunst von Frauen“ dann in den 1990er Jahren, in denen eine ganze Reihe hochkarätiger Überblicksausstellungen und Einzelschauen stattfanden.<sup>22</sup> Angeführt seien hier etwa die 1990 vom Museum Wiesbaden ausgerichtete Ausstellung „Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts“,<sup>23</sup> die Jubiläumsausstellung „Profession ohne Tradition“<sup>24</sup> des Vereins der Berliner Künstlerinnen (1992), die Schau „Der Weibliche Blick“ im Museum Aschaffenburg<sup>25</sup> (1993), „Rheinische Expressionistinnen“<sup>26</sup> im August Macke-Haus in Bonn (1993/94), „Frauen im Aufbruch?“<sup>27</sup> in der Städtischen Galerie Karlsruhe (1995) oder auch die Wanderausstellung „Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914“,<sup>28</sup> die 1996/97 im Sprengel Museum in Hannover und im Wuppertaler Von der Heydt Museum zu sehen war. In umfangreichen Einzelausstellungen wurden in der Bundesrepub-

---

<sup>19</sup> Bierther, Ursula (Bearb.), *Künstlerinnen international: 1877-1977*, Ausst.-Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin, Berlin 1977.

<sup>20</sup> Breitling, Gisela und Flagmeier, Renate (Hrsg.), *Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*, (2 Bände) Ausst.-Kat., Berlin 1987.

<sup>21</sup> <http://www.dasverborgene-museum.de/das-museum> (Zugriff am 31. Januar 2017).

<sup>22</sup> Vgl. Dollen, Ingrid von der, *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der „verschollenen Generation“*, München 2000, S. 13.

<sup>23</sup> Rattemeyer, Volker und Petzinger, Renate (Hrsg.), *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat., Wiesbaden 1990.

<sup>24</sup> *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Ausst.-Kat. hrsg. von der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1992.

<sup>25</sup> *Der weibliche Blick. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, 1897 - 1947*, Ausst.-Kat. hrsg. von der Galerie der Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg 1993.

<sup>26</sup> *Rheinische Expressionistinnen*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Verein August Macke-Haus e.V., Bonn 1993.

<sup>27</sup> Bieber, Sylvia (Hrsg.), *Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800-1945*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe/ Städtische Galerie Villingen-Schwenningen, Karlsruhe 1995.

<sup>28</sup> Krempel, Ulrich und Meyer-Büser, Susanne (Hrsg.), *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover/ Von der Heydt-Museum Wuppertal, Berlin 1996.

lik in den 1990er Jahren ferner Künstlerinnen wie Gabriele Münter (1992 und 1999),<sup>29</sup> Frida Kahlo (1993),<sup>30</sup> Paula Modersohn-Becker (1997)<sup>31</sup> und Angelika Kauffmann (1998)<sup>32</sup> gewürdigt. Auch international waren Künstlerinnen in den 1980er und 90er Jahren weiterhin ein Thema im Ausstellungsbetrieb, jedoch in deutlich geringerem Umfang als in Deutschland. Exemplarisch erwähnt seien hier die Ausstellungen „L'altra metà dell'avanguardia: 1910 – 1940. Pittrici e sculturi nei movimenti delle avanguardie storiche“,<sup>33</sup> die zwischen Februar 1980 und Mai 1981 in Mailand, Rom und Stockholm zu sehen war und „American Women Artists 1830-1930“<sup>34</sup> im National Museum of Women in the Arts in Washington D.C. (1987/88), die zugleich die Eröffnungsausstellung des Museums war, das sich bis heute als einzige Institution weltweit ausschließlich der Kunst von Frauen von der Renaissance bis in die Gegenwart widmet.

Auch in jüngster Zeit hat das Thema „Künstlerinnen“, speziell im nationalen Ausstellungsbetrieb, nicht an Aktualität verloren und so lässt sich auch über die Jahrtausendwende hinaus und insbesondere in den vergangenen fünf Jahren die Reihe der Sonderausstellungen weiter fortsetzen, wobei besonders häufig Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts im Fokus des Interesses standen. Zu Erwähnen sind hier etwa die Impressionistinnen-Ausstellung<sup>35</sup> der Schirn-Kunsthalle in Frankfurt am Main (2008), „Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde“<sup>36</sup> in der Kunstsammlung Nordrheinwestfalen in Düsseldorf (2011/12), „Schwestern der Revolution“<sup>37</sup> im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen (2012/13), „Sie. Selbst. Nackt. – Paula Moder-

---

<sup>29</sup> Hoberg, Annegret und Friedel, Helmut (Hrsg.), *Gabriele Münter, 1877 – 1962, Retrospektive*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München/ Schirn-Kunsthalle, Frankfurt am Main, München 1992; Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), *Gabriele Münter*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bisingen, Ostfildern – Ruit 1999.

<sup>30</sup> Biletter, Erika (Hrsg.), *Die Welt der Frida Kahlo - Das Blaue Haus*, Ausst.-Kat. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1993.

<sup>31</sup> Friedel, Helmut (Hrsg.), *Paula Modersohn-Becker. 1876-1907. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München 1997.

<sup>32</sup> Baumgärtel, Bettina (Hrsg.), *Angelika Kauffmann. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf, Ostfildern 1998.

<sup>33</sup> Vgl. Vergine, Lea (Hrsg.), *L'altra metà dell'avanguardia, 1910 – 1940. Pittrici e sculturi nei movimenti delle avanguardie storiche*, Ausst.-Kat. Palazzo Reale, Mailand/ Palazzo delle Esposizione, Rom/ Kulturhuset Stockholm, Mailand 1980.

<sup>34</sup> Tufts, Eleanor (Hrsg.), *American Women Artists 1830-1930*, Ausst.-Kat. National Museum of Women in the Arts Washington D.C., Washington D.C. 1987.

<sup>35</sup> Pfeiffer, Ingrid und Hollein, Max (Hrsg.), *Impressionistinnen. Berthe Morisot. Mary Cassat. Eva Gonzalès. Marie Bracquemond*, Ausst.-Kat. Schirn-Kunsthalle Frankfurt am Main/ Fine Arts Museum of San Francisco, Ostfildern 2008.

<sup>36</sup> Burmeister, Ralf und Meyer-Büser, Susanne (Hrsg.), *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, K20 Grabbeplatz/ Louisiana Museum of Modern Art, Humblebaek, Dänemark, Köln 2011.

<sup>37</sup> Spieler, Reinhard (Hrsg.), *Schwwestern der Revolution. Künstlerinnen der russischen Avantgarde*, Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, München 2012.

sohn-Becker und andere Künstlerinnen im Selbstakt“<sup>38</sup> im Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen (2013/14), „Ab nach München! Künstlerinnen um 1900“<sup>39</sup> im Münchner Stadtmuseum (2014/15), „Die neue Frau? Malerinnen und Graphikerinnen der Neuen Sachlichkeit“<sup>40</sup> in der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen (2015), „STURM-Frauen: Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932“<sup>41</sup> in der Frankfurter Schirn-Kunsthalle (2015/16), „Die Malweiber von Paris. Deutsche Künstlerinnen im Aufbruch“<sup>42</sup> im Edwin Scharff Museum in Neu-Ulm (2015/16), „Die Moderne der Frauen. Einfühlung und Abstraktion“<sup>43</sup> in der Kunsthalle Bielefeld (2015/16), „Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo“<sup>44</sup> im Frankfurter Städelmuseum (2016/17) oder „Eigensinn. GEDOK-Künstlerinnen in der Hamburgischen Sezession“ im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (2016/17).<sup>45</sup> Auch einige retrospektiv angelegte Einzelausstellungen, bzw. Ausstellungen bei denen einzelne Avantgarde-Künstlerinnen in einem größeren kunsthistorischen Kontext präsentiert wurden, fanden in diesem Zeitraum statt. Zu nennen sind hier u.a. die Ausstellungen „Ida Kerkovius“<sup>46</sup> in der Ostdeutschen Galerie in Regensburg (2001), „Helene Schjerfbeck“<sup>47</sup> in der Hamburger Kunsthalle (2007), „Hannah Höch. Aller Anfang ist Dada!“<sup>48</sup> in der Berlinischen Galerie (2007/08), „Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900. Von Cézanne bis Picasso“<sup>49</sup> in der Kunsthalle Bremen (2007/08), „Ida Gerhardt. Deutsche

<sup>38</sup> Borgmann, Verena und Laukötter, Frank (Hrsg.), *Sie. Selbst. Nackt. Paula Modersohn-Becker und andere Künstlerinnen im Selbstakt*, Ausst.-Kat. Paula Modersohn-Becker Museum Bremen, Ostfildern 2013.

<sup>39</sup> Voit, Antonia und Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), *Ab nach München – Künstlerinnen um 1900*, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 2014.

<sup>40</sup> Schenk-Weininger, Isabell (Hrsg.), *Die neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Bietigheim-Bissingen 2015.

<sup>41</sup> Pfeiffer, Ingrid und Hollein, Max (Hrsg.), *STURM-Frauen: Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Köln 2015.

<sup>42</sup> Umbach, Kathrin und Gutbrod, Helga (Hrsg.), *Die Malweiber von Paris. Deutsche Künstlerinnen im Aufbruch*, Ausst.-Kat. Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm/ Kunsthalle Jesuitenkirche, Museen der Stadt Aschaffenburg, Berlin 2015.

<sup>43</sup> Hülsewig-Johnen, Jutta und Mund, Henrike (Hrsg.), *Einfühlung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Köln 2015.

<sup>44</sup> Krämer, Felix (Hrsg.), *Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt am Main, München u.a. 2016.

<sup>45</sup> Vgl. <http://www.mkg-hamburg.de/de/ausstellungen/aktuell/eigensinn.html> (Zugriff am 30. Januar 2017). Ein begleitender Katalog ist bedauerlicherweise nicht erschienen.

<sup>46</sup> Leistner, Gerhard (Bearb.), *Ida Kerkovius (1879 - 1970). Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Teppiche. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg/ Ārzemju Mākslas Muzejs (Museum für Ausländische Kunst Lettlands), Riga, Regensburg 2001.

<sup>47</sup> Görden, Annabelle und Gaßner, Hubertus (Hrsg.), *Helene Schjerfbeck*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle/ Gemeentemuseum Den Haag/ Musée d'art moderne de la ville de Paris, München 2007.

<sup>48</sup> Burmeister, Ralf (Hrsg.), *Hannah Höch. Aller Anfang ist Dada!*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin/ Museum Tinguely, Basel, Ostfildern 2007.

<sup>49</sup> Buschhoff, Anne und Herzogenrath, Wulf (Hrsg.), *Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900 - von Cézanne bis Picasso*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, München 2007.

Künstlerinnen in Paris um 1900“<sup>50</sup> in der Städtischen Galerie Lüdenscheid (2012), „Sie sind keine Randnotiz! Käthe Kollwitz und ihre Kolleginnen der Berliner Secession“<sup>51</sup> im Museum Schlösschen im Hofgarten in Wertheim (2012), „Marianne von Werefkin – Vom *Blauen Reiter* zum *Großen Bären*“<sup>52</sup> in der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen und dem Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen (2014), „Künstlerinnen der Moderne. Magdalena Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit“<sup>53</sup> im Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte (2015/16), sowie zuletzt erneut eine Soloschau über die Worpsweder Malerin Paula Modersohn-Becker, die unter dem Titel „Paula Modersohn-Becker. Der Weg in die Moderne“<sup>54</sup> im Bucerius Kunst Forum in Hamburg stattfand (2017). Dieser folgte noch im selben Jahr die erste umfassende Museumspräsentation des Oeuvres der Hamburger Malerin Anita Rée (1885-1933) in der Kunsthalle der Hansestadt (2017/18).<sup>55</sup>

Auch international fanden seit dem Jahr 2000 zahlreiche Einzelausstellungen zu Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts statt. Darunter etliche Retrospektivausstellungen, bei denen das Gesamtwerk der titelgebenden Künstlerin zum ersten Mal in größerem Umfang wissenschaftlich aufbereitet wurde. Unter den internationalen Ausstellungen besonders hervorzuheben sind u.a. „Gabriele Münter: The Search for Expression 1906-1917“<sup>56</sup> in der Courtauld Gallery in London (2005), „Jacoba van Heemskerck. Een Herontdekking (Eine Wiederentdeckung)“<sup>57</sup> im Gemeentemuseum Den Haag (2005), „Tamara de Lempicka“<sup>58</sup> im Palazzo Reale in Mailand (2006/07), „Marianne Werefkin. L'amazzone dell'avanguardia“<sup>59</sup> im Museo di Roma in Trastevere in Rom (2009/10),

---

<sup>50</sup> Conzen, Susanne und Möller, Hilke G. (Hrsg.), *Ida Gerhardi. Deutsche Künstlerinnen in Paris um 1900*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Lüdenscheid, München 2012.

<sup>51</sup> Wolff-Thomsen, Ulrike und Paczkowski, Jörg (Hrsg.), *Käthe Kollwitz und ihre Kolleginnen in der Berliner Secession (1898 - 1913)*, Ausst.-Kat. anlässlich der Ausstellung: „Sie sind keine Randnotiz! Käthe Kollwitz und Ihre Kolleginnen in der Berliner Secession (1898 - 1913)“, Museum Schlösschen im Hofgarten Wertheim, Heide 2012.

<sup>52</sup> Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), *Marianne Werefkin: Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen/ Paula Modersohn-Becker Museum Bremen, Bietigheim-Bissingen 2014.

<sup>53</sup> Götzmann/ Havemann (Hrsg.), 2015.

<sup>54</sup> Baumstrak, Kathrin und Kaiser, Franz Wilhelm (Hrsg.), *Paula Modersohn-Becker. Der Weg in die Moderne*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2017.

<sup>55</sup> Schick, Karin (Hrsg.), *Anita Rée. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 2017.

<sup>56</sup> Wright, Barnaby, *Gabriele Münter: The Search for Expression 1906-1917*, Ausst.-Kat. Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London, London 2005.

<sup>57</sup> <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/tentoonstellingen/jacoba-van-heemskerck> (Zugriff am 31. Januar 2017).

<sup>58</sup> Mori, Gioia (Hrsg.), *Tamara de Lempicka*, Ausst.-Kat. Palazzo Reale Mailand, Mailand 2006.

<sup>59</sup> Folini, Mara (Hrsg.), *Marianne Werefkin. L'amazzone dell'avanguardia*, Ausst.-Kat. Museo di Roma in Trastevere, Florenz 2009.

„Hilma af Klint. Eine Pionierin der Abstraktion“,<sup>60</sup> die nach ihrer Eröffnung im Moderna Museet Stockholm noch im Hamburger Bahnhof in Berlin, dem Museo Picasso in Málaga und dem Louisiana Museum of Modern Art im dänischen Humlebæk zu sehen war (2013-2014) oder „Sonia Delaunay. Les couleurs de l’abstraction“<sup>61</sup> im Musée d’art moderne de la Ville de Paris und der Tate Modern in London (2014/15).

### 1.3.2. Publikationen

Die einführende Literatur zu den Themen *Frauen in der Kunst* bzw. *Künstlerinnen der Avantgarde* im Speziellen, ist mittlerweile abundant. Als grundlegende Überblickswerke sind zunächst Germain Greers „Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst“<sup>62</sup> (1980), „Kunst von Frauen – Das Berufsbild der Bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten“<sup>63</sup> von Edith Krull (1984) und „Malerinnen aus fünf Jahrhunderten“<sup>64</sup> von Gottfried Sello (1988) zu nennen, die alle einen guten Einblick in die Geschichte der Bildenden Kunst aus weiblicher Sicht bieten und dem Leser zugleich einen ersten Überblick über die wichtigsten Künstlerinnen von der Renaissance bis in die Gegenwart verschaffen. Einen überblickshaften Einstieg in das komplexe Thema bieten außerdem „Künstlerinnen. Leben, Werk, Rezeption“<sup>65</sup> von Isabel Schulz (1991) und „Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte“<sup>66</sup> von Frances Borzello aus dem Jahr 2000, das 2012 unter dem Titel „*Sobald ich vor der Leinwand saß...Künstlerinnen aus fünf Jahrhunderten*“<sup>67</sup> neu aufgelegt wurde.

Wichtige Beiträge zu Künstlerinnen der Avantgarde lieferte vor allem Renate Berger, die mit ihrem 1982 erschienen Buch „Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte“<sup>68</sup> Maßstäbe in der Erforschung von Künstlerinnen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gesetzt und mit dem genannten Titel ein Standardwerk der neueren Künstlerinnen-Forschung vorgelegt hat. Auch Bergers Einblicke in bis dato zum Teil ungesichtete Briefwechsel und Tagebuchaufzeichnungen,

---

<sup>60</sup> Müller-Westermann, Iris (Hrsg.), *Hilma af Klint. A Pioneer of Abstraction/ Eine Pionierin der Abstraktion*, Ausst.-Kat. Moderna Museet, Stockholm/ Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin/ Museo Picasso, Málaga/ Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Ostfildern 2013.

<sup>61</sup> Montfort, Anne (Hrsg.), *Sonia Delaunay. Les couleurs de l’abstraction*, Ausst.-Kat. Musée d’art moderne de la Ville de Paris/ Tate Modern, London, Paris 2014.

<sup>62</sup> Greer, 1980.

<sup>63</sup> Krull, 1984.

<sup>64</sup> Sello, Gottfried, *Malerinnen aus fünf Jahrhunderten*, Hamburg 1988.

<sup>65</sup> Schulz, Isabel, *Künstlerinnen. Leben, Werk, Rezeption*, Frankfurt am Main 1991.

<sup>66</sup> Borzello, 2000.

<sup>67</sup> Borzello, Frances, *Sobald ich vor der Leinwand saß...Künstlerinnen aus fünf Jahrhunderten*, Hildesheim 2012.

<sup>68</sup> Berger, 1982.

die unter dem Titel „*Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei – Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. bis 20. Jahrhunderts*“<sup>69</sup> erschienen sind (1989), haben dazu einen wichtigen Beitrag geleistet. Weitere wichtige Beiträge zur Erforschung von Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts, darunter vielfach mit einem Schwerpunkt auf Künstlerinnen aus dem deutschsprachigen Raum, lieferten ferner Ulrika Evers (1983),<sup>70</sup> Shulamith Behr (1988),<sup>71</sup> Ingrid von der Dollen (2000),<sup>72</sup> Britta Jürs (1998 und 2000),<sup>73</sup> Isabelle Graw (2003),<sup>74</sup> Ulrike Halbe-Bauer und Brigitta Neumeister-Taroni (2011)<sup>75</sup> sowie Katja Behling und Anke Manigold (2013).<sup>76</sup> Als einführende Publikation speziell zu Münchner Künstlerinnen der Jahrhundertwende kann vor allem der von Antonia Voit herausgegebene Begleitkatalog zur Ausstellung „Ab nach München! Künstlerinnen um 1900“ (2014) angeführt werden, der anhand zahlreicher Beispiele einen guten ersten Überblick über dieses noch wenig beachtete Kapitel der Moderne gibt.<sup>77</sup>

Die Literaturlage zu den einzelnen im Hauptteil der Arbeit vorgestellten Künstlerinnen ist höchst divergent. Während Gabriele Münter und Marianne von Werefkin mittlerweile in zahllosen Ausstellungskatalogen und Werkmonographien gewürdigt worden sind und auch deren schriftliche Nachlässe in weiten Teilen aufgearbeitet und ausgewertet wurden, bietet sich bei ihren Künstlerkolleginnen Erma Bossi und Elisabeth Epstein ein vollkommen anderes Bild. Ein vollständiges kommentiertes Werkverzeichnis liegt indes noch für keine der vier Künstlerinnen vor.

In der Münter-Forschung haben sich seit den 1980er Jahren insbesondere Annegret Hoberg und Isabelle Jansen hervorgetan, die sich seither sowohl als Ausstellungskuratorinnen als auch als Herausgeberinnen und Verfasserinnen von Münter-Monographien

---

<sup>69</sup> Berger, Renate (Hrsg.), „*Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei*“ – *Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1989.

<sup>70</sup> Ever, Ulrika, *Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts: Malerei - Bildhauerei - Tapisserie*, Hamburg 1983.

<sup>71</sup> Behr, Shulamith, *Künstlerinnen des Expressionismus*, Oxford 1988.

<sup>72</sup> Dollen, Ingrid von der, *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der „verschollenen Generation“*, München 2000.

<sup>73</sup> Jürs, Britta (Hrsg.), *Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft. Portraits expressionistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*, Berlin 1998; Jürs, Britta (Hrsg.), *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt - Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, Grambin (u.a.) 2000.

<sup>74</sup> Graw, Isabelle, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003.

<sup>75</sup> Halbe-Bauer, Ulrike und Neumeister-Taroni, Brigitta, *Ich mache es auf meine Art. Bedeutende Künstlerinnen*, Stuttgart 2011.

<sup>76</sup> Behling, Katja und Manigold Anke, *Die Malweiber: Unerschrockene Künstlerinnen um 1900*, Berlin 2013.

<sup>77</sup> Voit, Antonia und Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014.

international einen Namen gemacht haben. Als absolutes Standardwerk gilt hier nach wie vor der von Annegret Hoberg und Helmut Friedel herausgegebene Katalog zur großen Münter-Retrospektive von 1992, der nicht nur zahlreiche Textbeiträge zur neueren Münter-Forschung enthält, sondern auch einen umfangreichen Abbildungsteil mit sämtlichen Angaben zu bekannten Provenienzen und Ausstellungsbeteiligungen aller im Rahmen der Retrospektive ausgestellten Werke.<sup>78</sup> Eine Zusammenfassung der aktuellsten Forschungsergebnisse, die im Wesentlichen einem Extrakt des Katalogs von 1992 gleichkommt, legte Annegret Hoberg 2003 erneut mit einer Münter-Monographie im Münchner Prestel-Verlag vor.<sup>79</sup> Schon im Jahr 2000 hatte sie gemeinsam mit Isabelle Jansen den Werkkatalog der Druckgraphik Münters überarbeitet, der wiederum als Begleitband zu einer Ausstellung des Lenbachhauses erschienen ist und einen umfassenden Überblick über diesen bis dato kaum bearbeiteten Teil von Münters Oeuvre bietet.<sup>80</sup> Hoberg und Jansen ergänzten damit die vorangegangenen Forschungen ebenso sinnvoll wie Gisela Kleine, die für ihre bereits 1990 erschienene Paar-Biographie „Gabriele Münter und Wassily Kandinsky“ in jahrelanger Arbeit den umfangreichen Briefwechsel der beiden Künstler ausgewertet hat.<sup>81</sup>

Neben einigen populärwissenschaftlichen Publikationen, die erst in der jüngsten Vergangenheit erschienen sind, darunter die Biographien „Ich Weltkind. Gabriele Münter“<sup>82</sup> von Gudrun Schury (2012) und „Gabriele Münter. Die Künstlerin mit der Zauberhand“<sup>83</sup> von Karoline Hille (2012), komplettiert auch eine Auswahl an Magister- und Doktorarbeiten die vorhandene Literatur. Besonders hervorzuheben ist hier die 1991 von Sabine Windecker vorgelegte Dissertation mit dem Titel „Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des *Blauen Reiter*“,<sup>84</sup> die sich eingehend mit der Rezeption Münters auseinandersetzt und insbesondere auf die damit einhergehenden Schwierigkeiten bei der stilkritischen Bewertung der Malerin hinweist. War das öffentliche „Bild“ Münters doch lange vor allem durch Johannes Eichner – ihren späteren Lebensgefährten

---

<sup>78</sup> Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992.

<sup>79</sup> Hoberg, Annegret, *Gabriele Münter*, München 2003.

<sup>80</sup> Friedel, Helmut (Hrsg.), *Gabriele Münter. Das druckgraphische Werk*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München/ August Macke-Haus, Bonn/ Schloßmuseum Murnau, München 2000.

<sup>81</sup> Kleine, Gisela, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares*, Frankfurt am Main 1990. Für die vorliegende Arbeit wurde im Folgenden auf die überarbeitete Neuauflage von 1994 zurückgegriffen.

<sup>82</sup> Schury, Gudrun, *Ich Weltkind. Gabriele Münter. Die Biografie*, Berlin 2012.

<sup>83</sup> Hille, Karoline, *Gabriele Münter. Die Künstlerin mit der Zauberhand*, Köln 2012

<sup>84</sup> Windecker, Sabine, *Gabriele Münter. Eine Künstlerin aus dem Kreis des „Blauen Reiter“*, Berlin 1991. Zugl. Kiel, Univ., Diss., 1990.

– geprägt,<sup>85</sup> was Windecker in ihrer Dissertation umfassend darlegt und gleichzeitig zu überwinden versucht.

Mit Marianne von Werefkin wird in der Forschung seit den 1980er Jahren vor allem der Name Bernd Fäthke in Verbindung gebracht, der Herausgeber und Verfasser zahlreicher Ausstellungskataloge, Aufsätze, und Monographien über die russischstämmige Künstlerin ist. Zu nennen sind hier unter anderem zwei umfangreiche Begleitpublikationen zu Werefkin-Einzelausstellungen im Museum Wiesbaden (1980)<sup>86</sup> und dem Museo Comunale d'Arte Moderna di Asocna bzw. der Villa Stuck in München (1988),<sup>87</sup> sowie eine große Werefkin-Monographie aus dem Jahr 2001,<sup>88</sup> in der Fäthke sich umfassend mit Leben und Werk der Künstlerin auseinandergesetzt hat, die jedoch in weiten Teilen auf dem Band von 1988 basiert. Unter den Publikationen vor 1980 sind insbesondere die von Clemens Weiler herausgegebenen „Briefe an einen Unbekannten“<sup>89</sup> (1960) hervorzuheben, bei denen es sich um persönlichen Aufzeichnungen Werefkins aus den Jahren 1901-1905 handelt, sowie Jelena Hahl-Kochs Dissertationsschrift von 1965, die unter dem Titel „Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie“ erschienen ist.<sup>90</sup> In jüngster Vergangenheit haben ferner Brigitte Roßbeck (2010)<sup>91</sup> und Brigitte Salmen (2012)<sup>92</sup> die Werefkin-Forschung weiter vorangetrieben und jeweils umfangreiche Monographien über die Künstlerin vorgelegt.

Erma Bossi, von der lange nicht einmal die genauen Geburtsdaten bekannt waren,<sup>93</sup> wurde erst im Jahr 2013 in einer Sonderausstellung des Schloßmuseums Murnau („Erma Bossi - Eine Spurensuche“) als eigenständige Künstlerin wiederentdeckt,<sup>94</sup> weshalb die Literaturlage noch immer entsprechend dürftig ist. Als vorrangige Titel dürfen der

---

<sup>85</sup> Eichner, Johannes, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*, München 1957.

<sup>86</sup> *Marianne Werefkin: Gemälde und Skizzen*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Magistrat d. Landeshauptstadt Wiesbaden, Presse- u. Informationsamt in Zusammenarbeit mit d. Kulturamt u.d. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1980.

<sup>87</sup> Fäthke, Bernd, *Marianne Werefkin. Leben und Werk 1860-1938*, Werkmonographie anlässlich der Ausstellung „Marianne Werefkin und ihr Freundeskreis“ im Museo Comunale d'Arte Moderna in Asocna und der Villa Stuck in München, München 1988.

<sup>88</sup> Fäthke, Bernd, *Marianne Werefkin*, München 2001.

<sup>89</sup> Weiler, Clemens (Hrsg.), *Marianne von Werefkin. Briefe an einen Unbekannten 1901-1905*, Köln 1960.

<sup>90</sup> Hahl-Koch, Jelena, *Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie*, München 1967, zugl. Diss. Univ. Heidelberg 1965.

<sup>91</sup> Roßbeck, Brigitte, *Marianne von Werefkin. Die Russin aus dem Kreis des Blauen Reiters*, München 2010.

<sup>92</sup> Salmen, Brigitte, *Marianne von Werefkin. Leben für die Kunst*, München 2012.

<sup>93</sup> Vgl. Sachs, Brita, Ihr Geburtsdatum hatte sie erfunden. Über Erma Bossi war fast nichts bekannt: Die fulminante Schau in Murnau ändert das, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. September 2013, Nr. 203, S. 27.

<sup>94</sup> Uhrig, Sandra (Bearb.), *Erma Bossi - Eine Spurensuche*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2013.

Ausstellungskatalog des Schloßmuseums Murnau, für den Sandra Uhrig verantwortlich zeichnete, sowie Barbara U. Schmid's Katalogbeitrag zur Ausstellung „Garten der Frauen - Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland 1900-1914“ gelten (1996),<sup>95</sup> in dem Leben und Werk Bossis zum ersten Mal seit ihrem Tod im Jahr 1952 größere Beachtung fanden. Auch im Begleitkatalog zur bereits erwähnten Ausstellung „Ab nach München! Künstlerinnen um 1900“ (2014) ist ein Aufsatz über Bossi erschienen, in dem sich Antonia Voit der unbekanntenen Expressionistin auf Grundlage der bis dato erschienenen Publikationen genähert hat.<sup>96</sup>

Noch wesentlich dünner ist die Literatur zu Elisabeth Epstein. Die bislang einzige Monographie über die Künstlerin ist ein schmaler Ausstellungskatalog, der anlässlich einer Einzelausstellung in der Galleria Sacchetti in Ascona und dem Kunstverein Wolfsburg erschienen ist (1989/90) und einen einleitenden Aufsatz von Bernd Fäthke enthält, der die Künstlerfreundschaft Epsteins zu Kandinsky und Jawlensky thematisiert.<sup>97</sup> Jedoch ist es erst in der jüngsten Vergangenheit gelungen, Epstein wieder ein künstlerisches Profil zu geben und sie in den Kanon der Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts aufzunehmen. So erschien im Begleitkatalog zur Ausstellungen „Ab nach München! Künstlerinnen um 1900“ ein Aufsatz von Hildegard Reinhardt, der sich Epstein unter dem Titel „Die Abstraktion ist kein Anfang, sondern ein mögliches Ziel“ nähert,<sup>98</sup> während im Katalog zur Ausstellung „Marianne von Werefkin – Vom *Blauen Reiter* zum *Großen Bären*“ (2014) ein Beitrag von Tanya Malycheva erschienen ist, der sich Überblickhaft mit den kosmopolitischen Künstlerinnen aus dem Umkreis Werefkins beschäftigt und dabei sowohl auf Epstein als auch Bossi näher eingeht.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Schmid, Barbara U., Erma Bossi, Zwischen Paris und Murnau, in: Krempel/ Meyer-Büser (Hrsg.), 1996, S. 241-247.

<sup>96</sup> Voit, Antonia, Erma Bossi – Couragierte Vertreterin des Expressionismus, in: Dies./ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 156-161.

<sup>97</sup> Fäthke, Bernd, Elisabeth Ivanowna Epstein. Eine Künstlerfreundschaft mit Kandinsky und Jawlensky, in: Ders., *Elisabeth Ivanowna Epstein*, Ausst.-Kat Kunstverein Wolfsburg 1990, Ed. Galleria Sacchetti, Ascona 1990, S. 7-25.

<sup>98</sup> Reinhardt, Hildegard, Die Abstraktion ist kein Anfang, sondern ein mögliches Ziel – Elisabeth Epstein, in: Voit, Antonia/ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 144-149.

<sup>99</sup> Malycheva, Tanya, Grenzüberschreitungen. Die kosmopolitischen Künstlerinnen im Umfeld Marianne Werefkins, in: Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 2014, S. 168-191.

#### 1.4. Methodik und Vorgehensweise

Wie bereits zu Beginn erläutert, ist das Ziel der Arbeit, die gegen Ende der 1970er Jahre eingeläutete Wiederentdeckung und Neubewertung der weiblichen Avantgarde in Museen und Kunsthandel anhand von vier Münchner Künstlerinnen aus dem Umkreis des *Blauen Reiter* exemplarisch nachzuvollziehen. Dabei geht es weniger um die minutiöse Nachzeichnung einzelner Künstlerinnen-Viten oder eine lückenlose Rezeptionsgeschichte weiblicher Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als vielmehr um die Frage, warum gerade in den vergangenen vier Jahrzehnten zahlreiche Künstlerinnen der Moderne – darunter auch Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Erma Bossi und Elisabeth Epstein – in Forschung und Handel wiederentdeckt wurden und wie dieser Prozess im Einzelnen von statten ging. Am Beispiel der eben genannten Künstlerinnen sollen die sichtbaren Entwicklungen im Kunstbetrieb innerhalb dieses Zeitraums nachvollzogen werden, um daraus Rückschlüsse auf die Rezeption der vorgestellten Malerinnen zu gewinnen. Ein gesondertes Kapitel über das Schicksal der weiblichen Avantgarde im Nationalsozialismus wird es dabei in der vorliegenden Arbeit bewusst nicht geben, da dieses Thema an anderer Stelle bereits mehrfach wissenschaftlich untersucht wurde.<sup>100</sup> In den Unterkapiteln zu den einzelnen Künstlerinnen wird nur insoweit darauf eingegangen, wie es für die jeweilige Künstlerbiographie von Belang gewesen ist. Methodisch ist die gesamte Untersuchung nicht explizit an einen singulären Ansatz der kunstwissenschaftlichen Forschung geknüpft, sondern bezieht grundsätzlich sowohl sozial- als auch kulturwissenschaftliche Aspekte mit ein. Die vorliegende Arbeit ist daher in ihrer Ausrichtung interdisziplinär angelegt.

Betont werden muss an dieser Stelle noch, dass die ausgesuchten Malerinnen selbstverständlich nur exemplarisch für eine ganze Generation von Künstlerinnen stehen, die im Rahmen einer Dissertation nicht in extenso behandelt werden kann. Die Auswahl der hier vorgestellten Künstlerinnen erfolgte sowohl im Hinblick auf ihre jeweilige kunsthistorische Relevanz, als auch unter Berücksichtigung aktueller Kunstmarktendenzen, wobei den Künstlerinnen aus dem Umkreis des *Blauen Reiter* aufgrund der ausführli-

---

<sup>100</sup> Einen guten Überblick bieten z.B.: Barron, Stephanie (Hrsg.), „*Entartete Kunst*“. *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art/ Deutsches Historisches Museum, Berlin, München 1992; Fischer-Defoy, Christine und Nürnberg, Kaspar (Hrsg.), *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933-1944*, Ausst.-Kat. Aktives Museum, Berlin, Berlin 2011 sowie Marks-Hanßen, Beate, *Innere Emigration? „Verfemte“ Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin 2006.

chen Recherchen zu Gabriele Münter im Rahmen der Masterarbeit des Autors aus dem Jahr 2013 von Beginn an ein besonderes Forschungsinteresse galt.<sup>101</sup>

Bevor im Hauptteil der Arbeit der eingangs geschilderten Fragestellung nachgegangen wird, erfolgt in den Kapiteln 2.1. bis 2.3. zunächst ein der Orientierung dienender Überblick über weibliches Kunstschaffen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in den verschiedenen geographischen Regionen Deutschlands, sowie ein Überblick über die Ausbildungssituation von Künstlerinnen um 1900 und deren gesellschaftliche Stellung im Kaiserreich und der Weimarer Republik. Als Voraussetzung für die folgenden Kapitel wird dort überblickshaft die Situation der Frauen erläutert und auf Themen wie Ausbildungsmöglichkeiten, Einfluss von Kunstakademien und Dilettantismus-Vorwürfe eingegangen, mit denen sich auch die im Hauptteil behandelten Künstlerinnen auseinandersetzen mussten.

Die Kapitel 3.1. bis 3.3. sind daraufhin der Kunststadt München um 1900, der dortigen Frauenbewegung sowie Frauen in Münchner Künstlergruppen und –Netzwerken gewidmet, wobei sich in letztgenanntem Unterkapitel noch ein kursorischer Exkurs zur Geschichte der *Neuen Künstlervereinigung München* und des *Blauen Reiter* anschließt, der für die kunsthistorische Verortung von Münter, Werefkin, Bossi und Epstein unerlässlich ist. Anschließend werden die bereits erwähnten Künstlerinnen in vier in sich abgeschlossenen Unterkapiteln (3.4.1. bis 3.4.4.) einer umfassenden Betrachtung im Hinblick auf die Wiederentdeckung und Neubewertung in Museen und Kunsthandel seit den 1980er Jahren unterzogen. Hierbei erfolgt zunächst ein Blick auf die Biographie der jeweiligen Künstlerin, woran sich eine Betrachtung des erhaltenen Oeuvres und der Präsenz in öffentlichen Sammlungen anschließt. Hierauf folgt eine detaillierte Analyse der jeweiligen Ausstellungshistorie sowie der Entwicklung auf dem internationalen Kunstmarkt, wobei sich der Autor bei letzterer in seiner Argumentation vorrangig auf die in den einschlägigen Onlineportalen verfügbaren Auktionsergebnisse stützt und nur am Rande auf Verkäufe über Galerien eingehen konnte, da diese aufgrund der diskreten Abwicklung kaum nachzuvollziehen sind.<sup>102</sup> Die Ergebnisse der einzelnen Betrachtun-

---

<sup>101</sup> Vgl. hierzu: Ullner, Jens-Henning, *Die Verbindungen Gabriele Münters zur Galerie „Der Sturm“ in den Jahren 1910-1916*, Masterarbeit Heinrich Heine-Universität Düsseldorf, Düsseldorf 2013. Unveröffentlichtes Manuskript.

<sup>102</sup> Sämtliche Auktionsergebnisse wurden über die Onlineplattform *artprice* (<https://de.artprice.com/>) recherchiert. Auf den Einfluss und die Bedeutung von Galerien im Kunstmarkt und zugleich auf die Intransparenz dieses Marktsektors hat zuletzt Ulli Seegers hingewiesen. Siehe dazu: Seegers, Ulli, *Galerien und ihre Bedeutung im Kunstmarkt*, in: Hausmann, Andrea (Hrsg.), *Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014, S. 135-150.

gen werden unter Kapitel 3.5. zusammengefasst und vergleichend erläutert, bevor im Fazit der Arbeit der Blick über München und Deutschland hinaus auch auf Avantgarde-Künstlerinnen aus anderen Teilen Europas oder etwa den USA gerichtet werden soll, wo zu Beginn des 20. Jahrhunderts gleichsam etliche Malerinnen und Bildhauerinnen tätig waren, von denen viele im Untersuchungszeitraum wiederentdeckt und einer wissenschaftlichen und merkantilen Neubewertung unterzogen wurden. Abschließendes Ziel ist hier ein Forschungsausblick, der als Anknüpfungspunkt für weitere Untersuchungen dienen soll.

## **2. Künstlerinnen in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Zur Arbeitssituation und zur gesellschaftlichen Stellung von Frauen im Kunstbetrieb um 1900**

Bevor sich im Hauptteil der Arbeit der Fokus auf die Kunststadt München um 1900 richtet und die Wiederentdeckung und Neubewertung der *weiblichen Avantgarde* seit den 1980er Jahren anhand von vier Münchner Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts exemplarisch untersucht wird, soll in diesem Kapitel zur besseren Verortung und Abgrenzung des Untersuchungsgegenstands zunächst ein allgemeiner Überblick über die regionale Verteilung weiblichen Kunstschaffens in Deutschland um 1900, die Ausbildungs- und Arbeitssituation von Künstlerinnen zu dieser Zeit sowie deren gesellschaftliche Stellung gegeben werden. Damit soll zum einen auf die privaten und beruflichen Hürden aufmerksam gemacht werden, mit denen sich Frauen im Kunstbetrieb zu dieser Zeit konfrontiert sahen, aber zugleich auch auf die wachsende Aufbruchsstimmung hingewiesen werden, die an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert unter den Künstlerinnen herrschte. Wurde doch von dieser Stimmung um die Jahrhundertwende auch der Aufstieg Münchens zur Kunststadt mitgetragen, wo in den Jahren um 1900 zahlreiche Frauen selbstbewusst und nach Unabhängigkeit strebend, eine künstlerische Laufbahn einschlugen.

### **2.1. Künstlerinnen in Deutschland 1900-1933 – Ein Überblick**

Obwohl die Residenzstadt München – Kapitel 3.1. wird dies verdeutlichen – um 1900 zu den wichtigsten Ausbildungsstätten für Künstlerinnen und Künstler in Deutschland gehörte und ein wahres Zentrum der Bohème gewesen ist, beschränkte sich weibliches Kunstschaffen zu dieser Zeit keinesfalls nur auf den Süden des Landes. Ein cursorischer Überblick über Bildende Künstlerinnen in der deutschen Kunstlandschaft im Kaiserreich und der Weimarer Republik soll dies verdeutlichen, zugleich aber auch zeigen, weshalb für die vorliegende Untersuchung eine lokale Fokussierung unabdingbar gewesen ist, obgleich es noch vielerorts zahlreiche Forschungslücken zu schließen gilt.

Im Süden Deutschlands ist für die Künstlerinnenforschung neben München vor allem die Künstlerkolonie Dachau von Interesse, die sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer der bedeutendsten Kolonien im deutschsprachigen Raum entwickelt

hat und um 1900 Künstlerinnen wie Künstler gleichermaßen anzog.<sup>103</sup> Speziell diejenigen Frauen aus dem Kreis um die Hölzel-Schülerin Ida Kerkovius (1879-1970)<sup>104</sup>, darunter beispielsweise Paula Wimmer (1876-1971)<sup>105</sup> oder Maria Langer-Schöllner (1878-1969)<sup>106</sup> sind hier zu nennen. Gehörten sie doch auch zu den Gründungsmitgliedern der 1919 gegründeten „Künstlergruppe Dachau“, die ihre künstlerischen Impulse rund um das Dachauer Moos fand, und sich in Anlehnung an die Schule von Barbizon insbesondere der Plein-air-Malerei widmete. Richtet man den Blick von Dachau aus weiter in den Südwesten, so sind unbedingt die Residenzstädte Karlsruhe und Stuttgart zu beachten, wo sich im Umkreis der ansässigen Kunstschulen und -Akademien seit Beginn des 19. Jahrhunderts etliche, nicht nur regional bedeutsame, Künstlerinnen nachweisen lassen. Darunter für den vorliegenden Untersuchungszeitraum etwa die Malerinnen Maria Caspar-Filser (1878-1968)<sup>107</sup> und Hanna Nagel (1907-1975)<sup>108</sup>. Verlässt man im Folgenden den Süden des Landes, dann eröffnen sich mit Blick auf das gesamte Bundesgebiet eine Vielzahl weiterer Orte und Regionen, an denen Künstlerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts Herausragendes geschaffen und die Entwicklung der Moderne entscheidend mit vorangetrieben haben.

So etwa im Norden Deutschlands, wo die Künstlerinnen der *Hamburgischen Sezession* die Kunstlandschaft vor dem Zweiten Weltkrieg voller Eifer mitgeprägt haben und von denen jüngst insbesondere Anita Rée (1885-1933) überregionale Beachtung im Ausstellungsbetrieb und im Handel gefunden hat.<sup>109</sup> War die Gruppe lange Zeit fast nur in

---

<sup>103</sup> Zur Künstlerkolonie Dachau vgl.: Berger, Elwynn-Claire und Hollhaus, Eva (Red.), *Die Künstlerkolonie Dachau. Blütezeit von 1880-1920*, hrsg. vom Zweckverband Dachauer Galerien und Museen, Fischerhude 2013.

<sup>104</sup> Neben Ida Kerkovius waren ferner zeitweilig Künstlerinnen wie Paula Wimmer (1876-1971), Maria Langer-Schöllner (1878-1969) und Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) in Dachau tätig. Die vielseitig künstlerisch begabte Kerkovius war dort Schülerin von Adolph Hölzel, dem sie später nach Stuttgart an die Akademie der bildenden Künste folgte, wo sie dessen Meisterschülerin wurde. Kerkovius hatte Verbindungen zum *Sturm* und dem Bauhaus und galt in der NS-Zeit als entartet. Seit den späten 1980er Jahren wurde sie mit einigen Museumsausstellungen gewürdigt. Zu Kerkovius siehe z.B.: Leister, Gerhard (Bearb.), *Ida Kerkovius (1879-1970). Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Teppiche – Retrospektive*, Ausst.-Kat. Ostdeutsche Galerie Regensburg/ Ārzemju Mākšlas Muzejs, Riga (Museum für Ausländische Kunst Lettlands), Regensburg 2001.

<sup>105</sup> Vgl. Boser, Elisabeth (Red.), *Paula Wimmer 1876-1971. „Ich spielte mit Farben Theater“*, Ausst.-Kat. Zweckverband Dachauer Galerien und Museen, Dachau 1994.

<sup>106</sup> Vgl. Ewers-Schultz, Ina, „Ein Spiel mit der Farbe.“ Die Künstlerin Maria Langer-Schöllner, in: Leismann, Burkhard (Hrsg.), *Die große Inspiration. Deutsche Künstler in der Académie Matisse*, Teil III, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Ahlen, Ahlen 2004.

<sup>107</sup> Vgl. Köster, Felicitas E.M. und Borchardt, Stefan (Hrsg.), *Maria Caspar-Filser. Aus der Heimat in die Welt*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Hohenkarpfen, Stuttgart 2013.

<sup>108</sup> Vgl. Bieber, Sylvia und Merkel, Ursula (Red.), *Hanna Nagel. Frühe Werke 1926-1933*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe/ Das verborgene Museum Berlin, Karlsruhe 2007.

<sup>109</sup> So etwa im Rahmen der Ausstellung „Einführung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland“ in der Kunsthalle Bielefeld. Anita Rée war hier mit sechs Werken vertreten. (Vgl.

Norddeutschland ein Begriff, so ist ihre Bedeutung für die Kunst der Weimarer Republik in den vergangenen Jahren mehr und mehr zu Tage getreten, wobei nicht zuletzt auch deutlich geworden ist, welch großen Einfluss die beteiligten Frauen auf die Entwicklung des Künstlerzusammenschlusses hatten. 1919 als eine der letzten Sezessionen im deutschsprachigen Raum gegründet,<sup>110</sup> war das Ziel der *Hamburgischen Sezession*, das kulturelle Klima in der Hansestadt zu verbessern und fruchtbarer für progressive, der Moderne zugewandte Künstler zu machen, die bis dato kein Forum in der konservativen Hamburger Kulturlandschaft hatten. So heißt es im Vorwort zum Katalog der ersten Ausstellung der *Hamburgischen Sezession* dann auch:

„In den letzten zwanzig Jahren haben manchmal Namen selbst kleiner Ortschaften einen guten Klang bekommen, weil sich in ihnen Künstlergemeinschaften gebildet hatten. Hamburgs Name hat da nie mitgeklungen. Wohl aber hörte man ab und zu im Reich, daß eine starke Begabung, sei es ein Architekt, ein Maler oder Bildhauer, Hamburgs Sohn sei. [...] Der Künstler, der schaffen soll, kann nur in einer bestimmten Atmosphäre gedeihen. Es ist ihm Lebensnotwendigkeit um sich ein Milieu zu haben, in dem er geistige Reibung, Verständnis und damit Unterstützung zum mindesten bei Gleichgesinnten findet. In Paris, München, Berlin findet der Künstler diese Atmosphäre, in Hamburg vermißt er sie. Aus dieser Erkenntnis heraus schlossen sich junge Hamburger Künstler zu einer Gemeinschaft zusammen, die ihnen ein solches Milieu schaffen soll. [...]“<sup>111</sup>

Auch wenn das Vorwort zum Ausstellungskatalog dem Wortlaut nach deutlich vom männlichen Künstlertum geprägt ist, gehörte von Beginn an eine große Zahl von Frauen zu den Mitgliedern der *Hamburgischen Sezession*. Neben Anita Rée waren dies – mit unterschiedlicher Zeitspanne ihrer Zugehörigkeit – Alma del Banco (1862-1943), Lotte Benkert (1896-1941), Lore Feldberg-Eber (1895-1966), Hilde Hamann (1898-1987), Dorothea Maetzel-Johannsen (1886-1930), Alexandra Povòrina (1885-1963) und Gretchen Wohlwill (1878-1962). Auch die hier genannten lassen sich, ebenso wie Münter, Werefkin, Bossi und Epstein, nach bereits wiederentdeckten und noch wiederzuentde-

---

Hülsewig-Johnen/ Mund (Hrsg.), 2015, S. 156-159) Eine Umfassende Retrospektive zu Leben und Werk von Anita Rée in der Hamburger Kunsthalle ist für den Herbst/Winter 2017/18 geplant.

<sup>110</sup> Vgl. Weimar, Friederike, *Die Hamburgische Sezession 1919-1933. Geschichte und Künstlerlexikon*, Fischerhude 2003, S. 9.

<sup>111</sup> Aus dem Vorwort des Katalogs zur ersten Ausstellung der *Hamburgischen Sezession*, die von Dezember 1919 bis Januar 1920 in den Räumen des Hamburger Kunstvereins im Altbau der Kunsthalle stattfand. Zitiert nach: Jaeger, Roland und Stecker, Cornelius (Hrsg.), *Zinnober. Kunstszene Hamburg 1919-1933*, Hamburg 1983, S. 72.

ckenden Künstlerinnen kategorisieren. Während vor allem Anita Rée<sup>112</sup> und Dorothea Maetzel-Johannsen<sup>113</sup> seit den 1980er Jahren in Ausstellungen und Monographien gewürdigt wurden und auch Alma del Banco seit einer Einzelschau im Ernst Barlach-Haus in Hamburg (2011/12) wieder stärker in den Fokus der kunstwissenschaftlichen Forschung gerückt ist,<sup>114</sup> gilt es insbesondere bei Benkert, Feldberg-Eber, Hamann und Wohlwill, deren Oeuvre während der NS-Zeit als entartet galt und z.T. zerstört wurde, noch zahlreiche Forschungslücken zu schließen.<sup>115</sup>

Doch nicht allein die Künstlerinnen aus dem Umkreis der *Hamburgischen Sezession* lohnen eine nähere Betrachtung, bietet der norddeutsche Raum doch schon mit Bremen und dem benachbarten Worpswede Anlass für weitere Forschungen. Neben Paula Modersohn-Becker gehörten hier vor allem Clara Rilke-Westhoff (1878-1954),<sup>116</sup> Otilie Reylaender (1882-1965)<sup>117</sup> und Hermine Overbeck-Rothe (1869-1937)<sup>118</sup> zu den bedeutenden Künstlerinnen. Doch auch andere Künstlerkolonien der Region sind für die Künstlerinnenforschung unbedingt in den Blick zu nehmen. Hatten sich doch Orte wie Ahrenshoop, Schwaan und Hiddensee zu Beginn des 20. Jahrhunderts gleichsam zu stark frequentierten Künstlerkolonien entwickelt, wodurch sie sowohl in den Jahren vor

---

<sup>112</sup> Bruhns, Maike, *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933*, Hamburg 2001<sup>2</sup>; Erhard, Annegret, *Anita Rée. Der Zeit voraus. Eine Hamburger Künstlerin der 20er Jahre*, Berlin 2013.

<sup>113</sup> Hans, Mathias F., *Dorothea Maetzel-Johannsen, 1886-1930. Monographie und kritischer Werkkatalog*, Hamburg 1986; Buchholz, Jan und Zitzewitz, Doris von (Hrsg.), *Dorothea Maetzel-Johannsen. Leben und Werk. Mit einem Verzeichnis der Ölbilder*, Neumünster/Hamburg 2013; Behr, Karin von, *Dorothea Maetzel-Johannsen. Nachlese. Leben und Werk*, Kiel/Hamburg 2016; Kiesant, Silke, *Ein Künstlerpaar der Moderne. Dorothea Maetzel-Johannsen und Emil Maetzel*, Petersberg 2017.

<sup>114</sup> Vgl. Weimar, Friederike, *Alma del Banco. Eine Hamburger Künstlerin 1862-1943*, Neumünster/Hamburg 2011.

<sup>115</sup> Zu den genannten Künstlerinnen vgl.: Weimar, 2003, S. 74-75, S. 84-85, S. 94-95 und S. 162-163. Grundlagenforschung zu Hamburger Künstlerinnen und Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts hat darüber hinaus vor allem Maike Bruhns mit ihrer 2001 erschienenen zweibändigen Publikation *Kunst in der Krise* geleistet, in der sie sich detailliert mit dem Hamburger Kunstleben in der Zeit des Nationalsozialismus befasst hat. Während Bruhns sich im ersten Band, der unter dem Titel „Hamburger Kunst im Dritten Reich“ erschienen ist, mit Hamburg als Kunststadt sowie den lokalen Künstlergruppen, Ausstellungseinrichtungen und Sammlern beschäftigt hat, hat sie mit dem zweiten Band ein Künstlerlexikon vorgelegt, in dem sie zahlreiche, z.T. vergessene Künstlerinnen und Künstler erfasst hat, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Hamburg tätig waren. Vgl.: Bruhns, Maike, *Kunst in der Krise: Band 1: Hamburger Kunst im Dritten Reich; Band 2: Künstlerlexikon Hamburg 1933-1945 – Verfemt, verfolgt – verschollen, vergessen*, Hamburg 2001. Zu Lore Feldberg-Eber siehe ebd., S. 121-124; zu Hilde Hamann siehe ebd., S. 175-176; zu Gretchen Wohlwill siehe ebd., S. 422-426. Ebenfalls herangezogen werden kann hier: Luckhardt, Ulrich (Hrsg.), *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 2 Bd., Bremen 2006.

<sup>116</sup> Zu Rilke-Westhoff siehe insbesondere: Sauer, Marina, *Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878-1954 – Leben und Werk (mit Oeuvre-Katalog)*, Bremen 1986, zugl.: Heidelberg, Univ. Diss., 1984.

<sup>117</sup> Zu Reylaender siehe insbesondere: Doppagne, Brigitte, *Otilie Reylaender – Stationen einer Malerin*, Worpswede 1994.

<sup>118</sup> Zu Overbeck-Rothe siehe insbesondere: Daugelat, Friederike (Bearb.), *Hermine Overbeck-Rothe – Deine Frau, Dein Freund, Dein Kollege, Dein Alles*, Ausst.-Kat. Overbeck-Museum Bremen, Bremen 2011.

dem Ersten Weltkrieg als auch in der Zwischenkriegszeit ebenfalls zum Ziel etlicher fortschrittlich gesinnter Künstlerinnen wurden.<sup>119</sup> So hatte sich z.B. 1919, im Gründungsjahr der *Hamburgischen Sezession*, auch der *Hiddenseer Künstlerinnenbund* (offiziell auch: *Hiddenseer Künstlerinnenbund*) gegründet,<sup>120</sup> zu dem heute weitgehend in Vergessenheit geratene Malerinnen wie Henni Lehmann (1862-1937), Clara Arnheim (1865-1942), Elisabeth Büchsel (1867-1957) oder Julie Wolfthorn (1864-1944) gehörten, von denen letztere als eine der wenigen Frauen 1898 auch zu den Gründungsmitgliedern der *Berliner Secession* gehört hatte.<sup>121</sup>

Die Spreemetropole Berlin war spätestens seit dem Vorabend des Ersten Weltkriegs unbestrittenes Kunstzentrum des deutschsprachigen Raumes, das damals wie heute unzählige Bildende Künstlerinnen und Künstler anzog. Neben zahlreichen Malerinnen, darunter beispielsweise Jeanne Mammen (1890-1976),<sup>122</sup> Hannah Höch (1889-1978),<sup>123</sup> Lotte Laserstein (1898-1993)<sup>124</sup> oder Charlotte Berend-Corinth (1880-1967),<sup>125</sup> waren

---

<sup>119</sup> Das Gustav Lübcke-Museum in Hamm widmete sich vom 18. Dezember 2016 bis zum 21. Mai 2017 unter dem Titel „Lieblingsorte – Künstlerkolonien von Worpswede bis Hiddensee“ in einer Überblicksausstellung den Künstlerkolonien in Norddeutschland und stellte dabei auch zahlreiche Künstlerinnen vor, die in den jeweiligen Orten gewirkt haben. Ein Katalog ist bedauerlicherweise nicht erschienen. (Vgl. <https://www.hamm.de/kultur/kultureinrichtungen/gustav-luebcke-museum/detailseiten-gustav-luebcke-museum/newsdetail/artikel/lieblingsorte.html>) (Zugriff am 11. Februar 2017).

<sup>120</sup> Zum *Hiddenseer Künstlerinnenbund* und den beteiligten Frauen siehe insbesondere: Rapp, Anna, *Der Hiddenseer Künstlerinnenbund – Malweiber sind wir nicht*, Berlin 2012.

<sup>121</sup> Zu Julie Wolfthorn siehe insbesondere: Carstensen, Heike, *Leben und Werk der Malerin und Graphikerin Julie Wolfthorn (1864-1944). Rekonstruktion eines Künstlerinnenlebens*, Marburg 2011.

<sup>122</sup> Das Werk von Jeanne Mammen erlebte insbesondere in den 1990er Jahren eine regelrechte Wiederentdeckung, nachdem die Künstlerin zuvor jahrelang kaum noch Beachtung gefunden hatte. Zu Mammen siehe vor allem: Merkert, Jörn (Hrsg.), *Jeanne Mammen 1890-1976. Monographie und Werkverzeichnis*, Köln 1997.

<sup>123</sup> Die DaDa-Künstlerin Hannah Höch gehört zu den gut aufgearbeiteten Künstlerinnen der Moderne und wurde in den vergangenen Jahren mit zahlreichen Einzelausstellungen geehrt, weshalb die Literatur verhältnismäßig breit aufgestellt ist. Als einführende Monographie sei hier verwiesen auf: Moortgart, Elisabeth (Red.), *Hannah Höch 1889-1978 – Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1989.

<sup>124</sup> Auch Lotte Laserstein wurde ab den 1990er Jahren verstärkt gewürdigt, jedoch erst im Zuge einer Retrospektive des Verborgenen Museums in Berlin im Jahr 2003 tatsächlich wiederentdeckt. Zuletzt gelangten publikumswirksam drei ihrer Gemälde in öffentliche Sammlungen. Im Juni 2010 erwarb die Neue Nationalgalerie in Berlin Lasersteins monumentales Gemälde *Abend über Potsdam* (1930), das als Hauptwerk der Künstlerin gilt, auf einer Auktion bei Sotheby's in London für rund 420.000 Euro (350.000 GBP) aus einer englischen Privatsammlung (Vgl. <http://de.artprice.com/artist/16580/lotte-laserstein/gemälde/5725171/abend-uber-potsdam-evening-over-potsdam?p=1> und Scholz, Dieter, „*Abend über Potsdam*“ *Zur Erwerbung des Hauptwerks von Lotte Laserstein*, Onlineveröffentlichung. Abrufbar unter: <http://www.museumportal-berlin.de/de/magazin/blickfange/lotte-lasersteins-abend-uber-potsdam/>; Zugriff jeweils am 16. Februar 2017). Ende 2014 gelangte ferner Lasersteins *Russisches Mädchen mit Puderdose* (1928) in den Besitz des Frankfurter Städel Museum, das das Bild für 175.000 Euro von der Gemeinde Nybro in Südschweden erworben hatte, wo Laserstein seit 1945 gelebt hatte (Restorff, Jörg, Kleinod – Das Städel erwirbt ein Meisterwerk von Lotte Laserstein, in: *Kunstzeitung*, Januar 2015, S. 10). Im Frühjahr 2017 erwarb das Städel Museum zudem das 1933 entstandene Gemälde *Junge mit Kasper-Puppe* (Wolfgang Karger) (Vgl. <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/junge-mit-kasper-puppe-wolfgang-karger>; Zugriff am 28. März 2017) Zu Laserstein siehe ferner: Krauß, Anna-Carola, *Lotte Laserstein (1898-1993) – Leben und Werk*, Berlin 2006.

im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts auch etliche Bildhauerinnen in der Berlin tätig, von denen bis heute nur ein Bruchteil wissenschaftlich aufgearbeitet wurde oder in größerem Umfang vom Ausstellungsbetrieb und dem Kunsthandel wahrgenommen wird. Neben Käthe Kollwitz (1867-1945) und Renée Sintenis (1888-1965), die seit Jahrzehnten ihren festen Platz im Kunstbetrieb haben, gehörten auch lange Zeit in Vergessenheit geratene Frauen wie Marg Moll (1884-1977),<sup>126</sup> Emy Roeder (1890-1971)<sup>127</sup> und Milly Steger (1881-1948)<sup>128</sup> zeitweilig zur weiblichen Avantgarde in Berlin. Exemplarisch seien hier diese drei Bildhauerinnen erwähnt, da ihr Werk insbesondere seit dem spektakulären „Berliner Skulpturenfund“ im Sommer 2010 wieder eine neue Welle der Aufmerksamkeit erfahren hat.<sup>129</sup> Damals waren bei Bauarbeiten für einen U-Bahnhof vor dem Roten Rathaus im Trümmerschutt sechzehn verschollen geglaubte Skulpturen gefunden worden, die 1937 im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ von den Nationalsozialisten aus deutschen Museen entfernt und im darauffolgenden Jahr in der Propagandaexposition „Entartete Kunst“ gezeigt worden waren. Darunter auch Molls 1930 entstandene Bronzeskulptur *Tänzerin*,<sup>130</sup> Roeders *Schwangere* von 1918<sup>131</sup> und Stegers vor 1915 gefertigte *Kniende*,<sup>132</sup> die in unterschiedlichem Erhaltungszustand geborgen und kurz darauf im Neuen Museum in Berlin ausgestellt wurden. Eine Wiederentdeckung im doppelten Wortsinn, die eine umfangreiche Ausstellungstournee sowie ein wissenschaftliches Symposium nach sich zog.<sup>133</sup>

---

<sup>125</sup> Charlotte Berend-Corinth stand lange Zeit im Schatten ihres Lehrers und Ehemannes Lovis Corinth. Erst in der jüngsten Vergangenheit waren wieder einzelne Werke von ihr auf Ausstellungen vertreten (z.B.: „Berlin – Stadt der Frauen“, Ephraim-Palais Berlin, 17. März bis 28. August 2016). Zu Berend-Corinth siehe: Hofman, Karl Ludwig (Hrsg.), *Charlotte Berend-Corinth, Lovis Corinth – Ein Künstlerpaar im Berlin der Klassischen Moderne*, Ausst.-Kat. Reuchlinhaus Pforzheim, Künzelsau 2005.

<sup>126</sup> Zu Moll, die seit 1906 mit dem Maler Oskar Moll verheiratet war und die darüber hinaus erheblichen Anteil an der Gründung der Académie Matisse in Paris (1908-1911) hatte, siehe insbesondere: Filmer, Werner, *Marg Moll – Eine deutsche Bildhauerin 1884-1977*, München 2009.

<sup>127</sup> Eine aktuelle Monographie zu Emy Roeder liegt nicht vor. Als einführende Literatur eignet sich der Begleitkatalog zur Ausstellung „Künstlerin sein! Ottilie W. Roederstein, Emy Roeder, Maria von Heider-Schweinitz“ im Museum Giersch in Frankfurt am Main 2013: Wartenberg, Susanne (Hrsg.), *Künstlerin sein! Ottilie W. Roederstein, Emy Roeder, Maria von Heider-Schweinitz*, Ausst.-Kat. Museum Giersch, Frankfurt am Main, Petersberg 2013.

<sup>128</sup> Auch zu Milly Steeger liegt keine aktuelle Monographie vor. Einführend empfohlen sei hier: Artinger, Kai, Milly Steeger, in: Jürs (Hrsg.), 1998, S. 260-267.

<sup>129</sup> Vgl. Wemhof, Matthias (Hrsg.), *Der Berliner Skulpturenfund. „Entartete Kunst“ im Bombenschutt. Entdeckung – Deutung – Perspektive*, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Regensburg 2012.

<sup>130</sup> Vgl. ebd., S. 193-201.

<sup>131</sup> Vgl. ebd., S. 123-131.

<sup>132</sup> Vgl. ebd., S. 113-121.

<sup>133</sup> Die Ausstellung war anschließend bis Juni 2014 in folgenden Institutionen zu sehen: Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Neue Pinakothek, München; Kulturspeicher Würzburg; Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale); Schloss Gottdorf, Schleswig; Museum in der Kaiserpfalz, Paderborn. Das Symposium fand am 15. und 16. März 2012 im Neuen Museum in Berlin statt.

Lässt man im Rahmen der vorliegenden Arbeit die Angewandte Kunst einmal völlig außer Acht – die zahlreichen Werkkünstlerinnen aus dem Umkreis des Staatlichen Bauhauses in Weimar (später Dessau),<sup>134</sup> der Burg Giebichenstein in Halle<sup>135</sup> und des 1907 gegründeten Deutschen Werkbundes<sup>136</sup> wären zweifelsohne eine eigene Untersuchung wert – so ist in jedem Fall noch die Mitte Deutschland bzw. der äußerste Westen in den Blick zu nehmen. Doch auch in Bezug auf Avantgarde-Künstlerinnen aus dem Rheinland und dem Rhein-Main-Gebiet herrscht noch immer ein erhebliches Forschungsdesiderat. Gehört Marie von Malachowski-Nauen (1880-1943), die der Forschung als Vertreterin des Rheinischen Expressionismus vertraut und auch mit einigen Arbeiten in öffentlichen Sammlungen vertreten ist,<sup>137</sup> noch zu den bekannteren Künstlerinnen des Rheinlandes, so hat sie dies wohl primär dem Umstand zu verdanken, dass sie die Ehefrau von Heinrich Nauen (1880-1940) gewesen ist, der wiederum als einer der bedeutendsten Maler unter den Rheinischen Expressionisten gilt. Sie teilt damit nach wie vor ein Schicksal vieler Kolleginnen. Nämlich, trotz eigener künstlerischer Tätigkeit, in erster Linie die „Frau von“ gewesen zu sein. Nahezu völlig in Vergessenheit geraten sind hingegen Rheinische Künstlerinnen wie Marta (1881-1965)<sup>138</sup> und Emmy Worringer (1889-1961)<sup>139</sup> oder Olga Oppenheimer (1886-1941), die im Januar 1911 immerhin

---

<sup>134</sup> Siehe hierzu insbesondere: Müller, Ulrike, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, Berlin 2014.

<sup>135</sup> Vgl. Dolgner, Angela, *Frauen an der Kunstschule Burg Giebichenstein*, in: Stolze, Elke (Hrsg.), *FrauenOrte: Frauengeschichte in Sachsen-Anhalt*, Halle 2008, S. 76-87.

<sup>136</sup> Zur Geschichte des Deutschen Werkbundes siehe insbesondere: Nerdinger, Winfried (Hrsg.), *100 Jahre Deutscher Werkbund: 1907-2007*, Ausst.-Kat. Architekturmuseum der TU München in der Pinakothek der Moderne/ Akademie der Künste Berlin, München u.a. 2007.

<sup>137</sup> Marie von Malchowski-Nauen hatte ab 1900 bei Leopold von Kalckreuth studiert und 1905 einige Monate an der Académie Julian in Paris verbracht. Sie war Mitglied des *Jungen Rheinland*, des *Düsseldorfer Künstlerinnenvereins* sowie der *GEDOK*. Arbeiten von ihr befinden sich heute u.a. im August Macke-Haus in Bonn und dem Museum Abteiberg in Mönchengladbach. Insbesondere die Bonner Kunsthistorikerin Hildegard Reinhardt, die, wie bereits erwähnt, auch zu Elisabeth Epstein forscht, hat in den vergangenen Jahren zahlreiche Beiträge zu Marie von Malachowski-Nauen verfasst. Vgl. hierzu vor allem: *Marie von Malachowski-Nauen. Eine Rheinische Expressionistin*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Verein August Macke-Haus e.V. Bonn (Konzeption, Buch und Ausstellung: Hildegard Reinhardt), Bonn 1998.

<sup>138</sup> Marta Worringer war die Ehefrau des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer (1881-1965) und gehörte in der Weimarer Republik zu den produktivsten und erfolgreichsten Malerinnen und Graphikerinnen des Rheinlands. Nach ihrem Tod geriet sie jedoch mehr und mehr in Vergessenheit bis sie 2001 mit einer Retrospektive im August-Macke-Haus in Bonn wiederentdeckt wurde. Vgl. dazu: *Marta Worringer. „Meiner Arbeit mehr denn je verfallen“*, Ausst.-Kat August-Macke-Haus Bonn, hrsg. vom Verein August-Macke-Haus e.V., Bonn 2001.

<sup>139</sup> Emmy Worringer war die Schwester des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer und gehörte wie Olga Oppenheimer zu den Gründungsmitgliedern des *Gereonsklubs*. Ein Großteil ihres Oeuvres gilt heute als verschollen. In der Kunstgeschichte hat sie daher bislang kaum Beachtung gefunden. Zu Emmy Worringer vgl.: Reinhardt, Hildegard, *Olga Oppenheimer (1886 - 1941) und Emmy Worringer (1889 - 1961)*, in: Franken, Irene und Kling-Mathey, Christiane (Hrsg.), *Köln der Frauen: Ein Stadtwanderungs- und Lesebuch*, Köln 1992, S. 261-274.

zu den Mitbegründerinnen des Kölner *Gereonsklubs* gehört hat<sup>140</sup> und im darauffolgenden Jahr als eine der wenigen Frauen auf der legendären Sonderbundausstellung vertreten war.<sup>141</sup> Auch Künstlerinnen wie Marta Hegemann (1894-1970), Else Sehrig-Vehling (1897-1994), Trude Brück (1902-1992), Hanna Fonk (1905-1969) und Maria Wernze-Sichtermann (1907-2000), die zum Kreis des 1919 gegründeten *Jungen Rheinland* bzw. der nachfolgend gegründeten *Rheingruppe* (1923) und der *Rheinischen Sezession* (1928) gehörten,<sup>142</sup> sind aus dem Blickfeld der Kunstgeschichte verschwunden und werden heute vielfach der sog. verschollenen bzw. vergessenen Generation zugerechnet.<sup>143</sup> Nicht unerwähnt bleiben darf zum Ende dieses kurzen Abrisses über Künstlerinnen in der Kunstlandschaft des Kaiserreiches und der Weimarer Republik jedoch, dass es im Umkreis aller hier genannten Kunstakademien, Künstlerkolonien und –gruppen auch etliche männliche Künstler gegeben hat, deren Werk heute zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist und deren Wiederentdeckung ebenso wichtig und lohnenswert wäre.

## 2.2. Die Ausbildung von Künstlerinnen um 1900

Obgleich es praktisch durch alle Jahrhunderte hinweg stets auch weibliches Kunstschaffen gegeben hat,<sup>144</sup> traten Künstlerinnen erstmals in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhun-

---

<sup>140</sup> Vgl. Hülsen-Esch, Andrea von, Inkubatierte und Arrivierte der bildenden Kunst am Rhein, in: Schleper, Thomas (Hrsg.), *Aggression und Avantgarde. Zum Vorabend des Ersten Weltkriegs*, Essen 2014, S. 348-357, hier S. 353.

<sup>141</sup> Vgl. dazu weiter: Drenker-Nagels, Karla, August Macke, die Rheinischen Expressionisten und die Internationale Sonderbundausstellung 1912, in: Schaefer, Barbara (Hrsg.), *1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, Köln 2012, S. 234-243, hier S. 235 und S. 239. Das von Oppenheimer auf der Sonderbundausstellung gezeigte Stillleben gilt – ebenso wie der größte Teil ihres Oeuvres – bislang als verschollen. Auch um die Erforschung von Olga Oppenheimer hat sich insbesondere Hildegard Reinhardt verdient gemacht. Vgl. daher weiterführend: Reinhardt, Hildegard, Olga Oppenheimer (1886-1941), in: Jürgs (Hrsg.), 1998, S. 216-229. Eine Monographie zu Olga Oppenheimer ist bislang nicht erschienen.

<sup>142</sup> Vgl. hierzu: Krempel, Ulrich (Hrsg.), *Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region 1918-1945*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1985. Zu Trude Brück siehe ebd., S. 315; zu Hanna Fonk siehe ebd., S. 324-325; zu Maria Wernze-Sichtermann siehe ebd., S. 343.

<sup>143</sup> Vgl. hierzu insbesondere: von der Dollen, 2000.

<sup>144</sup> Bis ins 15. Jahrhundert hinein hat es zwar noch keine Künstlerinnen und Künstler nach unserem heutigen Verständnis gegeben, galten sie bis dato doch als Handwerker und waren in Zünften organisiert, aber bereits unter den Buchmalern des frühen Mittelalters lassen sich Frauen als Urheber nachweisen. Mit Beginn der Renaissance wuchs vor allem an den großen Fürstenhöfen Europas die Zahl der Künstlerinnen, die häufig selbst aus Künstlerfamilien stammten und in den Ateliers und Werkstätten ihrer Väter ausgebildet worden waren. Bis Ende des 18. Jahrhunderts galten Kunstakademien jedoch als die wichtigsten Ausbildungsstätten, zu denen Frauen aber keinen Zutritt hatten. Dadurch wurde einem Großteil von ihnen die Möglichkeit verwehrt, zu öffentlicher Anerkennung zu gelangen. Zur Geschichte weiblichen Kunstschaffens vgl. vor allem: Borzello, Frances, *Sobald ich vor der Leinwand saß...Künstlerinnen aus fünf Jahrhunderten*, Hildesheim 2012; Schulz, Isabel, *Künstlerinnen. Leben, Werk, Rezeption*, Hamburg 1991; Krull, Edith, *Kunst von Frauen. Das Berufsbild der Bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten*, Frankfurt a. M. 1984.

derts verstärkt in die Öffentlichkeit.<sup>145</sup> War eine professionelle künstlerische Ausbildung für Frauen bis dato kaum denkbar gewesen und der Zutritt zu staatlichen Kunstakademien nach wie vor fast überall verwehrt (In Deutschland bildeten nur die Akademien in Kassel, Weimar und Frankfurt eine Ausnahme. Auch in Breslau und Königsberg nahm man Frauen auf, die Zahl der Studentinnen blieb jedoch überall gering.),<sup>146</sup> so bot sich durch das Aufkommen von sog. Damenakademien und Künstlerinnenvereinen nun erstmals die Möglichkeit, aktiv gegen „die Ausgrenzung aus dem Kunstbetrieb“ anzugehen.<sup>147</sup> 1867 wurde der *Verein der Berliner Künstlerinnen* mit der *Zeichen- und Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen Berlin* gegründet.<sup>148</sup> 1882 folgte die Damenakademie des *Münchener Künstlerinnenvereins*, 1885 die Malerinnenschule in Karlsruhe,<sup>149</sup> 1893 der *Württembergische Malerinnenverein* in Stuttgart<sup>150</sup> und ab 1899 setzte sich der *Bremer Malerinnenverein* schließlich auch im Norden für eine bessere künstlerische Ausbildung von Frauen ein.<sup>151</sup> Abgesehen von den Damenakademien und den Malschulen der Künstlerinnenvereine hatten angehende Künstlerinnen im ausgehenden 19. Jahrhundert ferner die Möglichkeit, sich in einem privaten Atelier bzw. in der „Damenklasse“ einer privaten, meist von einem oder mehreren Künstlern betriebenen Malschule ausbilden zu lassen, von denen es zu dieser Zeit insbesondere in den großen Ausbildungszentren wie Düsseldorf und München zahlreiche gegeben hat.<sup>152</sup> Auch ein Studium im Ausland, beispielsweise in Paris, das im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Anziehungspunkt von Kunststudentinnen aus der ganzen Welt geworden war,<sup>153</sup> stellte eine potentielle Option dar. Diese neu geschaffenen Ausbildungsmöglichkeiten nahmen, wie Ingrid von der Dollen in ihrer Untersuchung zu Künstlerinnen der sog. *verschollenen Generation* bemerkte, erstmals „den Makel des Dilettantismus vom weiblichen Künstlertum, indem sie es einer Professionalität

---

<sup>145</sup> Behling, Katja und Manigold, Anke, *Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900*, Berlin 2013, S. 9. Vgl. dazu auch: Borzello, 2012, S. 126.

<sup>146</sup> Vgl. Berger, 1982, S. 92-93 und von der Dollen, 2000, S. 27-32.

<sup>147</sup> Vgl. Behling/Manigold, 2013, S. 9 und Borzello, 2012, S. 129.

<sup>148</sup> Vgl. Behling/Manigold, 2013, S. 9.

<sup>149</sup> Vgl. Berger, 1982, S. 91. Vgl. dazu auch: Brandenburger-Eisele, Gerlinde, Von Hofmalerinnen und Malweibern. Karlsruher Künstlerinnen im 19. Jahrhundert, in: Bieber, Sylvia (Red.), *Frauen im Aufbruch. Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800-1945*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais Karlsruhe und Städtische Galerie »Lovis-Kabinett« Villingen-Schwenningen, Karlsruhe 1995, S. 129-149, hier insbesondere S. 135-142.

<sup>150</sup> Vgl. von der Dollen, 2000, S. 19.

<sup>151</sup> Vgl. Matz, Cornelia, *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1876 bis 1933*, Tübingen, Univ., Diss., 2000, S. 64. Online abrufbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-4173> (Zugriff am 21. Dezember 2016).

<sup>152</sup> Vgl. Behling/Manigold, 2013, S. 13 und Schulz, 1991, S. 36-38.

<sup>153</sup> Vgl. Behling/Manigold, 2013, S. 10-12 und Beyme, Klaus von, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005, S. 57.

entgegenführten“, die die meisten Frauen bis dato „nicht beanspruchen konnten.“<sup>154</sup> Doch sowohl die Ausbildung an einer privaten Malschule als auch ein Auslandsstudium waren mit erheblichen Kosten verbunden und standen daher nur den wenigsten Frauen offen.<sup>155</sup> Auch das Studium an einer Damenakademie war deutlich teurer als die reguläre Ausbildung eines männlichen Kunststudenten an einer der vielen staatlichen Akademien, die wesentlich stärker von öffentlicher Hand subventioniert wurden, als es bei den Damenakademien der Fall gewesen ist.<sup>156</sup> So wies ein 1915 erschienener Berufsratgeber dezidiert darauf hin, „dass die rein künstlerische Laufbahn sowohl von Malerinnen als von Bildhauerinnen nur bei außerordentlichem Talent und vor allem mit ausreichenden Mitteln, die mehrjähriges Studium ohne Geldsorgen ermöglichen, betreten werden sollte.“<sup>157</sup> Zum Vergleich: Die königliche Akademie der Künste in Berlin erhob um die Jahrhundertwende von ihren Studenten einen Jahresbeitrag in Höhe von 120 Mark, wohingegen eine private Damenschule im Schnitt über 800 Mark pro Jahr verlangte, worin Materialien und evtl. Reisekosten noch nicht enthalten waren. Dadurch konnten sich die jährlichen Gesamtkosten mitunter auf 3.000 Mark und mehr summieren.<sup>158</sup> Ein einfacher Arbeiter brachte es um 1900 auf höchstens 1000 Mark im Jahr,<sup>159</sup> womit die Hürde, den Beruf der Künstlerin zu ergreifen, für nahezu alle Frauen, die nicht aus einer großbürgerlichen oder adeligen Familie kamen, fast unüberwindbar hoch gewesen ist. Eine wesentlich kostengünstigere Alternative war der Besuch einer Kunstgewerbeschule, an der die Absolventinnen jedoch eher für eine Tätigkeit auf dem Gebiet der angewandten Kunst vorbereitet wurden. Der Vorteil hierbei war, dass sich der Lebensunterhalt später vielfach leichter durch eine zweigeteilte Tätigkeit bestreiten lies, die sowohl

---

<sup>154</sup> Vgl. von der Dollen, 2000, S. 19.

<sup>155</sup> Vgl. Herber, Anne Kathrin, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien*, Heidelberg, Univ., Diss., 2009, S. 34. Online abrufbar unter: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11048/1/Dissertation\\_Teil\\_I\\_Anne\\_Kathrin\\_Herber.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11048/1/Dissertation_Teil_I_Anne_Kathrin_Herber.pdf) (Zugriff am 21. Dezember 2016).

<sup>156</sup> Vgl. Schulz, 1991, S. 38.

<sup>157</sup> Lange, Helene und Bäumer, Gertrud (Hrsg.), *Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl von Josephine Levy-Rathenau*, 4. neubearb. Aufl., Berlin 1915, S. 161. Zitiert nach: Herber, 2009, S. 34.

<sup>158</sup> Vgl. von der Dollen, 2000, S. 28 und Krenzlín, Ulrike, „auf dem ernsten Gebiet der Kunst ernst arbeiten“ – zur Frauenausbildung im Künstlerischen Beruf, in: *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Ausst.-Kat. hrsg. von der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1992, S. 73-87, hier S. 83. Vgl. auch Muysers, Carola (Hrsg.), *Die Bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in Deutschen Quellentexten 1855-1945*, Dresden 1999, S. 32.

<sup>159</sup> Vgl. Roßbeck, 2010, S. 59.

aus freier künstlerischer Arbeit als auch Aufträgen im Bereich des Kunstgewerbes (z.B. der Gestaltung von Keramiken, Schmuck oder Metall- und Silberwaren etc.) bestand.<sup>160</sup>

Signifikante Unterschiede und Benachteiligungen in der Ausbildung von weiblichen und männlichen Kunststudenten bestanden jedoch nicht nur in den höheren Kosten, sondern waren vor allem inhaltlicher Natur und zeigten sich darüber hinaus in den räumlichen Verhältnissen an den Damenakademien und den privaten Kunstschulen sowie der Ausstattung der Lehrräume.<sup>161</sup> Zwar wurden auch die Lerninhalte an den staatlichen Akademien von vielen männlichen Kunststudenten um die Jahrhundertwende zunehmend als unzeitgemäß empfunden, aber der generelle Ausschluss von Frauen aus den Klassen jener zum damaligen Zeitpunkt immer noch einflussreichen Einrichtungen, ist selbstverständlich unter einem anderen Licht zu bewerten, als das freiwillige, z.T. autodidaktische Privatstudium einzelner der Moderne zugewandter Künstler.<sup>162</sup>

Der Unterricht der Damenakademien und der privaten Kunstschulen orientierte sich um die Jahrhundertwende zwar weitestgehend an dem der staatlichen Akademien, beschränkte sich jedoch auf ausgesuchte Teilbereiche wie „Kopfkurse, Antikenstudium nach Gipsmodellen oder Figurenzeichnen“,<sup>163</sup> wobei die Dauer der Ausbildung nicht konkret festgelegt war.<sup>164</sup> Gänzlich ausgeschlossen waren Frauen von Aktkursen, die sie aus „moralischen Gründen“ nicht besuchen durften, obwohl diese bereits seit der Renaissance „als unabdingbare Voraussetzung“ für das Erschaffen von „hoher Kunst“ galten.<sup>165</sup> Die Konsequenzen dieses Ausschlusses waren häufig mangelnde anatomische Kenntnisse, was zur Folge hatte, dass die meisten jungen Malerinnen sich auf Porträts, Stillleben und Landschaften beschränkten und angehende Bildhauerinnen sich oft selbst auf die Suche nach geeigneten Modellen begeben mussten.<sup>166</sup> Einige private Schulen ließen mit der Zeit zumindest weibliche Aktmodelle zu, später auch Männer in Badekleidung oder mit Lendenschurz, was erheblich zur Verbesserung der Ausbildungssituation beitrug.<sup>167</sup>

---

<sup>160</sup> Vgl. von der Dollen, 2000, S. 33.

<sup>161</sup> Vgl. Berger, Renate, Transit. Zur Situation von Künstlerinnen um die Jahrhundertwende, in: Krempel/Meyer-Büser (Hrsg.), 1996, S. 47-60, hier S. 50.

<sup>162</sup> Vgl. Schulz, 1991, S. 36 und 194. Vgl. dazu auch: Beyme, 2005, S. 60.

<sup>163</sup> Vgl. Schulz, 1991, S. 38.

<sup>164</sup> Vgl. Herber, 2009, S. 34.

<sup>165</sup> Vgl. Schulz, 1991, S. 38 und Berger, 1982, S. 103.

<sup>166</sup> Vgl. Schulz, 1991, S. 40 und Havemann, Anna, Die Künstlerinnen der Moderne. Auf Umwegen zum Ziel, in: Götzmann/ Havemann (Hrsg.), 2015, S. 39-41, hier S. 39.

<sup>167</sup> Vgl. Schulz, 1991, S. 40.

Ein weiterer entscheidender Grund, warum es Frauen bis 1918 nicht gestattet war, direkt vor dem nackten männlichen Modell zu arbeiten, war, abgesehen vom moralischen Aspekt, auch in den zeitgenössischen Rollenvorstellungen zu suchen. Hatte sich doch in der seit Jahrhunderten praktizierten „Maler-Modellbeziehung eindeutig die Hierarchie des herrschenden Geschlechterverhältnisses manifestiert, die durch die Anwesenheit von „gleichberechtigten“ Frauen bewusst gemacht und gleichzeitig in Frage gestellt worden wäre.“<sup>168</sup> Um 1900 eine kaum vorstellbare Konfrontation. Galt doch in der öffentlichen Wahrnehmung „gemäß der Konstruktion einer bipolaren Geschlechterordnung und der ihr eingeschriebenen Geschlechterhierarchie“ alle Aufmerksamkeit dem männlichen Künstler, dem allein man „qua Geschlecht herausragende künstlerische Fähigkeiten“ zutraute.<sup>169</sup>

Ein zusätzliches Problem in den Damenakademien und den vielen privaten Kunstschulen waren die häufig heillos überfüllten Klassen, in denen Schülerinnen aller Ausbildungsstufen oft ohne gesonderte Förderung nebeneinander arbeiteten. In einem zeitgenössischen Bericht aus dem Jahre 1890 heißt es dazu:

„Die Anfängerin, wie die beinahe fertige Künstlerin, die durch Schwatzen störende Dilettantin, wie die für den Erwerb arbeitende ernste Malerin – alle werden wie Heringe in den engen Raum gepfercht; ohne Platz, das Bild in gehöriger Entfernung betrachten zu können, schwebt Künstlerin und Kunstwerk in ständiger Gefahr, den Bächen der Aquarellgläser oder den Sikkativfluten der Nachbarinnen zu erliegen, der schwereren Unglücksfälle durch umfallende Malstöcke nicht zu gedenken. Einigemale [sic!] in der Woche erscheint der Lehrer, um in einer Stunde 40 bis 60 Damen zu korrigieren!“<sup>170</sup>

Eine qualifizierte künstlerische Ausbildung war unter diesen Voraussetzungen kaum möglich, weshalb viele angehende Künstlerinnen häufig die Schulen, bzw. Ateliers wechselten und auf diese Weise versuchten, sich in verschiedenen Kursen bei wechselnden Lehrern möglichst viele Techniken anzueignen und neue Impulse fern von starren Akademietraditionen zu erhalten.<sup>171</sup> Dies war auch deshalb möglich, weil in den

---

<sup>168</sup> Vgl. ebd. und Berger, 1982, S. 103-S. 149, hier insbesondere S. 127-140.

<sup>169</sup> Vgl. Paul, Barbara, Kunstgeschichte, Feminismus und *Gender Studies*, in: Belting, Hans (Hrsg.), *Kunstgeschichte – Eine Einführung*, Berlin 2008<sup>7</sup>, S. 297-337, hier S. 300.

<sup>170</sup> Mendelssohn, Henriette (H. M.), Über Berliner Damenmalerei, in: *Die Kunst für Alle*, 6. Jg., Heft 4, 15. November 1890, S. 52. Zitiert nach: Herber, 2009, S. 43.

<sup>171</sup> Dieses Vorgehen war um die Jahrhundertwende gängige Praxis und wurde sowohl von männlichen als auch von weiblichen Kunststudenten praktiziert. So auch, wie unter Kapitel 3.4.3.1 erläutert, von Erma Bossi. Vgl. dazu: Breska-Ficović, Nancy von, Erma Bossi - Eine Spurensuche von Kroatien und Italien

privaten Ateliers und Kunstschulen einzelne Kurse gegen Geld besucht werden konnten und keine gesonderten Aufnahmebedingungen zu erfüllen waren, beziehungsweise diese im Zweifelsfall sehr flexibel gehandhabt wurden.<sup>172</sup> Anders sah dies an den Damenakademien aus, wo vor der Aufnahme in der Regel eine Mappe mit Probearbeiten eingereicht und zudem vielfach der Nachweis über erfolgreich absolvierten Zeichenunterricht erbracht werden musste.<sup>173</sup>

Auch nach dem Revolutionsjahr 1918 verbesserte sich die Ausbildungssituation der Künstlerinnen in Deutschland nur langsam. Zwar war ihnen ab 1919 mit Inkrafttreten der Weimarer Verfassung auch das Studium an einer staatlichen Kunstakademie gestattet (die Akademie in München nahm erst ab 1920 Frauen auf, die in Düsseldorf ab 1921), aber von einer gleichberechtigten Ausbildung konnte nach wie vor keine Rede sein.<sup>174</sup> Noch immer „gab es zum Teil erhebliche Unterschiede in der Fächerbelegung, der Lehrerwahl, der Dauer des Studiums etc.“<sup>175</sup> Dennoch stärkte die Aussicht auf eine anerkannte, professionelle Ausbildung das Selbstvertrauen vieler Künstlerinnen und intensivierte zugleich die bereits seit der Vorkriegszeit beständig gewachsene Aufbruchsstimmung unter jenen fortschrittlich gesinnten Frauen.<sup>176</sup> Eine Stimmung, die sich auch in der Kunst dieser Zeit niederschlug. Waren Malerei und Bildhauerei doch gerade zwischen den Weltkriegen „eine Metapher für die gewaltigen Erschütterungen, die diese Zeit prägten“, voll von „Veränderungen und Neuerungen, [...] von Wandel und Ungewissheit – und von grenzenlosen Möglichkeiten des Ausdrucks.“<sup>177</sup>

### **2.3. *Malweiber!* – Zur gesellschaftlichen Stellung von Künstlerinnen um 1900**

Obwohl mit der Öffnung der staatlichen Akademien für Frauen eine wichtige Hürde auf dem Weg zur gesellschaftlichen Anerkennung des Künstlerinnenberufs genommen worden war und weibliches Kunstschaffen nun zusehends vom Vorwurf des Dilettantismus befreit wurde, „lebten und arbeiteten Künstlerinnen weiterhin in einer zwiespältigen Situation.“<sup>178</sup> Noch bis in die 1950er und 60er Jahre hinein gab es massive Vorbehalte gegen jene selbstbewussten Amazonen, die den Anspruch erhoben, Frau und

---

über Deutschland nach Frankreich und zurück, in: Uhrig, Sandra (Bearb.), *Erma Bossi - Eine Spurensuche*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2013, S. 22-32, hier S. 25.

<sup>172</sup> Vgl. Herber, 2009, S. 42.

<sup>173</sup> Vgl. ebd., S. 40.

<sup>174</sup> Vgl. ebd., S. 65 und von der Dollen, 2000, S. 27.

<sup>175</sup> Vgl. Herber, 2009, S. 65.

<sup>176</sup> Vgl. Behling/Manigold, 2013, S. 14.

<sup>177</sup> Vgl. ebd.

<sup>178</sup> Vgl. ebd., S. 15.

Künstlerin zugleich sein zu wollen und die Kühnheit besaßen, sich mit ihren männlichen Kollegen auf eine Stufe zu stellen.<sup>179</sup> Denn die Eignung für den Künstlerinnenberuf wurde Frauen weiterhin vielfach abgesprochen. „Während“, so Ingrid von der Dollen, „das Vorurteil gegenüber den weiblichen Fähigkeiten hinsichtlich eines Universitätsstudiums allmählich schwand, hielt es sich beharrlich gegenüber der Frau als Künstlerin.“<sup>180</sup>

Deutlich wird dies etwa in der 1928 von Hans Hildebrandt veröffentlichten Abhandlung „Die Frau als Künstlerin“, in der Hildebrandt sich dem Schaffen Bildender Künstlerinnen von den Anfängen bis in die damalige Gegenwart auf höchst despektierliche Weise genähert hat.<sup>181</sup> So heißt es bereits in der Einleitung:

„Kein Einsichtiger wird von diesem Buche die Entdeckung eines bislang verborgenen weiblichen Lionardo, Michelangelo, Grünewald, Bramante, Cimabue, Rembrandt, Rubens, Phidias erwarten. Nur in den seltensten Fällen drang die Frau, gleich der Heiligen Hildegard von Bingen, der Dichterin und Miniaturmalerin des frühen Mittelalters, in jene Region vor, in der die schöpferischen Urkräfte wirken. Das Allerhöchste aber hat eine Frau als gestaltende Künstlerin noch nie erstrebt, geschweige denn erreicht. Und es fragt sich, ob sie es je erreichen wird.“<sup>182</sup>

Hildebrandt sah die wirklichen Talente des weiblichen Geschlechts eher im privaten Bereich als ausgerechnet in der bildenden Kunst und die Frau in einem immerwährenden Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Ehemann, womit er die Errungenschaften der Frauenbewegung, von der im folgenden Kapitel noch detaillierter die Rede sein wird, entsprechend der noch immer herrschenden gesellschaftlichen Norm verleugnete.<sup>183</sup> In der Folge kommt Hildebrandt daher zu der Feststellung, „daß die Schar der dilettierenden und jener Frauen, die auch im Ausüben des Berufs Dilettantinnen bleiben, sehr viel beträchtlicher ist als die Schar der Männer, die auf der nämlichen Stufe verharren.“<sup>184</sup> So setzt er dann auch die Künstlerinnen seiner Zeit weiter hinter ihre männlichen Kollegen zurück und konstatiert:

---

<sup>179</sup> Vgl. ebd. und Borzello, 2012, S. 170-171.

<sup>180</sup> Von der Dollen, 2000, S. 28.

<sup>181</sup> Hildebrandt, Hans, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928.

<sup>182</sup> Ebd., S. 8.

<sup>183</sup> Vgl. ebd., S. 7-35 und S. 106-110.

<sup>184</sup> Ebd., S. 24.

„Die Kunst der Frau begleitet die Kunst des Mannes. Sie ist die zweite Stimme im Orchester, nimmt die Themen der ersten Stimme auf, wandelt sie ab, gibt ihnen neue eigenartige Färbungen; aber sie klingt und lebt von jener.“<sup>185</sup>

Hildebrandts unverhohlene Ignoranz gegenüber dem weiblichen Kunstschaffen und zugleich das Fehlen jedweder wissenschaftlicher Belegbarkeit seiner getätigten Aussagen werden auch im Literaturverzeichnis des Buches deutlich, das lediglich acht Angaben umfasst. Dort rechtfertigt sich Hildebrandt:

„Die Aufstellung eines besonderen Literaturverzeichnisses erübrigt sich bei einem noch kaum behandelten Stoffe. Insbesondere muß aus Rummangel auf die Anführung von Monographien über einzelne Künstlerinnen verzichtet werden.“<sup>186</sup>

Hildebrandt stand mit seiner Einschätzung weiblichen Kunstschaffens Ende der 1920er Jahre nicht alleine da. Es handelte sich dabei vielmehr um die fortlaufende Bestätigung eines kunstpoltischen Diskurses, der sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in zahlreichen überlieferten Quellentexten manifestiert hat<sup>187</sup> und auch in der Weimarer Republik noch tief in den Köpfen der nach wie vor patriarchal geprägten Gesellschaft verankert war: Eine Frau kann keine Künstlerin sein und ist schon allein aufgrund ihrer natürlichen Gegebenheiten außer Stande, eine „eigenständige schöpferische Leistung“ zu vollbringen.<sup>188</sup> Zudem setzten noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts bürgerliche Zwänge und die finanzielle Abhängigkeit vom Elternhaus oder dem Ehemann den künstlerischen Ambitionen vieler Frauen oft schon ein Ende, bevor diese überhaupt eine professionelle Ausbildung beginnen konnten. Die Etablierung des Künstlerinnenberufs wurde so vielerorts bereits im Keim erstickt.<sup>189</sup> Stammte eine Frau aus dem Bürgertum oder gar dem Adel, war „allein schon der Gedanke an eine Berufstätigkeit der „höheren Tochter“ außerhalb des eigenen Hauses, auf welchem Feld auch immer, völlig abwe-

---

<sup>185</sup> Ebd., S. 108-109.

<sup>186</sup> Ebd., S. 187.

<sup>187</sup> Exemplarisch angeführt seien hier: Guhl, Ernst, *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, Berlin 1858; Lübke, Wilhelm, *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1862; Hirsch, Anton, *Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit*, Stuttgart 1905; Sparrow, Walter Shaw, *Women Painters of the World. From the Time of Caterina Vigri 1413 - 1463 to Rosa Bonheur and the Present Day*, London 1905 und Scheffler, Karl, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908. Für einen umfassenden Überblick über diese und viele weitere Quellentexte vgl. Muysers, 1999.

<sup>188</sup> Vgl. Hülsewig-Johnen, Jutta, *Starke Frauen. Die Kunst ist weiblich*, in: Dies. und Mund, Henrike (Hrsg.), *Einführung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Köln 2015, S. 13-21, hier S. 14.

<sup>189</sup> Vgl. Meyer-Büser, Susanne, *Das Erwachen des weiblichen Egoismus in der Zeit der Jahrhundertwende. Sieben Malerinnen und ihr Aufbruch in die Moderne*, in: Krempel/ Meyer-Büser (Hrsg.), 1996, S. 9-25, hier S. 10.

gig.“<sup>190</sup> Eine musische und künstlerische Bildung gehörte in diesen Kreisen zwar zum „guten Ton“, galt aber als reine Freizeitbeschäftigung.<sup>191</sup> Stammte eine Frau hingegen aus einer Arbeiterfamilie, so wurde der Beruf der Künstlerin vielfach als unschicklich und zudem ungeeignet empfunden, um den Lebensunterhalt zu sichern, zu dem seit Beginn der Industrialisierung in den meisten Familien auch die Ehefrauen und Töchter ihren Beitrag leisten mussten.<sup>192</sup>

Diejenigen Frauen, denen es dennoch gelungen war, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen, wurden abfällig als „Malweiber“ bezeichnet und von der zeitgenössischen Kunstkritik mit Spott und Hämie übergossen.<sup>193</sup> Besonders groß war die Zahl dieser Frauen hierzulande in Berlin und München, wo junge Künstlerinnen und Künstler um die Jahrhundertwende in direkter Nachbarschaft nebeneinander lebten und arbeiteten. Aber auch in ländlich gelegenen Künstlerkolonien, die sich in der Tradition der Schule von Barbizon im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt hatten, fanden sich in den Jahren um 1900 rasch zahlreiche Künstlerinnen, insbesondere Malerinnen, zusammen. Fern ab vom etablierten Kunst- und Ausstellungsbetrieb war es ihnen hier möglich *plein air* zu arbeiten, „Bilder vor Ort auszustellen und in einem Kreis Gleichgesinnter auf selbstverständliche Art und Weise als Künstlerin zu leben.“<sup>194</sup> Von diesen Oasen der Kreativität hat es um die Jahrhundertwende in Deutschland etliche gegeben, darunter in Worpswede, Fischerhude, Ahrenshoop, Hiddensee, Dachau oder Murnau.<sup>195</sup> Neben dem unkomplizierten Miteinander und der Möglichkeit des intensiven künstlerischen Austauschs, waren auch die günstigen Mieten auf dem Land ein Grund, für eine gewisse Zeit das Atelier in der Stadt mit dem in der freien Natur zu tauschen. Denn zusätzlich zu den herrschenden gesellschaftlichen Vorbehalten hatten viele Künstlerinnen im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert mit erheblichen

---

<sup>190</sup> Vgl. Hülsewig-Johnen, 2015, S. 13.

<sup>191</sup> Vgl. Schulz, 1991, S. 36-37.

<sup>192</sup> Vgl. Berger, 1982, S. 33-57, hier insbesondere S. 38-44.

<sup>193</sup> Vgl. Hülsewig-Johnen, 2015, S. 14.

<sup>194</sup> Vgl. Behling/Manigold, 2013, S. 21.

<sup>195</sup> Vgl. ebd., S. 15-18. Seit den 1990er Jahren waren die deutschen Künstlerkolonien vielfach Thema von Ausstellungen und wissenschaftlichen Publikationen. Zum Phänomen der Künstlerkolonien in Deutschland und der beteiligten Frauen vgl. u.a.: Bröhan, Nicole, *Künstlerkolonien. Ein Führer durch Deutschland, die Schweiz, Polen und Litauen*, Berlin 2016; Eiden, Maximilian und Blübaum, Doris (Hrsg.), *Aufbruch ins Freie: Künstlerkolonien in Deutschland um 1900*, Ausst.-Kat. Schloss Achberg, Ravensburg 2015 und Rödiger-Diruf, Erika (Bearb.), *Deutsche Künstlerkolonien 1890 - 1910: Worpswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, die "Brücke", Murnau*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe, Karlsruhe 1998.

finanziellen Problemen zu kämpfen, worin sie sich jedoch kaum vom Gros ihrer männlichen Kollegen unterschieden.<sup>196</sup>

Die Lebens- und Arbeitssituation von Künstlerinnen blieb angesichts dieser äußeren Umstände zum Teil noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein prekär. Erst dann gelang es berufstätigen Frauen und damit auch der schaffenden Künstlerin, sich ein für alle Mal von der Bevormundung durch Ehemänner und Väter sowie von längst überholten Moralvorstellungen zu befreien.<sup>197</sup> Doch zumindest das Ansehen des Künstlerinnenberufs hatte schon wesentlich früher eine Aufwertung erfahren. Eine sukzessive Neubewertung desselben hatte eingesetzt, als die ersten Künstlerinnen an staatliche Akademien berufen wurden und in der Folge erstmals auch Lehraufträge von Frauen ausgeführt werden konnten.<sup>198</sup> Noch 1919, dem Jahr, in dem die Berliner Kunstakademie für weibliche Studentinnen geöffnet worden war, war Käthe Kollwitz (1867-1945) als erstes weibliches Mitglied an die Akademie gewählt worden, bevor sie ab 1928 als erste Frau mit der Leitung des Meisterateliers für Grafik betraut wurde. Kollwitz, die bereits 1913 in Berlin den *Frauenkunstverband* mit gegründet hatte,<sup>199</sup> war damit eine der ersten Professorinnen an einer deutschen Kunstakademie, der bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs weitere folgten.<sup>200</sup> Unter ihnen die Berliner Bildhauerin Renée Sintenis (1888-1965), die 1931 „einen Ruf an die Akademie der Künste in Berlin erhielt, nachdem sie als erste Bildhauerin Akademiemitglied geworden war.“<sup>201</sup> Obgleich die staatlichen Kunstakademien ihre Schlüsselfunktion als einzig zielführende Ausbildungseinrichtungen zu diesem Zeitpunkt bereits verloren hatten und Künstlerinnen wie Künstler längst auch auf alternative Ausbildungsmöglichkeiten fern von akademischen Zwängen setzten, war die Ernennung von Frauen zu Akademieprofessorinnen ein weiterer wichtiger Schritt auf dem Weg heraus aus dem Dilettantismus, hin zu ernsthafter Anerkennung des Künstlerinnenberufs.<sup>202</sup>

---

<sup>196</sup> Vgl. Behling/Manigold, 2013, S. 17.

<sup>197</sup> Vgl. Borzello, 2012, S. 170-171.

<sup>198</sup> Vgl. Havemann, 2015, S. 41.

<sup>199</sup> Vgl. Stelzl, 1977, S. 121.

<sup>200</sup> Vgl. Havemann, 2015, S. 41.

<sup>201</sup> Vgl. ebd. und Kettelhake, Silke, *Renée Sintenis. Berlin, Boheme und Ringelnatz*, Berlin 2012<sup>3</sup>, S. 188-189.

<sup>202</sup> Vgl. Dietrich, Birgit, „Und immer ruft die innere Stimme: Gib dich nicht auf!“ Artistinnen zwischen Abwasch und Atelier, in: Galerie der Stadt Aschaffenburg (Hrsg.), *Der Weibliche Blick – Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik 1897-1947*, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg 1993, S. 10-13, hier S. 12-13. Zum Ansehensverlust des Akademiestudiums im Zeitalter der Avantgarden siehe auch: Beyme, 2005, S. 57-61, hier insbesondere S. 60.

### 3. Ein *Pars pro toto*: Die Kunststadt München

#### 3.1. Die Kunststadt München um 1900

Die Residenzstadt München gehörte um 1900 zu den wichtigsten Großstädten Europas und galt neben Paris als führende Kunstmetropole.<sup>203</sup> Schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts war München Anziehungspunkt für zahlreiche Bildende Künstler, Musiker und Schriftsteller gewesen, die in der florierenden bayerischen Hauptstadt ein fruchtbares und weltoffenes Klima fanden.<sup>204</sup> Mit der Gründung des Münchner Künstlerinnenvereins im Jahr 1882<sup>205</sup> und der Eröffnung der Damen-Akademie zwei Jahre später zog die Stadt zusehends auch immer mehr Frauen an, die sich an der Isar eine fundierte Ausbildung nach akademischem Vorbild erhofften.<sup>206</sup> Im Folgenden möchte ich die Entwicklung Münchens zur Kunststadt seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts skizzieren, um deutlich zu machen, unter welchen Voraussetzungen es Künstlerinnen wie Gabriele Münter und Marianne von Werefkin um 1900 nach München zog und wie das kreative Umfeld insbesondere im Künstlerviertel Schwabing aussah, wo sich kurz nach der Jahrhundertwende eine neue Form der Kunst entwickelte, die nicht länger an Akademietraditionen anknüpfte, sondern für den Aufbruch in die Moderne in Deutschland steht.

Ihren Ruf als Kunstmetropole verdankte München in erster Linie den kunstsinnigen Wittelsbachern, die bereits seit dem 12. Jahrhundert in Bayern regierten<sup>207</sup> und die sich durch die Jahrhunderte hinweg stets als großzügige Mäzene von Kunst, Theater und Musik hervorgetan hatten.<sup>208</sup> Insbesondere König Ludwig I. (1786-1868), der schon als Kronprinz ab 1815 damit begonnen hatte, München „zielstrebig zur königlichen Hauptstadt und Kunstmetropole ausbauen“ zu lassen, hatte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch seine eigene Sammeltätigkeit sowie zahlreiche wichtige Bauaufträge,

---

<sup>203</sup> Vgl. Voit, Antonia, Ab nach München: Allgemeine Einführung, in: Dies./ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 8-15, hier S. 8.

<sup>204</sup> Vgl. Metzger, Rainer und Brandstätter, Christian (Hrsg.), *München. Die Große Zeit um 1900. Kunst, Leben und Kultur 1890-1920*, München 2008, S. 59.

<sup>205</sup> Vgl. Matz, Cornelia, *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1876 bis 1933*, Tübingen, Univ., Diss., 2000, S. 43-54.

<sup>206</sup> Vgl. Voit, Antonia, Die Damen-Akademie, in: Dies./ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 24-31, hier S. 24ff.

<sup>207</sup> Vgl. Jelavich, Peter, München als Kulturzentrum: Politik und Künste, in: Zweite, Armin (Hrsg.), *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1982, S. 17-28, hier S. 17.

<sup>208</sup> Vgl. ebd.

den Nährboden für die Entwicklung zur „Kunststadt“ geschaffen.<sup>209</sup> So entstanden unter Ludwigs Regentschaft nicht nur diverse Verwaltungs- und Universitätsgebäude, sondern auch zahlreiche Museumsbauten, darunter die nach Plänen von Leo von Klenze (1784-1864) errichtete Glyptothek sowie die Gebäude der Alten und Neuen Pinakothek.<sup>210</sup> Unter Ludwigs Sohn Maximilian II. (1811-1864) wurde 1854 der Glaspalast eröffnet, ein gigantisches, zum damaligen Zeitpunkt vollkommen neuartiges Ausstellungsgebäude aus Glas und Stahl, in dem ab 1869 „die großen *Internationalen Kunstausstellungen* stattfanden, die Münchens Ruhm als Kunstzentrum endgültig etablierten.“<sup>211</sup> Zwischen 1876 und 1885 erhielt zudem die bereits im Jahr 1808 gegründete Kunstakademie, die seit 1874 von dem Historienmaler Carl Theodor von Piloty (1826-1886) geleitet wurde,<sup>212</sup> einen prunkvollen dreiflügeligen Neubau beim Siegestor zwischen Museumsviertel und Schwabing, das schon bald darauf zum beliebten Künstlerviertel aufstieg.<sup>213</sup> Nur wenige Hundert Meter entfernt nahm 1884 auch die Münchner Damen-Akademie ihren Betrieb auf, die zunächst „in drei angemieteten Ateliers in der Theresienstraße“ beheimatet war, bevor sie – nach einer Zwischenstation an der Türkenstraße – im April 1889 ein eigenes Haus an der Barer Straße bezog.<sup>214</sup>

Die großen und prestigeträchtigen *Internationalen Kunstausstellungen* wurden von der 1858 gegründeten *Münchener Künstlergenossenschaft* betreut, deren langjähriger Präsident Franz von Lenbach (1836-1904) zu den mächtigsten Künstlerpersönlichkeiten der Münchner Gesellschaft gehörte.<sup>215</sup> Lenbach und die Künstlergenossenschaft hatten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts „die alleinige Vertretung der Künstlerschaft inne“ und kontrollierten faktisch das Ausstellungswesen in der Isarmetropole.<sup>216</sup> So kamen von den geschätzt 3000 Künstlern, die zu dieser Zeit in München lebten, „nur die wenigsten in den Genuss von offiziellen Aufträgen und Ausstellungen“.<sup>217</sup> Als Konsequenz daraus kam es 1892 zur Gründung der *Münchener Secession*, die sich gegen die konservative Ausstellungspolitik der Künstlergenossenschaft richtete und die historisie-

---

<sup>209</sup> Vgl. Hoberg, Annegret, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, in: Friedel/ Hoberg (Hrsg.), 2013, S. 20-74, hier S. 20. Vgl. hierzu insbesondere auch: Schrick, Kirsten Gabriele, *Die Münchener Kunststadt-Diskussion 1781-1945*, Wien 1994, S. 8-12.

<sup>210</sup> Vgl. ebd., S. 21 und Metzger/ Brandstätter (Hrsg.), 2008, S. 31.

<sup>211</sup> Vgl. Hoberg, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, S. 21.

<sup>212</sup> Vgl. Metzger/ Brandstätter (Hrsg.), 2008, S. 44-45.

<sup>213</sup> Vgl. Hoberg, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, S. 21.

<sup>214</sup> Vgl. Voit, *Die Damen-Akademie*, S. 28. Vgl. dazu auch: Bauer, Helmut und Uhrig, Sandra (Hrsg.), *Schwabing – Kunst und Leben um 1900*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum München, München 1998, S. 182-185.

<sup>215</sup> Vgl. Hoberg, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, S. 21-22 und Schrick, 1994, S. 30-33.

<sup>216</sup> Vgl. Hoberg, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, S. 21.

<sup>217</sup> Vgl. Düchting, Hajo, *Wassily Kandinsky*, München u.a. 2008, S. 6.

rende Malerei der Gründerzeit hinter sich lassen wollte.<sup>218</sup> Es hatte also schon einige Jahre vor Gründung der *Neuen Künstlervereinigung München* und des *Blauen Reiter* offenen Protest gegen Traditionalisten und den als zunehmend unzeitgemäß empfundenen akademischen Lehrbetrieb gegeben. München stand mit der Gründung der Secessi- on darüber hinaus „an der Spitze einer Bewegung, die neuen künstlerischen Kräften, wie dem Naturalismus, dem Symbolismus und auch dem Jugendstil, Bahn brach“, folg- ten doch die Gründungen der *Wiener* und schließlich auch der *Berliner Secession* erst mit einigem Abstand in den Jahren 1897 und 1898.<sup>219</sup>

Doch nicht nur im Bereich der Bildenden Kunst war die Residenzstadt kurz vor der Jahrhundertwende federführend. 1897 wurden in München die *Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk* gegründet, „die zu einer Pionierbewegung des Kunstgewer- bes“ wurden und zu der neben dem späteren *Werkbund*-Gründer Peter Behrens (1868- 1940) auch Richard Riemerschmid (1868-1957) und Hermann Obrist (1862-1927) ge- hörten, die heute zu den bedeutendsten Entwerfern des deutschen Jugendstils gezählt werden.<sup>220</sup> Dieser wiederum, hat seine Ursprünge ebenfalls in München. 1896 war dort von Georg Hirth (1841-1916) die Zeitschrift *Jugend* gegründet worden, die zum Na- mensgeber der von floralen und ornamental gestalteten Illustrationen geprägten Kunst- bewegung wurde.<sup>221</sup> Im selben Jahr war in München zudem die legendäre Satirezeit- schrift *Simplicissimus* gegründet worden, die bis zum Ersten Weltkrieg zu den prä- gendsten Zeitschriften Deutschlands gehörte. Ebenso wie die *Jugend*, war der *Simplicis- simus* in diesem Zeitraum Meinungs- und Stilbildend.<sup>222</sup>

Parallel zu diesen wegweisenden Vereins- und Zeitschriftengründungen hatte sich seit der Neueröffnung der Kunstakademie im Jahre 1885 das künstlerische Leben in Mün- chen mehr und mehr auf den unweit der Akademie gelegenen Stadtteil Schwabing kon- zentriert, der erst seit 1891 zu München gehörte und vorher selbstständig gewesen

---

<sup>218</sup> Vgl. Hoberg, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, S. 22 und Schrick, 1994, S. 58. Zur Münchner Seze- sion vgl. insbesondere: Meister, Jochen (Hrsg.), *Münchener Secession: Geschichte und Gegenwart*, München u.a. 2007 und Buhrs, Michael (Hrsg.), *Secession 1892-1914 – Die Münchener Secession 1892- 1914*, Ausst.-Kat Museum Villa Stuck, München/ Max-Slevogt-Galerie, Schloß Villa Ludwigshöhe, Edenkoben, München 2008.

<sup>219</sup> Vgl. ebd. Zur Berliner Secession siehe auch: Paret, Peter, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Frankfurt a.M. 1983. Zur Wiener Secession siehe auch: Char- les, Victoria, *Wiener Secession*, New York 2011.

<sup>220</sup> Vgl. Hoberg, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, S. 23. Vgl. dazu auch: Huse, Norbert, *Kleine Kunstgeschichte Münchens*, München 2009<sup>4</sup>, S. 191-196.

<sup>221</sup> Vgl. Hoberg, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, S. 23. und Jelavich, 1982, S. 21.

<sup>222</sup> Vgl. Hoberg, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, S. 23.

war.<sup>223</sup> Das Viertel, das mit günstigen Mieten lockte, galt bald als Zentrum der künstlerischen und literarischen Bohème und erlebte zwischen 1896 und 1914 seine kulturelle Blütezeit.<sup>224</sup> In den zahllosen Schwabinger Cafés trafen sich Literaten wie Thomas und Heinrich Mann, Stefan George oder Rainer Maria Rilke und Bildende Künstler gleichermaßen. Zu den beliebtesten Adressen zählten das Café am Siegestor und das Café Stefanie an der Ecke Amalienstraße/ Theresienstraße, zu dessen Stammgästen etwa Alfred Kubin (1877-1959) gehörte und das im Volksmund als „Café Größenwahn“ bekannt war.<sup>225</sup> Zudem bildete sich in Schwabing rasch eine Szene von kleinen, unabhängigen privat geführten Kunstschulen, wie etwa die des Slowenen Anton Ažbe (1891 eröffnet)<sup>226</sup> oder die Schule der *Phalanx* (1901 eröffnet)<sup>227</sup> – von beiden wird später noch die Rede sein –, die auch Frauen in ihre Kurse aufnahmen<sup>228</sup> und in deren Umkreis die Künstlerinnen und Künstler des noch zu gründenden *Blauen Reiter* um die Jahrhundertwende erstmals aufeinandertrafen. Auch die Zahl der Kunsthandlungen, in denen mutige Galeristen wie Max Dietzel (1883-1916),<sup>229</sup> Hans Goltz (1873-1923)<sup>230</sup> oder Heinrich Thannhauser (1859-1934)<sup>231</sup> die Münchner Avantgarde-Künstler couragiert vertraten, stieg in Schwabing und der angrenzenden Maxvorstadt kurz nach 1900 rasant an. Dadurch wurde das Viertel in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zugleich für kurze Zeit zu einem der wichtigsten Umschlagplätze für Moderne Kunst in Deutschland, bevor es zusehends von Berlin abgelöst wurde, wo wegweisende Avantgarde-

---

<sup>223</sup> Vgl. Gallas, Klaus, *München. Von der welfischen Gründung Heinrichs des Löwen bis zur Gegenwart: Kunst, Kultur, Geschichte*, Köln 1986<sup>7</sup>, S. 366. Vgl. dazu auch: Bauer/ Uhrig (Hrsg.), 1998, S. 43.

<sup>224</sup> Vgl. Hoberg, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, S. 23 und Dichtung, 2008, S. 7.

<sup>225</sup> Vgl. Hoberg, *Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen*, S. 23. Vgl. dazu auch: Metzger/ Brandstätter (Hrsg.), 2008, S. 228.

<sup>226</sup> Vgl. dazu: Ambrozić, Katarina (Red.), *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München*, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden/ Slowenische Nationalgalerie, Ljubljana, Recklinghausen 1988 und Fäthke, Bernd, *Im Vorfeld des Expressionismus – Anton Ažbe und die Malerei in München und Paris*, Wiesbaden 1988.

<sup>227</sup> Vgl. dazu: Ludwig, Horst G., „Phalanx“ und „Neue Künstlervereinigung München“, in: Ders., *Vom „Blauen Reiter“ zu „Frisch gestrichen“. Malerei in München im 20. Jahrhundert*, München 1997, S. 46-56.

<sup>228</sup> Vgl. Bauer/ Uhrig (Hrsg.), 1998, S. 32.

<sup>229</sup> Vgl. Meissner, Karl-Heinz, *Der Handel mit Kunst in München 1500-1945*, in: Walser, Rupert und Wittenbrink, Bernhard (Hrsg.), *Ohne Auftrag – Zur Geschichte des Kunsthandels*, Band I., München, Ausst.-Kat. anlässlich der Ausstellung „Ohne Auftrag – Zur Geschichte des Kunsthandels, München“ Sonderschau der Kunstmesse *Art Frankfurt*, Frankfurt a.M. 21. – 26. April 1989, München 1989, S. 13-102, hier S. 68-70.

<sup>230</sup> Vgl. ebd., S. 58-67 und Lochmaier, Katrin, *Die Galerie „Neue Kunst – Hans Goltz“ in München*, in: Junge, Henrike (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Köln (u.a.) 1992, S. 103-110.

<sup>231</sup> Vgl. Meissner, 1989, S. 44-57 und Bilski, Emily, D., *Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser*, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum München, München 2008

Galeristen wie Paul Cassirer (1871-1926),<sup>232</sup> Herwarth Walden (1879-1941)<sup>233</sup> und Alfred Flechtheim (1878-1937)<sup>234</sup> München bald den Rang abgelaufen hatten.

Dennoch erinnerte sich Wassily Kandinsky noch im Jahre 1930 angesichts der ungeheuren kulturellen Vielfalt rückblickend an „das etwas komische, ziemlich exzentrische und selbstbewusste Schwabing“ als einen Ort, „in dessen Straßen ein Mensch – sei es ein Mann oder eine Frau (a Weibsbild) – ohne Palette, oder ohne Leinwand, oder mindestens ohne eine Mappe sofort auffiel. Wie ein ›Fremder in einem Nest‹. Alles malte [...] oder dichtete, oder musizierte oder fing zu tanzen an.“<sup>235</sup> Diese Einschätzung mag, wie Annegret Hoberg im jüngsten Bestandskatalog zur Sammlung des *Blauen Reiter* im Lenbachhaus folgerichtig anmerkt, durchaus etwas Verklärendes in sich tragen,<sup>236</sup> trifft aber wohl dennoch den Grundtenor, der in Schwabing herrschte, als es Münter, Werefkin, Bossi und Epstein zu Beginn des 20. Jahrhunderts in dieses süddeutsche Zentrum der Avantgarde zog.

### 3.2. München als Zentrum der Frauenbewegung um 1900

Künstlerinnen fanden um die Jahrhundertwende in München aus zweierlei Gründen ein ganz besonders fruchtbares Klima vor. Hatte sich die Stadt an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert doch nicht nur als Kunstmetropole einen Namen gemacht, sondern war zugleich auch ein Zentrum der deutschen Frauenbewegung gewesen, die in Deutschland seit dem Revolutionsjahr 1848 „im Zuge der Modernisierung der Gesellschaft“ für die Emanzipation des weiblichen Geschlechts kämpfte.<sup>237</sup> Infolgedessen war die Residenzstadt München um 1900 sowohl künstlerisch, als auch politisch prägend für eine junge und aufstrebende Frauengeneration.

1894 hatte die Frauenrechtsaktivistin Anita Augspurg (1857-1943) gemeinsam mit ihrer Lebensgefährtin und Geschäftspartnerin Sophia Goudstikker (1865-1924) (in der Von der Tann-Straße zwischen Hofgarten und Englischem Garten betrieben sie das „Fotoate-

---

<sup>232</sup> Zu Paul Cassirer siehe v.a.: Brühl, Georg, *Die Cassirers: Streiter für den Impressionismus*, Leipzig 1991 und Kennert, Christian, *Paul Cassirer und sein Kreis. Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Berlin (u.a.) 1996.

<sup>233</sup> Zu Herwarth Walden und seiner Tätigkeit als Galerist siehe v.a.: Hülsen-Esch, Andrea von, *Das Unternehmen Der Sturm* und Herwarth Walden als Unternehmer, in: Dies. und Finckh, Gerhard (Hrsg.), *Der Sturm – Zentrum der Avantgarde*, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Bd. II von II, S. 201-225.

<sup>234</sup> Zu Alfred Flechtheim siehe v.a.: Dascher, Ottfried, „*Es ist was wahnsinniges mit der Kunst*“ – Alfred Flechtheim. *Sammler, Kunsthändler und Verleger*, Wädenswil 2011.

<sup>235</sup> Zitiert nach: Hoberg, Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen, S.23.

<sup>236</sup> Vgl. ebd.

<sup>237</sup> Vgl. Karl, Michaela, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, Stuttgart 2011, S. 9.

lier Elvira“) in München den bis heute existierenden *Verein für Fraueninteressen* gegründet, der bis 1899 unter dem Namen *Gesellschaft zur Förderung der geistigen Interessen der Frau* firmierte.<sup>238</sup> Dieser Verein „gilt als Keimzelle der bürgerlichen Frauenbewegung in München und Bayern“, aus dem in den Jahren nach der Gründung zahlreiche weitere Frauenverbände und –vereine hervorgegangen sind.<sup>239</sup> Zu den Kernforderungen des Vereins, der schnell zu einem „einflussreichen Faktor im öffentlichen Leben und zum Mittelpunkt eines geistig und kulturell bedeutsamen Kreises wurde“,<sup>240</sup> gehörten „die gleichberechtigte Teilhabe von Mädchen und Frauen an höherer Schulbildung, die Zulassung von Frauen zum wissenschaftlichen Studium und der Kampf gegen das Unwesen der niedrigen Löhne für Frauenarbeit“.“<sup>241</sup> In den Statuten des Vereins heißt es konkret:

„Der Verein will in seinen Versammlungen Gelegenheit bieten, die Ideen der heutigen Frauenbewegung vor größerem Publikum zu besprechen. Hierdurch soll das Interesse immer weiterer Kreise hingelenkt werden auf das allenthalben hervortretende ernstliche Streben der Frauen, das geistige Niveau ihres Geschlechts zu heben und sich zur Erfüllung sowohl ihrer individuellen Lebensaufgaben als auch ihrer sozialen Pflichten gründlicher vorzubereiten, als es seither üblich und möglich war.“<sup>242</sup>

Zu den Mitgliedern des *Vereins für Fraueninteressen* gehörten zahlreiche gesellschaftlich höher gestellte Frauen, die in den wenigsten Fällen selbst berufstätig waren, darunter Gattinnen von „Professoren, Hof- und Regierungsbeamten, Anwälten, Ärzten, Geschäftsleuten, Schriftstellern, Malern und Architekten“, die eher dem gemäßigeren Flügel der Frauenbewegung zuzuordnen waren.<sup>243</sup> Bekannte berufstätige Mitglieder waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts etwa Gabriele Münter oder die Schriftstellerin und Philosophin Ricarda Huch (1864-1947). Auch einige aufgeschlossene Männer wie der Architekt August Endell (1871-1925) und der Schriftsteller Rainer Maria Rilke (1875-

---

<sup>238</sup> Vgl. Pfeiffer, Zara S., München als Zentrum der Frauenbewegung, in: Voit/ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 16-21, hier: S. 17 und Lindemann, Renate/ Verein für Fraueninteressen München e.V. (Hrsg.), *100 Jahre Verein für Fraueninteressen*, München 1994, S. 3-8.

<sup>239</sup> Vgl. Pfeiffer, München als Zentrum der Frauenbewegung, S. 18.

<sup>240</sup> Schmittner, Monika, *Aschaffenburg – Ein Schauplatz der Bayerischen Frauenbewegung. Frauenemanzipation in der "Provinz" vor dem Ersten Weltkrieg*, Aschaffenburg 1995, Zugl.: Frankfurt a.M., Univ., Diss., 1993, S. 190. In Aschaffenburg gründete sich 1903 die Ortsgruppe Aschaffenburg des *Vereins für Fraueninteressen München e.V.* und führte deren Statuten in die Bayerische Provinz.

<sup>241</sup> Vgl. Pfeiffer, München als Zentrum der Frauenbewegung, S. 18.

<sup>242</sup> Zitiert nach ebd.

<sup>243</sup> Vgl. ebd. und Schaser, Angelika, *Frauenbewegung in Deutschland 1848-1933*, Darmstadt 2006, S. 46.

1926) traten dem Verein bei.<sup>244</sup> Durch die Mitgliedschaft zahlreicher Künstlerinnen und Künstler war er von Beginn an zudem eng mit der Schwabinger Subkultur und deren Bestrebungen zur Erneuerung der Kunst verbunden.<sup>245</sup>

Besondere Beachtung – auch über die Grenzen Münchens hinaus – erreichte der vom *Verein für Fraueninteressen* initiierte erste allgemeine *Bayerische Frauentag*, der vom 18.-21. Oktober 1899 in München stattfand und zahlreiche Interessenten in die Residenzstadt lockte. Zu den Initiatoren zählten ferner „der *Verein Arbeiterinnenheim*, der *Verein zur Gründung eines Mädchengymnasiums*, der *Handelsgehilfinnenverein*, der *Kaufmännische Verein für weibliche Angestellte*, der *Münchener Künstlerinnen-Verein* und der *Münchener Lehrerinnen-Verein*“.<sup>246</sup> Auf Einladung der Vereine waren zahlreiche Aktivistinnen nach München gereist, die im Laufe der viertägigen Tagung in Vorträgen und Diskussionen „die rechtliche, ökonomische und soziale Stellung von Frauen“ behandelten.<sup>247</sup> Insbesondere der Vortrag der Dresdner Schauspielerin und Frauenrechtlerin Marie Stritt (1855-1928), über „Die Stellung der Frau im neuen Bürgerlichen Gesetzbuch“, sorgte für Aufsehen und großen Publikumsandrang.<sup>248</sup>

Obwohl Stritts Resolution zur Verbesserung der rechtlichen Situation der Frau von tausenden Anhängerinnen unterzeichnet wurde, wurden die „zentralen Forderungen der Frauenbewegung“ im Bürgerlichen Gesetzbuch, das am 1. Januar 1900 in Kraft trat, nicht erfüllt.<sup>249</sup> Die Frau blieb ihrem Ehemann per Gesetz untergeordnet, dem sämtliche Entscheidungsbefugnisse zustanden und der die Möglichkeit hatte, „Geschäfte seiner Frau zu verhindern oder zu kündigen“ und dem bei der Heirat automatisch das Vermögen der Frau zufiel. Ferner war es Frauen untersagt, „sich politisch zu betätigen“ und „selbst politische Verbände zu gründen“, was in der Konsequenz dazu führte, dass die Aktivistinnen der Frauenbewegung immer wieder mit dem Gesetz in Konflikt traten und auch immer wieder einzelne Vereine aufgelöst wurden.<sup>250</sup>

---

<sup>244</sup> Vgl. Pfeiffer, München als Zentrum der Frauenbewegung, S. 18 und Lindemann/ Verein für Fraueninteressen München e.V. (Hrsg.), 1994, S. 9-12.

<sup>245</sup> Vgl. Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.)/ Pfeiffer, Zara S. (Konzeption und Inhalt), *ThemenGeschichtspfad. Die Geschichte der Frauenbewegung in München*, München 2014<sup>3</sup>, S. 23. Broschüre Online abrufbar unter: <https://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Kulturreferat/ Stadtgeschichte /Themen Geschichtspfade/Frauen.html> (Zugriff am 30. Oktober 2016).

<sup>246</sup> Vgl. Pfeiffer, München als Zentrum der Frauenbewegung, S. 19.

<sup>247</sup> Vgl. ebd.

<sup>248</sup> Vgl. ebd.

<sup>249</sup> Vgl. ebd.

<sup>250</sup> Vgl. ebd. Zur damaligen Gesetzgebung und der damit verbundenen Rolle der Frau vgl. auch: Karl, 2011, S. 17-19.

Doch die Münchner Frauenrechtlerinnen ließen sich davon nicht entmutigen und führten ihren Kampf gegen die patriarchalische Gesellschaft unentwegt fort. Unterstützung fanden sie dabei unter anderem in der 1875 gegründeten SPD, die damals als einzige Partei „die gleichen politischen Rechte für Frauen wie für Männer“ forderte.<sup>251</sup> Erste Erfolge wurden bald in München sichtbar. Ab 1903 war es Frauen erlaubt, sich an der Ludwig-Maximilians-Universität als vollwertige Studentinnen zu immatrikulieren,<sup>252</sup> was an der Kunstakademie jedoch erst ab 1920 möglich wurde.<sup>253</sup> Einen weiteren entscheidenden Durchbruch erreichten die Aktivistinnen, als 1908 das „politische Vereins- und Versammlungsverbot für Frauen“ aufgehoben wurde, bevor im November 1918 mit der Abschaffung der Monarchie und der Proklamation des Bayerischen Freistaats endlich auch das lang geforderte Frauenwahlrecht in Kraft trat.<sup>254</sup>

Ein folgenreicher Sieg nach den jahrzehntelangen Kämpfen der Frauenrechtlerinnen, deren Arbeit damit jedoch bei weitem nicht beendet war. Sah sich die Frauenbewegung doch auch in der Zwischenkriegszeit, insbesondere während der Weltwirtschaftskrise in den 1920er Jahren, und ebenso im Nationalsozialismus erneut mit erheblichen Repressalien konfrontiert, die längst ausgefochtene politische und gesellschaftliche Auseinandersetzungen wiederholt befeuerten.<sup>255</sup> Für die Kunststadt München um 1900 war der Kampf der Frauenbewegung insofern von besonderer Bedeutung gewesen, als das er eine ganze Generation junger Künstlerinnen geprägt hat, die sich selbstbewusst von bürgerlichen Rollenvorbildern emanzipieren und gleichberechtigt neben ihren männlichen Kollegen arbeiten wollte. Dass es de facto in der Realität oft anders aussah,<sup>256</sup> haben die meisten von ihnen rasch am eigenen Leib erfahren.

---

<sup>251</sup> Vgl. Pfeiffer, München als Zentrum der Frauenbewegung, S. 20.

<sup>252</sup> Vgl. Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.)/ Pfeiffer, Zara S. (Konzeption und Inhalt), 2014<sup>3</sup>, S. 70 und Schaser, 2006, S. 36.

<sup>253</sup> Vgl. Voit, Ab nach München: Allgemeine Einführung, S. 9.

<sup>254</sup> Vgl. Pfeiffer, München als Zentrum der Frauenbewegung, S. 21.

<sup>255</sup> Vgl. Karl, 2011, S. 101-113.

<sup>256</sup> Vgl. ebd., S. 120-127.

### 3.3. Von der *Neuen Künstlervereinigung München* zum *Blauen Reiter* – Zur Rolle von Frauen in Münchner Künstlergruppen und –Netzwerken

Die Geschichte der *Neuen Künstlervereinigung München* und des *Blauen Reiter* ist seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits in zahllosen Monographien und Ausstellungskatalogen behandelt worden und soll daher an dieser Stelle nur anhand der wichtigsten Eckdaten umrissen werden. Als Voraussetzung für die folgenden Kapitel wird in diesem Abschnitt der Schwerpunkt vor allem auf die Rolle der jeweils beteiligten Künstlerinnen gelegt und deren Einfluss innerhalb der beiden Künstlerzusammenschlüsse betrachtet.<sup>257</sup>

Bevor im Januar 1909 die *Neue Künstlervereinigung München*, kurz *N.K.V.M.*, gegründet wurde, hatten Frauen in Münchner Künstlergruppen kaum eine Rolle gespielt. Weder in der 1892 gegründeten *Münchener Secession*, noch in der 1899 gegründeten *Scholle* um Leo Putz (1869-1940) und Edward Cucuel (1875-1954) oder in der zwischen 1901 und 1904 aktiven *Phalanx* waren Frauen unter den Mitgliedern gewesen.<sup>258</sup> Umso bemerkenswerter ist daher die Tatsache, dass es eine Frau – nämlich Marianne von Werefkin – war, die den entscheidenden Impuls zur Gründung der *Neue Künstlervereinigung München* gab.<sup>259</sup> Sie war, laut Helmuth Macke (1891-1936), die „Seele des ganzen Unternehmens“ und von Beginn an in sämtliche Aktivitäten des fortschrittlich gesinnten Künstlerzusammenschlusses involviert.<sup>260</sup> Mit der Absicht gemeinsam weitgehend juryfreie „Kunstaussstellungen in Deutschland und im Auslande zu veranstalten“,<sup>261</sup> wurde am 22. Januar 1909 im Salon der Werefkin das Gründungszirkular der *N.K.V.M.* unterzeichnet.<sup>262</sup> Kandinsky wurde zum ersten Vorsitzenden des Vereins ge-

---

<sup>257</sup> Als Grundlage für dieses Kapitel diente mir meine im Mai 2013 an der Heinrich Heine-Universität Düsseldorf eingereichte Master-Arbeit mit dem Titel „Die Verbindungen Gabriele Münters zur Galerie „Der Sturm“ in den Jahren 1910-1916“, in der ich mich bereits eingehend mit der Geschichte der *Neuen Künstlervereinigung München* und des *Blauen Reiter* beschäftigt habe. Teile dieser Arbeit sind in leicht modifizierter Form in das vorliegende Kapitel eingeflossen und wurden mit neuen Erkenntnissen angereichert. Vgl. dazu: Ullner, Jens-Henning, *Die Verbindungen Gabriele Münters zur Galerie „Der Sturm“ in den Jahren 1910-1916*, Düsseldorf 2013, S. 21-32 (unveröffentlichtes Manuskript).

<sup>258</sup> Nach der Gründung der *Neuen Künstlervereinigung München* ist die Zahl von Frauen in Münchner Künstlergruppen und Netzwerken innerhalb von wenigen Jahren deutlich angestiegen. So waren etwa auch in der 1913 gegründeten *Münchener Neuen Secession*, oder der zwischen 1911 und 1913 bestehenden Künstlergruppe *Sema* Frauen unter den Mitgliedern, deren Einfluss jedoch ebenfalls gering blieb.

<sup>259</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 53.

<sup>260</sup> Vgl. ebd.

<sup>261</sup> Aus den Statuten der *Neuen Künstlervereinigung München*. Zitiert nach: Hüneke, Andeas (Hrsg.), *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, Leipzig 1991<sup>3</sup>, S. 19.

<sup>262</sup> Vgl. Hoberg, Annegret, ›Neue Künstlervereinigung München‹ und ›Blauer Reiter‹, in: Dies. und Friedel, Helmut (Hrsg.), *Der Blaue Reiter und Das Neue Bild – Von der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ zum ›Blauen Reiter‹*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1999, S. 13-26, hier S. 15.

wählt, Jawlensky wurde sein Stellvertreter.<sup>263</sup> Warum Marianne von Werefkin keines dieser Ämter selbst übernommen hat, darüber kann nur spekuliert werden. Sicher ist aber, dass sie erheblichen Anteil an der inhaltlichen Ausrichtung der Gruppe und deren Satzung hatte.<sup>264</sup> Zu den Gründungsmitgliedern der *N.K.V.M.* gehörten ferner unter anderem Gabriele Münter, Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Alfred Kubin und der Unternehmer und Kunstsammler Oskar Wittenstein. Zudem traten im Laufe des Jahres 1909 Karl Hofer, Wladimir von Bechtejeff, Erma Bossi und der Tänzer Alexander Sacharoff bei.<sup>265</sup> Mit Werefkin, Münter und Bossi sowie der ebenfalls beigetretenen Malerin Johanna Kanoldt (1880-1940),<sup>266</sup> der Schwester Alexander Kanoldts, waren vier Frauen Teil der Gruppe. Auch Alexander Kanoldts erste Ehefrau Marga Kanoldt-Zerener (Lebensdaten unbekannt) hatte zunächst dazu gehört, war aber bereits nach kurzer Zeit wieder ausgeschieden.<sup>267</sup>

Die erste Ausstellung der *Neuen Künstlervereinigung München* fand vom 1.-15. Dezember 1909 in der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser in München statt und war insbesondere durch den Einsatz des Kunsthistorikers Hugo von Tschudi (1851-1911) zustande gekommen, der erst im selben Jahr Direktor der Pinakotheken geworden war und der Gruppe bei der Suche nach einem geeigneten Galeristen geholfen hatte.<sup>268</sup> Unter den 16 Künstlern, die auf dieser Ausstellung mit insgesamt 128 Gemälden vertreten waren, befanden sich fünf Frauen. Neben Münter, Werefkin und Bossi hatten noch die befreundeten Malerinnen Emmy Dresler (1880-1962) und Carla Pohle (1883-1962) teilgenommen, wobei Münter mit Abstand die meisten Arbeiten gezeigt hat.<sup>269</sup> Aufschlussreich ist hier ein Blick in das Preisverzeichnis des Ausstellungskatalogs. Von den fünf beteiligten Frauen waren überraschenderweise Bossis Werke am teuersten. Ihr Gemälde *Zwei Frauen* etwa war mit einem Verkaufspreis von 1.000 Mark angegeben und kostete damit ebenso viel, wie eine *Sommerlandschaft* Kandinskys. Ihr folgten Werefkin und Münter. Günstiger waren die Arbeiten von Dresler und Pohle zu haben. Für Dreslers

---

<sup>263</sup> Vgl. ebd.

<sup>264</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 54.

<sup>265</sup> Vgl. Hoberg, ›Neue Künstlervereinigung München‹ und ›Blauer Reiter‹, S. 15-16.

<sup>266</sup> Die Malerin, die zunächst in Karlsruhe und ab 1905 in München künstlerisch aktiv war, ist heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Ein Forschungsprojekt am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München beschäftigt sich von Juli 2016 bis November 2017 mit Leben und Werk der Malerin. (<http://www.zikg.eu/projekte/projekte-zi/johanna-kanoldt>; Zugriff am 3. November 2016).

<sup>267</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1999, S. 30.

<sup>268</sup> Vgl. Hoberg, ›Neue Künstlervereinigung München‹ und ›Blauer Reiter‹, S. 16.

<sup>269</sup> Vgl. dazu die Rekonstruktion des Ausstellungsverzeichnisses des ersten Ausstellung der *N.K.V.M.* in: Gollek, Rosel (Bearb.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 1982 (2. erweiterte Auflage), S. 388-389.

Gemälde *Straße*, das heute unter dem Titel *Spielende Kinder* zur Sammlung des Lenbachhauses gehört,<sup>270</sup> waren nur 200 Mark veranschlagt. Eine Radierung von Pohle war sogar schon um 30 bis 60 Mark zu haben.<sup>271</sup> Die vergleichsweise hohen Verkaufspreise für Bossi überraschen umso mehr, wenn man bedenkt, dass Kandinsky seine Partnerin Gabriele Münter nur gut anderthalb Jahre später vor allzu hohen Preisvorstellungen warnte. „Bedenk auch, daß du eine Frau bist (...),“ ermahnte er Münter im Juli 1911, als diese während einer Berlinreise eines ihrer Gemälde an den Sammler Bernhard Koehler veräußern wollte.<sup>272</sup>

Die für die damalige Zeit höchst provokante Zusammenstellung der Werke, die eine bis dato „in Deutschland nie gesehene Farbigkeit und neuartige Vereinfachung darstellten“<sup>273</sup> rief während der kurzen Laufzeit der ersten Ausstellung der *N.K.V.M.* zahllose Kritiker auf den Plan. In den Münchner Neuesten Nachrichten vom 9. Dezember 1909 war beispielsweise zu lesen:

„In der Modernen Galerie an der Maffeistraße ist eine Sammelausstellung der Neuen Künstlervereinigung München E.V. arrangiert, bei deren Betreten auch der schauernd zurückprallt, der einiges zu ertragen gewohnt ist.“<sup>274</sup>

Von den Frauen wurde insbesondere Münter in der Presse stark diffamiert. Die *Rheinisch-Westfälische Zeitung* schrieb im Mai 1910, als die erste Ausstellung der Gruppe im Rheinland zu sehen gewesen war:

„Gabriele Münter imitiert buchstäblich die Zeichnungen kleiner Kinder, von denen die modernste Pädagogik zu viel Wesens gemacht hat – diese Ungeniertheit, die jedem Sinn für Perspektive und natürliche Formen hohnspricht und für ekelhafte Fratzen als menschliche Gesichter, die grüne Flecken für Augen, eckige Klötze für Nasen, breite Schlitze für Münder ausgibt, muß abgelehnt werden. Vor solchem Anblick muss die breite Masse der Besucher bewahrt werden; muß auch sie nicht

---

<sup>270</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1999, S. 335.

<sup>271</sup> Vgl. Gollek (Bearb.), 1982, S. 392.

<sup>272</sup> Aus einem Brief von Wassily Kandinsky an Gabriele Münter vom 28. Juli 1911, zitiert nach: Hille, 2012, S. 109. Bernhard Koehler hatte damals durch die Vermittlung von Franz Marc Münters Gemälde *Gelbes Haus* zur Ansicht erhalten, dessen ursprünglich vorgesehenen Verkaufspreis von 400 Mark Münter auf mindestens 500 Mark erhöht wissen wollte. Kandinsky forderte sie mit dem Hinweis „Bedenk auch, daß du eine Frau bist, was außer Vor- auch Nachteile hat“, jedoch dazu auf, diese Forderung tunlichst zu überdenken. Koehler erwarb das Bild am Ende nicht.

<sup>273</sup> Vgl. Hoberg, ›Neue Künstlervereinigung München‹ und ›Blauer Reiter‹, S. 16.

<sup>274</sup> Zitiert nach: Friedel, Helmut und Hoberg, Annegret (Hrsg.), *Der Blaue Reiter, Marc, Macke, Kandinsky, Münter, Jawlensky aus der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München*, Ausst.- Kat., Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Ostfildern 2009, S. 28.

irre werden? – Der Grundsatz „Sensation um jeden Preis“ gehört nicht in eine Kunstausstellung.“<sup>275</sup>

Die Gruppe ließ sich von derlei Kritik jedoch nicht entmutigen und richtete ihre zweite Ausstellung vom 1.-14. September 1910 erneut in der Galerie von Heinrich Thannhauser aus. Zusätzlich zum Kreis der Gründungsmitglieder wurden auch „Kollegen der französischen und russischen Avantgarde eingeladen“ – darunter beispielsweise George Braque, Andre Derain, Pablo Picasso, Kees van Dongen, Maurice de Vlaminck und Georges Rouault – die zusammen mehr als 115 Werke ausstellten.<sup>276</sup> Unter den 31 vertretenen Künstlern waren diesmal nur drei Frauen: Bossi, Münter und Werefkin.<sup>277</sup>

Nach dieser Ausstellung, die von der zeitgenössischen Kunstkritik ebenfalls mit Spott und Häme übergossen worden war, kam es zu erheblichen Spannungen innerhalb der *N.K.V.M.*, die dazu führten, dass Kandinsky am 10. Januar 1911 den Vorsitz der Vereinigung niederlegte.<sup>278</sup> Im weiteren Verlauf des Frühjahrs 1911 kam es daraufhin zwischen den Mitgliedern der *N.K.V.M.*, die sich nach und nach in ein revolutionäres Lager um Kandinsky und Marc [Anm.: Franz Marc (1880-1916) war im Februar 1911 Mitglied der Gruppe geworden] und ein konservatives Lager um Erbslöh und Kanoldt gespalten hatte „im Streit um die Juryfreiheit sowie um die Einladung ausländischer Gäste für die nächste Ausstellung zu einer gewissen Verhärtung der Fronten.“<sup>279</sup> Am 2. Dezember 1911 kam es schließlich „während der Jury-Sitzung für die Ende Dezember geplante dritte Ausstellung der *N.K.V.M.* zu der entscheidenden Spaltung der Gruppe.“<sup>280</sup> Kandinsky, Marc und Münter erklärten auf dieser Sitzung ihren Austritt, nachdem der konservative Flügel der Gruppe Kandinskys großformatiges und nahezu abstraktes Gemälde *Komposition V.* mit der fadenscheinigen Begründung zurückgewiesen hatte, es sei zu groß und entspreche somit nicht den Statuten der Vereinigung, die vorsahen, dass ein eingereichtes Gemälde die Größe von 4m<sup>2</sup> nicht überschreiten durfte.<sup>281</sup> Jawlensky und Werefkin verblieben zunächst noch in der *N.K.V.M.*, erklärten sich jedoch solidarisch mit Kandinsky.<sup>282</sup> Da sich allerdings bald die Hoffnung zerschlug, die Gegensätze

---

<sup>275</sup> Zitiert nach: Hüneke (Hrsg.), 1991<sup>3</sup>, S. 23.

<sup>276</sup> Vgl. Friedel/Hoberg (Hrsg.), 2009, S. 31 und Hoberg, »Neue Künstlervereinigung München« und »Blauer Reiter«, S. 18.

<sup>277</sup> Vgl. Gollek (Bearb.), 1982, S. 396-397.

<sup>278</sup> Vgl. Friedel/Hoberg (Hrsg.), 2009, S. 33.

<sup>279</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>280</sup> Vgl. ebd., S. 40.

<sup>281</sup> Vgl. ebd.

<sup>282</sup> Vgl. ebd., S. 41.

innerhalb der Gruppe zu überbrücken und so die zerbrechende Vereinigung zu retten, verließen auch sie im folgenden Jahr den Künstlerzusammenschluss.<sup>283</sup>

In Folge der Auseinandersetzungen und des Austritts zahlreicher Mitglieder, fiel die dritte und letzte Ausstellung der *N.K.V.M.*, die vom 18. Dezember 1911 bis zu 1. Januar 1912 abermals in den Räumen der Galerie Thannhauser stattfand, erheblich kleiner aus, als die beiden vorherigen. Zu sehen waren 58 Werke von acht Künstlern. Von den Frauen verblieben waren hier nur noch Erma Bossi und Marianne von Werefkin.<sup>284</sup>

Bereits vor der Spaltung der *N.K.V.M.* hatte Kandinsky Pläne für ein neues, zu diesem Zeitpunkt noch namenloses künstlerisches Projekt gehegt. Am 19. Juni 1911 hatte er in einem Brief an Franz Marc erstmals den Wunsch geäußert, ein „nur von Künstlern stammendes“ Buch herausgeben zu wollen.<sup>285</sup> „Eine Art Almanach [...] mit Reproduktionen und Artikeln [...], in dem sich das ganze Jahr spiegeln müsse.“<sup>286</sup> Schon im September 1911, zwei Monate vor der Spaltung der Vereinigung, begannen Kandinsky und Marc mit der Arbeit an diesem Projekt, das bald den Namen *Der Blaue Reiter* tragen sollte.<sup>287</sup> Kurz darauf stieß auch August Macke (1887-1914) dazu, den Franz Marc in einem Brief vom 4. September 1911 über das Vorhaben in Kenntnis gesetzt hatte. Dort heißt es:

„Wir wollen einen Almanach gründen, der das Organ aller neuen echten Ideen unserer Tage werden soll. Malerei, Musik, Bühne etc.. Er soll zugleich in Paris, München und Moskau erscheinen mit vielen Illustrationen.“<sup>288</sup>

Noch vor der endgültigen Trennung von der *N.K.V.M.* kam es am 24. und 25. Oktober 1911 zur ersten Redaktionssitzung für den Almanach im Haus von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky in Murnau.<sup>289</sup> August Mackes Ehefrau Elisabeth (1888-1978), die das Vorhaben ebenso wie Gabriele Münter und Maria Marc (1876-1955) von Beginn an unterstützt hatte, erinnerte sich rückblickend wie folgt an das Treffen:

„Wir vier [Anm.: Die Paare Macke und Marc] reisten also hin, wurden von Kandinsky in einem großen Haus in der Nähe sehr gut einlogiert, und jetzt wurde der

---

<sup>283</sup> Vgl. Vogt, Paul, *Der Blaue Reiter*, Köln 1977, S. 39.

<sup>284</sup> Vgl. Gollek (Bearb.), 1982, S. 401-402.

<sup>285</sup> Aus einem Brief von Wassily Kandinsky an Franz Marc vom 19. Juni 1911. Zitiert nach: Hüneke (Hrsg.), 1991<sup>3</sup>, S. 77.

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> Vgl. Friedel/Hoberg (Hrsg.), 2009, S. 36-37.

<sup>288</sup> Aus einem Brief von Franz Marc an August Macke vom 4. September 1911. Zitiert nach: Ebd., S. 37.

<sup>289</sup> Vgl. ebd.

Blaue Reiter in langen Sitzungen mit Kunstdebatten, Aufrufen, Vorschlägen für Vorworte usw. geboren. Es waren unvergessliche Stunden, als jeder der Männer sein Manuskript ausarbeitete, feilte, änderte, wir Frauen es dann getreulich abschrieben.“<sup>290</sup>

An diesem Punkt zeigt sich bereits deutlich die Position der Frauen innerhalb des *Blauen Reiter*, der im Übrigen keine neue Künstlergruppe sein wollte, sondern sich eher als loser Zusammenschluss einzelner Künstlerinnen und Künstler verstand, deren vordergründiges Ziel die Herausgabe des Almanachs war.<sup>291</sup> War Marianne von Werefkin zwei Jahre zuvor noch Mitinitiatorin der *Neuen Künstlervereinigung München* gewesen und hatte auch dessen inhaltliche Ausrichtung mitbestimmt, so waren es beim *Blauen Reiter* von Anfang an die Männer, allen voran Kandinsky, die den Ton angegeben hatten. Die beteiligten Frauen hatten keinen direkten Einfluss und agierten meist nur im Hintergrund.<sup>292</sup> Kandinsky selbst beschrieb den *Blauen Reiter* und seine eigene Position innerhalb des Projekts in einem „Rückblick“ im *Kunstblatt* 1930 wie folgt:

„In Wirklichkeit gab es nie eine Vereinigung ›Der Blaue Reiter‹, auch keine ›Gruppe‹, wie es oft irrtümlich geschrieben wird. Marc und ich nahmen das, was uns richtig schien, was wir frei wählten, ohne uns um irgendwelche Meinungen oder Wünsche zu kümmern. So beschlossen wir, unsern ›Blauen Reiter‹ auf eine ›diktatorische‹ Art zu leiten. Die ›Diktatoren‹ waren selbstverständlich Marc und ich.“<sup>293</sup>

Auch im fertigen Almanach bestätigte sich dieses männlich dominierte Bild. So konstatierte Gudrun Schury in ihrer 2012 erschienenen Münter-Biographie folgerichtig:

„So bedeutsam Münters Rolle bei der Vorarbeit war, so bescheiden blieb sie in der Publikation selbst: zwei ihrer Bilder wurden reproduziert, „Stilleben mit hl. Georg“ und „Mann am Tisch (Kandinsky)“ – zusammen mit einer Zeichnung von Natalja Gontscharowa die einzigen Beiträge von Frauen. Auch fand sich nirgends ein Hinweis in der Art „Redaktionelle Mitarbeit: Gabriele Münter“.“<sup>294</sup>

---

<sup>290</sup> Zitiert nach: Ebd. Vgl. auch: Erdmann-Macke, Elisabeth, *Erinnerung an August Macke*, Frankfurt am Main 1987, S. 233.

<sup>291</sup> Vgl. Möller, Hildegard, *Malerinnen und Musen des „Blauen Reiters“*, München 2012, S.14 und Kandinsky, Nina, *Kandinsky und ich*, München 1976, S. 58.

<sup>292</sup> Vgl. Möller, 2012, S. 248,

<sup>293</sup> Zitiert nach: Kandinsky, 1976, S. 58.

<sup>294</sup> Schury, 2012, S. 116.

Und auch Münter selbst musste rückblickend feststellen: „Daß ich mitbestimmend war, hat wohl niemand gefunden(...). Alle sahen in mir doch nur die malende Dame vom Dutzend.“<sup>295</sup>

Schon bevor im Mai 1912 der Almanach erschien, der bis heute zu den bedeutendsten programmatischen Schriften in der Kunst des 20. Jahrhunderts zählt,<sup>296</sup> hatten sich die beteiligten Künstler dazu entschlossen, auch eine Ausstellung unter dem Titel *Der Blaue Reiter* zu veranstalten, die als Gegenveranstaltung zur dritten Ausstellung der *N.K.V.M.* vom 18. Dezember 1911 bis zum 1. Januar 1912 ebenfalls in der Galerie Thannhauser gezeigt wurde.<sup>297</sup> Als einzige Frauen nahmen Gabriele Münter und Elisabeth Epstein teil, wobei Münter insgesamt sechs Gemälde zeigen durfte und damit mehr als Macke und Marc, die mit nur drei bzw. vier Werken vertreten waren.<sup>298</sup> Als die Ausstellung in leicht modifizierter Form ab März 1912 nochmal in der Berliner Galerie *Der Sturm* zu sehen gewesen war, von wo aus sie bis Sommer 1914 auf Deutschland- und schließlich gar Europatournee ging, beteiligte sich auch Marianne von Werefkin mit einigen Arbeiten.<sup>299</sup> An der zweiten offiziellen Ausstellung des *Blauen Reiter*, die vom 12. Februar bis zum 1. April 1912 unter dem Titel „Der Blaue Reiter – Schwarz-Weiß“ in der Galerie Hans Goltz in München stattfand, und bei der ausschließlich Arbeiten auf Papier ausgestellt waren, nahmen mit Gabriele Münter, Natalia Gontscharowa und Maria Marc wiederum drei Frauen teil. Münter war hier mit 14 Arbeiten erneut gut vertreten. Mehr Werke durften nur Paul Klee (1879-1940) und die aus Berlin eingeladenen Brücke-Künstler Emil Nolde (1867-1956) und Max Pechstein (1881-1955) zeigen.<sup>300</sup>

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Juli 1914 beendete die Ausstellungstätigkeit des *Blauen Reiter*, der allerdings schon zuvor durch persönliche Diskrepanzen unter den beteiligten Künstlern vor dem Aus gestanden hatte,<sup>301</sup> und verhinderte weitere kunsttheoretische Veröffentlichungen. Kandinsky, Jawlensky und Werefkin sahen sich als russischstämmige Künstler bei Kriegsausbruch dazu gezwungen Deutschland zu verlassen und auch Münter wählte den Gang ins Exil um ihrer großen Liebe Wassily

---

<sup>295</sup> Aus einem Tagebucheintrag Gabriele Münters vom 27. Oktober 1926. Zitiert nach: Schury, 2012, S. 116. Vgl. auch: Kleine, Gisela, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares*, Frankfurt am Main/ Leipzig 1994, S. 406.

<sup>296</sup> Vgl. Gollek (Bearb.), 1982, S. 11.

<sup>297</sup> Vgl. ebd., S. 404.

<sup>298</sup> Vgl. ebd., S. 404-405.

<sup>299</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 58.

<sup>300</sup> Vgl. Gollek (Bearb.), 1982, S. 407-409.

<sup>301</sup> Vgl. dazu u.a. Möller, 2012, S. 334.

Kandinsky nah sein zu können.<sup>302</sup> Macke fiel bereits im September 1914 in der Champagne, Marc im März 1916 bei Verdun.<sup>303</sup> Nach kaum drei Jahren war der *Blaue Reiter* Geschichte.

Trotz dauerhafter Präsenz bei sämtlichen Ausstellungen des *Blauen Reiter* sind die Frauen des Künstlerzusammenschlusses zur damaligen Zeit lediglich Randfiguren in der Entwicklung der abstrakten Malerei gewesen. Erst Jahrzehnte später wurde – die folgenden Kapitel sollen das verdeutlichen – der eigenständige künstlerische Beitrag der beteiligten Malerinnen erkannt, gesichtet und gewürdigt. Zuvor waren die meisten Frauen aus dem Umkreis der Gruppe, allen voran Maria Marc, Elisabeth Macke und auch Gabriele Münter, eher als Bewahrer des künstlerischen Nachlasses ihrer jeweiligen Partner in Erscheinung getreten. Hatten die Genannten doch erheblichen Anteil daran, dass zahlreiche Werke von Marc, Macke und Kandinsky während der NS-Zeit, in der sie als „entartet“ galten, nicht verloren gegangen sind, und, zumindest in weiten Teilen, zwei Weltkriege überdauert haben.<sup>304</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich auch die späteren Partner von Gabriele Münter und Elisabeth Macke, „Johannes Eichner (1886-1958) und Lothar Erdmann (1888-1939), intensiv der Bewahrung des künstlerischen Nachlasses von Kandinsky und Macke gewidmet haben.“<sup>305</sup> Es galt, so scheint es, zunächst das Lebenswerk der „Genies“ zu konservieren, bevor man sich dem der Frauen auch nur im Ansatz näherte.

---

<sup>302</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>303</sup> Vgl. ebd. und Friedel/Hoberg (Hrsg.), 2009, S. 49-51.

<sup>304</sup> Vgl. Möller, 2012, S. 14.

<sup>305</sup> Vgl. ebd., S. 330.

### 3.4. Münchner Künstlerinnen – Fallbeispiele

In den folgenden Kapiteln soll am Beispiel von vier Münchner Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts die Wiederentdeckung und Neubewertung der *weiblichen Avantgarde* seit den 1980er Jahren exemplarisch nachvollzogen werden. Mit Gabriele Münter und Marianne von Werefkin stehen dabei zunächst zwei inzwischen im Kunstbetrieb arrivierten Künstlerinnen im Fokus, bevor mit Erma Bossi und Elisabeth Epstein zwei Malerinnen betrachtet werden, die ebenfalls aus dem näheren Umkreis des *Blauen Reiters* stammen, jedoch noch am Anfang ihrer wissenschaftlichen und merkantilen Aufarbeitung stehen. Alle vier Einzeluntersuchungen folgen, wie unter Kapitel 1.4 erläutert, zur besseren Vergleichbarkeit demselben Schema. Nach der Betrachtung von Leben und Werk und der Einordnung desselben in einen größeren kunsthistorischen Kontext erfolgt im nächsten Schritt der Blick auf die Präsenz in öffentlichen Sammlungen. Daran schließt sich eine kritische Analyse der jeweiligen Ausstellungshistorie sowie der damit einhergegangenen Entwicklung auf dem internationalen Kunstmarkt an. Unter Kapitel 3.5 erfolgt schließlich ein übergreifender Vergleich der vier vorgestellten Künstlerinnen und die Auswertung der in den Beispielkapiteln gewonnenen Erkenntnisse.

### 3.4.1 Gabriele Münter

„Mit meiner Kunst geht es mir als alleinstehender Frau auch dreckig - eigentlich geschätzt, verstanden wird mein Talent ebenso wenig wie meine Person, und daß ich zu den Pionieren der neuen Kunst gehört habe, ist längst vergessen. Die mit und hinter mir standen, sind jetzt lauter Berühmtheiten, ich bin aus allem heraus - eine von tausend malenden Frauen, die nirgends dazugehört und nirgends zur Ausstellung kommt.“<sup>306</sup>

Diese Zeilen aus einem Brief an den befreundeten Rechtsanwalt Dr. Julius Siegel vom 1. Oktober 1922<sup>307</sup> verdeutlichen drastisch Gabriele Münters prekäre emotionale und finanzielle Situation in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Münter war zu diesem Zeitpunkt 45 Jahre alt und sah sich – aus dem skandinavischen Exil zurückgekehrt und von ihrer großen Liebe Wassily Kandinsky getrennt – mit dem abrupten Ende ihrer Karriere konfrontiert.

Noch wenige Jahre zuvor hatte sie zahlreiche Ausstellungen quer durch das Deutsche Reich beschickt, als Künstlerin des *Blauen Reiter* auch im europäischen Ausland einige Erfolge gefeiert und sich nach Jahren erfolgreicher Zusammenarbeit selbstbewusst von ihrem langjährigen Galeristen, dem *Sturm*-Gründer Herwarth Walden (1879-1941) emanzipiert.<sup>308</sup> Ein Neuanfang gestaltete sich nach Münters Rückkehr aus Skandinavien dennoch schwierig. Sie hatte nach fast fünf Jahren im Ausland schlicht den Anschluss an die hiesige Kunstszene verloren und fühlte sich, so ihr späterer Lebensgefährte Johannes Eichner (1886-1958), „fremd unter den Expressionisten-Epigonen“.<sup>309</sup> Münter geriet, so beschreibt es Eichner, für einige Jahre fast völlig in Vergessenheit „und verschwand aus dem öffentlichen Kunstleben“,<sup>310</sup> bevor sie gegen Ende der 1920er Jahre wieder einen künstlerischen Neubeginn wagte und erneut versuchte, Anschluss an den zeitgenössischen Kunstbetrieb zu finden, was ihr jedoch nur zögerlich und mit wechselndem Erfolg gelang.

---

<sup>306</sup> Aus einem Brief Gabriele Münters an den Rechtsanwalt Dr. Julius Siegel vom 1. Oktober 1922; Zitiert nach Kleine, 1994, S. 541.

<sup>307</sup> Vgl. ebd., S. 763.

<sup>308</sup> Walden hatte Münter ab 1912 vertreten, nachdem diese sich von ihrem ersten Galeristen Hans Goltz getrennt hatte. 1920 beendete man offiziell die Zusammenarbeit, wobei es schon zuvor zu Unstimmigkeiten zwischen Münter und Walden gekommen war. Vgl. dazu u.a.: Pirsich, Volker, *Der Sturm. Eine Monographie*, Herzberg 1985, S. 362.

<sup>309</sup> Eichner, Johannes, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*, München 1957, S. 180.

<sup>310</sup> Ebd.

Tatsächlich wiederentdeckt wurde Münter, die zwischen 1933 und 1945 wie so viele andere Künstler ihrer Generation zusätzlich unter der Kunstauffassung der Nationalsozialisten zu leiden gehabt hatte, am Ende eigentlich zweimal. Zum ersten Mal, wie sie selbst bemerkte, 1949, als sie als eine der letzten noch lebenden Künstlerinnen des *Blauen Reiter* im Ehrenausschuss der von Ludwig Grote (1893-1974) organisierten Retrospektiv-Ausstellung „Der Blaue Reiter“ im Münchner Haus der Kunst gesessen hatte und „als Zeitzeugin für jene kurze Spanne gewürdigt wurde, in der München im Zentrum der europäischen Kunstentwicklung gestanden hatte“<sup>311</sup> – wohlgermerkt zu einer Zeit, in der man sich in der jungen Bundesrepublik erst allmählich wieder für die seit 1933 geächtete Kunst des Expressionismus und insbesondere den *Blauen Reiter* zu interessieren begann.<sup>312</sup>

Die zweite und gleichwohl nachhaltigere Entdeckung Münters ließ noch mehr als vierzig Jahre auf sich warten. Rund dreißig Jahre nach ihrem Tod widmete ihr die Städtische Galerie im Lenbachhaus 1992 unter dem Titel „Gabriele Münter 1877-1962“<sup>313</sup> eine groß angelegte Retrospektive, die zum ersten Mal einen fundierten Überblick über alle Schaffensperioden der Malerin bot, und entschieden dazu beigetragen hat, dass Münter mittlerweile als eigenständige Künstlerpersönlichkeit wahrgenommen wird und aus dem Schatten ihrer Kollegen, insbesondere dem ihres langjährigen Lebensgefährten Wassily Kandinsky, heraustreten konnte.<sup>314</sup> Münter, die 1909 neben Kandinsky, Kubin, Jawlensky und Werefkin zu den Gründungsmitgliedern der *Neuen Künstlervereinigung München* gehört hatte und als eine der wenigen Künstlerinnen aus dem Kreis des *Blauen Reiter* im Zentrum einer der bedeutendsten Bewegungen der modernen Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts gestanden hatte, war bis dato zwar bereits in vielen Überblicksausstellungen zum *Blauen Reiter* präsent gewesen<sup>315</sup> und dank einiger Einzelaus-

---

<sup>311</sup> Vgl. Kleine, Gisela, Gabriele Münter 1877-1962. Malerin in wechselvoller Zeit, in: Mössinger, Ingrid und Friedrich, Thomas (Hrsg.), *Gabriele Münter. Werke im Museum Gunzenhauser*, Bielefeld/ Leipzig 2008, S. 14.

<sup>312</sup> Vgl. ebd.

<sup>313</sup> Vgl. Hoberg/Friedel (Hrsg.), 1992.

<sup>314</sup> Vgl. u.a. Torner, Christian, „Unbekümmerte Formvereinfachung und starke Farben“ – Gabriele Münters künstlerische Entwicklung von 1903 bis 1962, in: Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte (Hrsg.), *Kontur Farbe Licht: Das Wesentliche zeigen. Gabriele Münter 1877-1962*, Ausst.-Kat. Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte, Hannover, Hannover 2015, S. 5-11, hier S. 5.

<sup>315</sup> z.B.: Der Blaue Reiter und sein Kreis – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen (26. April – 19. Mai 1975), Der Blaue Reiter, Stadtmuseum Ratingen (22. November 1981 – 3. Januar 1982), Der Blaue Reiter, Kunstmuseum Bern (21. November 1986 – 15. Februar 1987), Der Blaue Reiter – Kandinsky, Marc und ihre Freunde, Sprengel Museum, Hannover (12. November 1989 – 11. Februar 1990).

stellungen<sup>316</sup> auch schon einem breiteren Publikum bekannt,<sup>317</sup> hatte in der Forschung trotz alledem jedoch stets in der „zweiten Reihe“ gestanden und war häufig „zu einer Randfigur, zu einer Mitläuferin des Blauen Reiter degradiert“<sup>318</sup> worden, obwohl sie „dessen Entwicklung aktiv und zeitweise in der ersten Reihe mitgestaltet“<sup>319</sup> hatte.

Nach einer Einführung in Leben und Werk<sup>320</sup> soll in diesem Kapitel die Wiederentdeckung Münters, die neben Paula Modersohn-Becker (1876-1907) und Käthe Kollwitz (1867-1945) sicherlich zu den bekanntesten deutschen Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts zählt, sowohl anhand ihrer Ausstellungshistorie als auch durch eine Analyse ihrer bemerkenswerten Entwicklung auf dem internationalen Kunstmarkt seit den 1980er Jahren nachvollzogen werden. In diesem Zusammenhang soll bei einem Blick auf die Rezeptionsgeschichte Münters ebenfalls beleuchtet werden, wie stark man bei der Bewertung der Malerin lange Zeit vor allem ihre Beziehung zu Kandinsky in den Fokus gestellt hat und wie undifferenziert man noch in den 1970er und 80er Jahren vielfach mit der Künstlerpersönlichkeit Gabriele Münter und ihrem hinterlassenen Werk umgegangen ist.

#### **3.4.1.1. Biographisches**

Gabriele Münter, die am 19. Februar 1877 in Berlin als Tochter des Zahnarztes Carl Münter und dessen Frau Wilhelmine geboren wurde, begann bereits im Kindesalter erste Zeichnungen und Porträts anzufertigen, oft nach Abbildungen aus Büchern und Zeitschriften, wovon noch heute zahlreiche Einzelblätter und Hefte in ihrem umfangreichen

---

<sup>316</sup> z.B.: Gabriele Münter Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag, Heidelberger Kunstverein (2. Juli – 13. August 1967)/ Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (24. August – 1. Oktober 1967)/ Westfälischer Kunstverein, Münster (7. Januar – 11. Februar 1968), Gabriele Münter 1877-1962. Zeichnungen, Gemälde, Hinterglasbilder und Volkskunst aus ihrem Besitz, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (22. April – 3. Juli 1977).

<sup>317</sup> Vgl. dazu auch: Keim, Christiane, „Ich komme mir leicht wenig vor – und die anderen scheinen mir immer mehr“ (Gabriele Münter). Neue Beiträge zu Werk und Rezeption Gabriele Münters, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Nr. 22, Heft 2/1994, S. 18-25, hier S. 18.

<sup>318</sup> Windecker, 1991, S. 9.

<sup>319</sup> Torner, 2015, S. 5.

<sup>320</sup> Als Grundlage für den Abschnitt „Biographisches“ diente mir meine im Mai 2013 an der Heinrich Heine-Universität Düsseldorf eingereichte Master-Arbeit mit dem Titel „Die Verbindungen Gabriele Münters zur Galerie „Der Sturm“ in den Jahren 1910-1916“, in der ich mich bereits eingehend mit der Biographie Münters beschäftigt habe. Teile dieser Arbeit sind in leicht modifizierter Form in das vorliegende Kapitel eingeflossen und wurden mit neuen Erkenntnissen angereichert. Vgl. dazu: Ullner, 2013, S. 8-24 (unveröffentlichtes Manuskript).

Nachlass zeugen.<sup>321</sup> Münter selbst hatte 1948 in der Zeitschrift *Das Kunstwerk* über ihre künstlerischen Anfänge notiert:

„Daß meine Vorfahren mir die künstlerische Veranlagung mitgegeben hätten, läßt sich weder nachweisen noch herausdeuten. Meine frühe Neigung zum Zeichnen kam ganz aus mir selbst und fand in meiner Familie so wenig Förderung wie in der Schule.“<sup>322</sup>

Tatsächlich begann Gabriele Münters professionelle künstlerische Ausbildung erst im Alter von zwanzig Jahren.<sup>323</sup> Unterstützt durch ihren Bruder Carl – den Vater hatte Münter bereits mit neun Jahren verloren – ging sie 1897 nach Düsseldorf, um an der dortigen Damenakademie Zeichenkurse zu nehmen und sich im Rahmen von privaten Malstunden bei örtlichen Akademieprofessoren weiterzubilden.<sup>324</sup> Münter, die unter anderem Kurse bei Ernst Bosch (1834-1917) und Willy Spatz (1861-1934) besuchte, die beide in der Tradition der Düsseldorfer Malerschule verhaftet waren, fand jedoch wenig Gefallen an den klassischen Lehrmethoden und der „detailreichen, stimmungsvollen Malerei“ im Stile des Realismus und haderte schnell mit den ihr gestellten Aufgaben – etwa dem Abzeichnen von Gipsköpfen – und nicht zuletzt auch mit dem eigenen Talent, das sie unter diesen Bedingungen nicht weiter entfalten konnte.<sup>325</sup>

Als im November 1897 schließlich auch Münters Mutter nach kurzer schwerer Krankheit verstarb, beendete Münter ihr Studium in Düsseldorf und begab sich mit ihrer Schwester Emmy auf eine zweijährige Amerikareise, die sie bis September 1900 durch Missouri, Arkansas und Texas führte, wo die Schwestern „jeweils für längere Zeit verschiedene Verwandte mütterlicherseits besuchten“.<sup>326</sup> Im Laufe der Reise entstanden neben zahllosen Zeichnungen, die am Ende „sechs zum Teil großformatige Skizzenbücher“ füllten, auch rund 400 Fotos, auf denen Münter die amerikanische Landschaft und das dortige Leben der Menschen um 1900 festhielt.<sup>327</sup> Auffällig ist schon damals Münters Gabe, in wenigen, einfachen Strichen das Charakteristische und Wesentliche einer

---

<sup>321</sup> Vgl. Hoberg, Annegret, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 27-46, hier S. 27.

<sup>322</sup> Münter, Gabriele, Gabriele Münter über sich selbst, in: *Das Kunstwerk*, Heft 7, 1948, S. 25.

<sup>323</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 10.

<sup>324</sup> Vgl. dazu: Windecker, 1991, S. 87.

<sup>325</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 27 und Kleine, 1994, S. 47ff.

<sup>326</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 10.

<sup>327</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 27; Schury, 2012, S. 32ff. und Kleine, 1994, S. 69. Für weitere Informationen zu Münters USA-Reise siehe: Friedel, Helmut (Hrsg.), *Gabriele Münter. Die Reise nach Amerika. Photographien 1898-1900*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2006.

Person oder eines Landschaftsausschnitts einzufangen – ein Talent, das vor allem in den 1910er Jahren zum integralen Bestandteil ihrer Malerei werden wird und auch noch in späteren Werkphasen sichtbar bleibt. Münter selbst bewertete ihre in den USA entstandenen Zeichnungen jedoch kritisch. Rückblickend schrieb sie 1952: „(Dort) füllte ich meine Skizzenbücher immer noch als bescheidener Dilettant ohne künstlerische Absicht [...] Ich wollte die Menschen nur erfassen, wie sie waren.“<sup>328</sup>

Nach ihrer Rückkehr aus den USA setzte Münter, die durch das Erbe ihrer Eltern finanziell unabhängig geworden war, ihr Kunststudium in München fort.<sup>329</sup> Ab Mai 1901 belegte sie in der Isar-Metropole Kurse an der Schule des Künstlerinnen-Vereins, wo sie die Klassen von Maximilian Dasio (1865-1954) und Angelo Jank (1868-1940) besuchte.<sup>330</sup> Münter machte dort rasch Fortschritte und beherrschte bald die „gängigen akademischen Techniken“,<sup>331</sup> strebte jedoch rasch „zu ihrer Fähigkeit zurück, das Gesehene in klaren Umrisslinien zu erfassen“.<sup>332</sup> Ein wichtiger Schritt in ihrer weiteren künstlerischen und nicht zuletzt auch lebensgeschichtlichen Entwicklung war Münters erster Kontakt mit der progressiven Münchner Künstlervereinigung *Phalanx*, deren Ausstellung sie vermutlich im Januar 1902 besuchte.<sup>333</sup> Münter zeigte sich damals nicht nur begeistert von den Arbeiten der Gruppe, sondern traf auch zum ersten Mal auf ihren späteren Lebensgefährten Wassily Kandinsky, der zu den Mitgliedern der im Mai 1901 gegründeten *Phalanx* gehörte. Die Gruppe, die nach eigenen Aussagen ein Gegengewicht zum konservativen Münchner Kunstbetrieb bilden wollte, organisierte bis 1904 Ausstellungen, an denen auch externe Künstler, darunter etwa Paul Signac oder Henri de Toulouse-Lautrec teilnahmen und unterhielt zudem eine private Malschule in Schwabing, an der Kandinsky als Lehrer unterrichtete.<sup>334</sup>

Münter fasste bald nach dem Besuch der *Phalanx*-Ausstellung den Entschluss, ihr Studium an der Schule des Künstlerinnen-Vereins nicht weiter fortzusetzen, sondern an die Schule der *Phalanx* zu wechseln, die zum einen modernere Lehransätze bot und zum anderen keinen Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Schülern machte –

---

<sup>328</sup> Zitiert nach: Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 27. Im Original aus: Münter, Gabriele, *Menschenbilder in Zeichnungen* (mit einer Einführung von G.F. Hartlaub), Berlin 1952, o. pag., hier aus dem Abschnitt „Bekenntnisse und Erinnerungen“.

<sup>329</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 10.

<sup>330</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 27.

<sup>331</sup> Vgl. Hoberg, 2003, S. 9.

<sup>332</sup> Vgl. ebd.

<sup>333</sup> Vgl. ebd.

<sup>334</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 28 und Friedel/ Hoberg, (Hrsg.), 2009, S. 21.

also Männern wie Frauen eine gleichermaßen fortschrittliche Ausbildung ermöglichte.<sup>335</sup> Sie konnte dort endlich ihr Talent frei entfalten und erinnerte sich später:

„Da war dann ein neues künstlerisches Erlebnis, wie K., ganz anders, wie die anderen Lehrer – eingehend, gründlich erklärte u. mich ansah, wie einen bewußt strebenden Menschen, der sich Aufgaben u. Ziele stellen kann. Das war mir neu u. machte Eindruck.“<sup>336</sup>

Münters Eintritt in die *Phalanx*-Schule und der Unterricht bei Kandinsky führten zu einem bedeutenden Schub in ihrer künstlerischen Entwicklung. War sie bis dato ausschließlich zeichnerisch tätig gewesen, so fertigte Münter unter Kandinskys Anleitung im Sommer 1902 bei einem Studienaufenthalt im oberbayerischen Kochel erste Ölskizzen an und begann mit der spätimpressionistischen Spachteltechnik zu experimentieren, die auch Kandinsky zu dieser Zeit anwendete.<sup>337</sup> Nachdem es in jenem Sommer oben drein zu ersten Annäherungen zwischen Münter und Kandinsky gekommen war,<sup>338</sup> entwickelte sich bei einem Aufenthalt in Kallmünz im darauffolgenden Jahr eine Beziehung zwischen beiden,<sup>339</sup> die nach anfänglicher Geheimhaltung – Kandinsky war bereits seit 1892 mit seiner Cousine Anja Semjakina (1859-?) verheiratet<sup>340</sup> – zu einer ebenso intensiven wie komplizierten Bindung führte, die bis zum Frühjahr 1916 andauern sollte.<sup>341</sup>

Die Jahre 1903 bis 1908 verbrachte das Paar – wohl auch um Konflikten wegen ihrer gesellschaftlich verpönten Lebenssituation aus dem Weg zu gehen<sup>342</sup> – auf ausgedehnt-

---

<sup>335</sup> Vgl. Heller, Reinhold, Gabriele Münter und der Drang nach Künstlerischer Gleichheit, in: Vester, Karl-Egon (Hrsg.), *Gabriele Münter*, Ausst.-Kat Kunstverein Hamburg, Hamburg 1988, S. 13-23, hier S. 19. Der genaue Zeitpunkt von Münters Eintritt in die *Phalanx*-Schule ist umstritten. Ging man lange Zeit vom Frühjahr 1902 aus, so nimmt man heute vielfach an, das sie erst im Mai oder Juni 1902 den Unterricht dort besuchte. Ein unveröffentlichtes Typoskript von Johannes Eichner erhärtet diese Vermutung. (Vgl. dazu vor allem: Friedel/ Hoberg, 2009, S. 52.)

<sup>336</sup> Zitiert nach: Hoberg, Annegret (Hrsg.), *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914. Briefe und Erinnerungen*, München (u.a.) 2000, S. 31. Das Zitat stammt laut Hoberg aus Münters Aufzeichnungen ihres Lebens, die sie 1956/57 für ihren zweiten Lebensgefährten Johannes Eichner gemacht hat.

<sup>337</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 29.

<sup>338</sup> Vgl. hierzu z.B. Moeller, Magdalena M. (Hrsg.), *Der frühe Kandinsky 1900-1910*, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin/ Kunsthalle Tübingen, München 1994, S. 25.

<sup>339</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 30 und Eichner, 1957, S. 40f.

<sup>340</sup> Vgl. z.B. Schmitt, Evmarie, Lebensdaten 1866-1944, in: Moeller (Hrsg.), 1994, S. 15-45, hier S. 17. Zum Verhältnis zwischen Kandinsky und seiner ersten Frau Anja Semjakina, das um 1902/03 bereits mehr freundschaftlich als partnerschaftlich war, siehe auch: Hahl-Koch, Jelena, *Kandinsky*, Stuttgart 1998, S. 104.

<sup>341</sup> Vgl. Friedel/ Hoberg (Hrsg.), 2009, S. 20; Vgl. auch: Hoberg, Annegret, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.), *Der Blaue Reiter und seine Künstler*, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin/ Kunsthalle Tübingen, München 1998, S. 81-92, hier S. 83.

<sup>342</sup> Vgl. ebd.

ten Reisen, die sie unter anderem nach Holland, Tunesien, Italien und schließlich nach Sèvres vor den Toren von Paris führten, wo sie sich ab Juni 1906 für ein Jahr niederließen.<sup>343</sup> In Frankreich perfektionierte Münter nicht nur ihren Umgang mit Ölfarbe und Spachtel, sondern begann außerdem mit Holz- und Linolschnitten zu experimentieren, bei denen sie sich von zeitgenössischen Vorbildern wie Félix Vallotton inspirieren ließ.<sup>344</sup> Auch erste wahrnehmbare Erfolge stellten sich ein: 1907 nahm Münter mit sechs Ölstudien am *Salon des Artistes Indépendants* teil und stellte zusätzlich einige graphische Arbeiten im *Salon d'Automne* aus. Zudem erschienen in der Zeitschrift *Les Tendances Nouvelles* einige Holzschnitte Münters, die von der zeitgenössischen Kunstkritik zwar als „nicht gerade originell“ aber dennoch „reizvoll“ beurteilt wurden.<sup>345</sup>

Nach einem längeren Berlin-Aufenthalt im Winter 1907/08 und einer Reise nach Südtirol im Frühjahr 1908 entschlossen sich Münter und Kandinsky dazu, wieder dauerhaft nach Deutschland zurückzukehren und sich erneut in München bzw. dem Umland der bayrischen Residenzstadt niederzulassen.<sup>346</sup> Nachdem sie zunächst eine gemeinsamen Wohnung in der Ainmillerstraße in München-Schwabing bezogen hatten, bewohnte das Paar ab 1909 zusätzlich ein Sommerhaus in der Kottmüllerallee in Murnau (Anm.: das sog. *Russenhaus*), das Münter aus Mitteln ihres Erbes erwarb.<sup>347</sup>

Bereits im Sommer 1908 hatten Münter und Kandinsky den kleinen Ort Murnau am oberbayrischen Staffelsee für sich entdeckt und sich derartig begeistert von der Lage der Ortschaft und den zahllosen Motiven in der näheren Umgebung gezeigt, dass sie gemeinsam mit den befreundeten Künstlern Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky, die den Markflecken schon seit einigen Jahren kannten, sogleich einen mehrwöchigen Malaufenthalt dort verbrachten, der für alle – insbesondere jedoch für Münter

---

<sup>343</sup> Vgl. ebd. und Friedel/ Hoberg (Hrsg.), 2009, S. 22f.

<sup>344</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 31 und Hoberg, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, S. 83. Für weitere Informationen siehe auch: Hoberg, Annegret, Zur Druckgraphik Gabriele Münters, in: Friedel, Helmut und Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hrsg.), *Gabriele Münter. Das druckgraphische Werk*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München/ August Macke Haus Bonn/ Schloßmuseum Murnau, München 2000, S. 9-26, hier S. 11ff.

<sup>345</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 31; Vgl. auch: Wörwag, Barbara, Gabriele Münter 1877- 1962, in: Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), *Gabriele Münter*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bisingen, Ostfildern – Ruit 1999, S. 11-50, hier S. 15f.

<sup>346</sup> Vgl. Friedel/ Hoberg (Hrsg.), 2009, S. 23f.

<sup>347</sup> Vgl. z.B. Salmen, Brigitte (Hrsg.), *Gabriele Münter malt Murnau. Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des "Blauen Reiters"*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau/August Macke Haus Bonn, Murnau 1996, S. 11-12.

– einen gewaltigen Schub in ihrer künstlerischen Entwicklung mit sich bringen sollte.<sup>348</sup> In jenem in der Forschung viel zitierten Sommer gingen Diskussionen über gestalterische Fragen und Zielsetzungen der Kunst mit der Suche nach einer neuen Bildsprache und einem daraus resultierenden "Bruch mit den überlieferten Bildvorstellungen" einher.<sup>349</sup> Münter und Kandinsky stellten in der Folge vom Spachtel auf den Pinsel um und schufen in Murnau und Umgebung zahllose Ölstudien „in beispiellos flüssigem, spontanem Duktus und strahlenden, ungemischten Farben“.<sup>350</sup> Münter legte ihren noch in Frankreich perfektionierten impressionistischen Stil ab und begann, im intensiven Austausch mit Jawlensky und beeinflusst durch die bayrische Hinterglasmalerei, die für sie so typische konturbezogene, flächige Malweise zu entwickeln, die sich „durch eine Reduktion gegenständlicher Details, den weitgehenden Verzicht auf eine perspektivische Bildkomposition und die Verwendung der Farbe als Ausdrucksträger“<sup>351</sup> auszeichnete.

Den in Murnau eingeschlagenen Weg setzten die befreundeten Künstlerpaare auch in München fort, wo im Salon der Werefkin gemeinsam mit gleichgesinnten Künstlern schon bald die Idee zur Gründung einer neuen, fortschrittlichen Künstlervereinigung aufkam – der *Neuen Künstlervereinigung München*.<sup>352</sup> An der Ersten Ausstellung der Gruppe nahm Münter mit zehn Gemälden und elf druckgraphischen Arbeiten teil,<sup>353</sup> an der zweiten Ausstellung beteiligte sie sich noch mit sieben Gemälden.<sup>354</sup> Wie in Kapitel 3.3. geschildert, verließen Münter und Kandinsky zusammen mit Franz Marc nach in-

---

<sup>348</sup> Vgl. Friedel/ Hoberg (Hrsg.), 2009, S. 20 sowie Salmen, Brigitte und Hoberg, Annegret, Um 1908 – Kandinsky, Münter, Jawlensky und Werefkin in Murnau, in: Salmen, Brigitte (Bearb.), 1908 – 2008. *Vor 100 Jahren, Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin in Murnau*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2008, S. 13-36, hier S. 13. In der Forschung hielt sich lange Zeit die Behauptung, dass Münter und Kandinsky Murnau quasi „entdeckt“ hätten und daraufhin Werefkin und Jawlensky dorthin eingeladen hatten. Mittlerweile ist jedoch belegt, dass Werefkin und Jawlensky den Ort bereits wesentlich früher kannten und schon 1905 und 1907 dort gewesen sind. Es war daher wohl eher so, dass beide Münter und Kandinsky auf Murnau hingewiesen hatten und nicht umgekehrt. Vgl. dazu Roßbeck, 2010, S. 113-114 und Salmen/ Hoberg, 2008, S. 21.

<sup>349</sup> Vgl. Salmen/ Hoberg, 2008, S. 13

<sup>350</sup> Vgl. Hoberg, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, S. 84.

<sup>351</sup> Torner, 2015, S. 6.

<sup>352</sup> Vgl. Hoberg, 2003, S. 17-18. Zur *N.K.V.M.* siehe insbesondere: Buchheim, Lothar-Günther, *Der „Blaue Reiter“ und die „Neue Künstlervereinigung München“*, Feldafing 1959 und Hoberg, Annegret und Friedel, Helmut (Hrsg.), *Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der "Neuen Künstlervereinigung München" zum "Blauen Reiter"*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1999.

<sup>353</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 35; Gollek, Rosel, *Gabriele Münter 1877-1962. Gemälde, Zeichnungen, Hinterglasbilder und Volkskunst aus ihrem Besitz*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1977, S. 14.

<sup>354</sup> Vgl. ebd.

ternen Spannungen im Dezember 1911 die Vereinigung,<sup>355</sup> um sich einem neuen, in der Retrospektive weit gewichtigeren Projekt zu widmen – dem *Blauen Reiter*.

Gabriele Münter nahm bis zur Auflösung des *Blauen Reiter* bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Juni 1914 als aktives Mitglied an sämtlichen Ausstellungen der Gruppe teil<sup>356</sup> und konnte vor allem durch die Wanderausstellungen des Künstlerzweigs auch international ihr Profil als eigenständige Künstlerin schärfen.<sup>357</sup> Die Verbindung des *Blauen Reiter* zur Berliner Galerie *Der Sturm*, die im März 1912 mit der Ausstellung „Blauer Reiter, Franz Flaug, Oskar Kokoschka, Expressionisten“<sup>358</sup> ihren Betrieb aufnahm, trug ebenfalls aktiv dazu bei.<sup>359</sup> Herwarth Walden, der Gründer des *Sturm*, vertrat Münter ab 1913 exklusiv und veranstaltete in den Jahren 1913<sup>360</sup> und 1915<sup>361</sup> umfangreiche Einzelausstellungen der Künstlerin in den Räumen seiner Galerie. Auch am 1913 von Walden initiierten „Ersten Deutschen Herbstsalon“ nahm Münter mit sechs Gemälden teil.<sup>362</sup> Zusätzlich schmückten Holzschnitte Münters 1912, 1913 und 1915 wiederholt die Titelseite der *Sturm*-Zeitschrift.<sup>363</sup>

Einen gewichtigen Einschnitt – auch in Münters Karriere – stellte der Erste Weltkrieg dar. Nach Kriegsausbruch im Juni 1914 musste Kandinsky als russischer Staatsbürger Deutschland verlassen, weshalb Münter mit ihm zunächst in die Schweiz floh, von wo aus er vorläufig in seine russische Heimat zurückkehrte.<sup>364</sup> Noch in Zürich vereinbarten beide ein Wiedersehen im neutralen Schweden, wohin Münter im Sommer 1915 zog, nachdem sie zuvor die gemeinsame Münchner Wohnung aufgelöst und das Inventar

---

<sup>355</sup> Vgl. Vogt, 1977, S. 38-39.

<sup>356</sup> Vgl. Poppe, Birgit, „*Ich bin ich*“ – *Die Frauen des Blauen Reiter*, Köln 2011, S. 110.

<sup>357</sup> Vgl. Westheider, Ortrud, Die Tournée der ersten Ausstellung des Blauen Reiters. Eine Rekonstruktion in Korrespondenzenberichten, in: Hopfengart, Christine (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Köln 2000, S. 49-54.

<sup>358</sup> Vgl. z.B. Brühl, Georg, *Herwarth Walden und „Der Sturm“*, Leipzig 1983, S. 35.

<sup>359</sup> Zur Verbindung Gabriele Münters zur Galerie *Der Sturm* siehe auch: Rijn, Maike van, *Bildende Künstlerinnen im Berliner Sturm der 1910er Jahre*, Diss. Univ. Tübingen 2013, S. 197-206; Bilanz, Karla, *Frauen im STURM. Künstlerinnen der Moderne*, Berlin 2013, S. 27-40 und Hoberg, Annegret, Gabriele Münter. STURM-Künstlerin in München, Berlin und Skandinavien, in: Pfeiffer/ Hollein (Hrsg.), 2015, S. 228-253.

<sup>360</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 41 und Bilanz, Karla (Hrsg.), *Kandinsky, Münter, Walden. Briefe und Schriften 1912-1914*, Bern 2012, S. 251.

<sup>361</sup> Vgl. ebd., S. 273.

<sup>362</sup> Vgl. *Erster Deutscher Herbstsalon*, Ausst.-Kat. *Der Sturm*, Leitung: Herwarth Walden, Berlin 1913, S. 26; Siehe auch: Kleine, 1990, S. 430. Es handelte sich dabei um die Bilder *Dekoratives Stilleben*, *Schwarze Maske mit Rosa*, *Welke Blumen*, *Stilleben mit weißen Tieren*, *Mann im Sessel* und das Gemälde *Stilleben mit weißer Schale*.

<sup>363</sup> Vgl. Bilanz, 2012, S. 252 und Hoffmann, Meike, Gabriele Münters druckgraphisches Schaffen, in: Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 1999, S. 51-61, hier S. 57. Siehe auch: Hoberg, Annegret, Zur Druckgraphik Gabriele Münters, S. 17-19.

<sup>364</sup> Vgl. Wörwag, 1999, S. 36-37 und Möller, Hildegard, *Malerinnen und Musen des „Blauen Reiters“*, München 2012, S. 86.

eingelagert hatte.<sup>365</sup> Nach langen Monaten der Trennung kam es schließlich im Winter 1915/1916 in Stockholm zu einem letzten Treffen des Paares.<sup>366</sup> In dem Glauben an eine baldige Heirat ließ Kandinsky Münter, der er seit ihrer Verlobung im Jahr 1903 wiederholt die Ehe versprochen hatte, im März 1916 in Schweden zurück und verließ seine langjährige Gefährtin wieder in Richtung Russland, wo er im darauffolgenden Jahr die mehr als zwanzig Jahre jüngere Nina Andrejewskaja (um 1893-1980) heiratete.<sup>367</sup> Kandinsky setzte Münter, mit der er seit seiner Abreise nur noch sporadischen brieflichen Kontakt hatte, nicht über die Eheschließung in Kenntnis, weshalb diese erst bei ihrer Rückkehr nach Deutschland über Dritte von dessen Hochzeit erfuhr.<sup>368</sup> Münter hielt dazu in einem Brief aus dem Jahr 1949 rückblickend fest:

"[...] von 1916 ab habe ich sein [Anm.: Kandinskys] Leben nicht mehr begleitet. Nach seiner Rückreise damals aus Stockholm blieb er in Rußland, schwieng und verheiratete sich mit einer Russin. Damit verletzte er seine oft, noch in Stockholm ausgesprochene Überzeugung und seinen Grundsatz, daß unsere Ehe untrennbar u. durch Gewissen fester begründet sei als durch amtliche Urkunden. Für mich war seine Untreue gegen sich u. mich unausdenkbar u. ein schwerer Schlag [...]."<sup>369</sup>

Obgleich es Münter rasch gelungen war, Anschluss an die skandinavische Kunstszene zu finden<sup>370</sup> und sie einige beachtenswerte Ausstellungen in Stockholm, Kopenhagen und Christiania (dem heutigen Oslo) zustande gebracht hatte, sah sie sich 1920 aus finanziellen Gründen dennoch dazu gezwungen, wieder nach Deutschland zurückzukehren.<sup>371</sup> Hier konnte Münter, die nachhaltig unter der Trennung von Kandinsky litt, zunächst jedoch nicht mehr an alte Erfolge anknüpfen.<sup>372</sup> Auf der Suche nach neuen künstlerischen Impulsen lebte sie bis Anfang der 30er Jahre abwechselnd in München und Murnau und hielt sich jeweils für längere Zeit in Berlin, Paris und dem oberbayerischen Elmau auf.<sup>373</sup> Mit ihrem letzten Lebensgefährten, dem Kunsthistoriker Johannes Eichner, der mit seinem 1957 erschienen Buch „Kandinsky und Gabriele Münter. Von

---

<sup>365</sup> Vgl. Wörwag, 1999, S. 37 und Kleine, 1994, S. 453. Siehe ebenfalls: Öhrner, Annika: "Ich lebte im Prophetenstand - jetzt bin ich Weltkind geworden", Gabriele Münter in Skandinavien 1915 - 1920, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 67-84, hier S. 70-71.

<sup>366</sup> Vgl. Röthel, Hans-Konrad, *Gabriele Münter*, München 1957, S. 26.

<sup>367</sup> Vgl. Friedel, Hemlut (Hrsg.), *Das bunte Leben – Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Köln (u.a.) 1995, S. 518

<sup>368</sup> Vgl. Hille, 2012, S. 157f.

<sup>369</sup> Aus einem Brief Gabriele Münters an Carl Palme vom 12. März 1949; Zitiert nach: Öhrner, 1992, S. 69.

<sup>370</sup> Vgl. Torner, 2015, S. 8.

<sup>371</sup> Vgl. Wörwag, 1999, S. 39.

<sup>372</sup> Vgl. ebd.

<sup>373</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 18-21. Vgl. auch: Wörwag, 1999, S. 39-41.

Ursprüngen moderner Kunst“ lange die Münter-Rezeption prägen sollte,<sup>374</sup> lebte sie ab 1931 wieder dauerhaft in ihrem Haus in Murnau.<sup>375</sup> Nachdem Münter während des Zweiten Weltkriegs nur in der Abgeschlossenheit ihres Ateliers künstlerisch tätig sein konnte und sich in dieser Zeit vornehmlich mit Porträtaufträgen und dem Verkauf von Blumenstillleben über Wasser gehalten hatte, stellten sich gegen Ende der 1940er Jahre neuerliche Erfolge ein.<sup>376</sup> Vor allem die eingangs erwähnte Ausstellung „Der Blaue Reiter“ im Haus der Kunst in München führte 1949 zu einer ersten Wiederentdeckung der Malerin. Eine im folgenden Jahr von Eichner zusammengestellte Kollektiv-Ausstellung mit rund 60 Gemälden und 40 Zeichnungen Münters, die unter dem Titel „Gabriele Münter. Werke aus fünf Jahrzehnten“ bis 1953 durch insgesamt 22 deutsche Städte tourte, ließ ihr schließlich mit über 70 Jahren die lang entbehrte Anerkennung für ihre künstlerische Arbeit zukommen.<sup>377</sup> Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch Münters Teilnahme an der 25. *Biennale di Venezia* im Sommer 1950<sup>378</sup> sowie der ersten *documenta* in Kassel im Sommer 1955<sup>379</sup>. Nach dem überraschenden Tod von Johannes Eichner im Februar 1958 verbrachte Münter ihre letzten Lebensjahre zurückgezogen in Murnau, wo sie am 19. Mai 1962 im Alter von 85 Jahren starb.<sup>380</sup> Bereits 1957 hatte sie anlässlich ihres achtzigsten Geburtstages „den von ihr verwahrten künstlerischen Nachlass von Wassily Kandinsky<sup>381</sup> der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München“<sup>382</sup> geschenkt, der neben 90 Ölgemälden mehr 330 Aquarelle und Zeichnungen sowie weite Teile seines druckgraphischen Werkes umfasste.<sup>383</sup> Auch zahlreiche Arbeiten von Marc, Klee und Kubin sowie 25 Gemälde von ihr selbst waren Teil dieser „in der neueren Museumsgeschichte“ unvergleichlichen Schenkung.<sup>384</sup> Nach

---

<sup>374</sup> Eichner, 1957.

<sup>375</sup> Vgl. Salmen (Hrsg.), 1996, S. 13 und Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 22.

<sup>376</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 23.

<sup>377</sup> Vgl. ebd. S. 23f.; vgl. auch: Hille, 2012, S. 206 und Agthe, Marion (Red.), *Gabriele Münter und ihre Zeit. Malerei der Klassischen Moderne in Deutschland*, Ausst.-Kat. Galerie Neher Essen, Essen 1990, S. 9.

<sup>378</sup> Vgl. Hille, 2012, S. 206.

<sup>379</sup> Vgl. ebd., S. 217-218.

<sup>380</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 25.

<sup>381</sup> Diesen hatte Kandinsky bei seiner Flucht aus Deutschland im Sommer 1914 zurückgelassen. Nach einem Rechtsstreit um das gigantische Konvolut, der 1926 mit einem Vergleich endete, bekam Kandinsky nur einen Teil der Werke zurück. Der größte Teil verblieb bei Münter und überdauerte den Zweiten Weltkrieg im sog. *Millionen-Keller* in deren Haus in Murnau. Vgl. dazu: Hille, 2012, S. 156-158.

<sup>382</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 25.

<sup>383</sup> Vgl. ebd.

<sup>384</sup> Vgl. ebd.; vgl. auch: Hille, 2012, S. 219. Zu Münters Schenkung siehe auch: Friedel, Helmut, Wege des *Blauen Reiter* in das Lenbachhaus, in: Friedel, Helmut und Hoberg, Annegret (Hrsg.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 2013, S. 10-19, hier S. 18-19 und Röthel, Hans Konrad, Die Gabriele-Münter-Stiftung der Städt. Galerie München, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, 10. Jg., Heft 8, August 1957, S. 213-215.

Münters Tod floss ihr eigener künstlerischer und schriftlicher Nachlass gemäß ihrem letzten Willen in eine Stiftung, die 1966 unter dem Namen „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“ rechtskräftig wurde und bis heute Münters Erbe verwaltet.<sup>385</sup>

### 3.4.1.2. Zum Werk Gabriele Münters

Wohl kaum eine andere in dieser Arbeit vorgestellte oder auch nur erwähnte Künstlerin hat ein ähnlich umfangreiches Werk hinterlassen wie Gabriele Münter. Die „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“, die derzeit (Stand September 2016) an einem kommentierten Werkverzeichnis der Ölgemälde Münters arbeitet, geht allein von rund 2200 Gemälden aus<sup>386</sup> – eine Zahl, die selbstverständlich nur als Richtwert dienen kann. Die Anzahl der Aquarelle, Gouachen, Holz- und Linolschnitte, Lithographien, Radierungen und Zeichnungen, die sich – ebenso wie die Gemälde – zu einem großen Teil in Privatbesitz befinden,<sup>387</sup> dürfte wohl noch deutlich darüber liegen. Münter, die Zeit ihres Lebens immer wieder mit künstlerischen wie persönlichen Rückschlägen zu kämpfen gehabt hatte – angefangen mit den niederschmetternden Kritiken für die ersten Ausstellungen der *N.K.V.M.* und des *Blauen Reiter* über die Trennung von Wassily Kandinsky bis hin zu finanziellen Engpässen in den 1920er und 30er Jahren – und ihr Seelenleben stets auch auf ihre Malerei übertrug, war bis kurz vor ihrem Tod künstlerisch tätig und hat der Nachwelt folglich einen gewaltigen malerischen und zeichnerischen Nachlass hinterlassen, dessen komplette Erfassung ein nahezu aussichtsloses Unterfangen darstellt.

Münters Frühwerk, das den Zeitraum zwischen 1897 und 1908 umfasst, bestand bis 1902 ausschließlich aus Zeichnungen – hauptsächlich Porträts und Landschaftsskizzen.<sup>388</sup> Erst im Sommer 1902 fertigte Münter unter Kandinskys Anleitung bei einem Ausflug der *Phalanx*-Schule ins oberpfälzische Kallmünz erste kleinere Ölstudien in der damals modernen und von Kandinsky selbst angewandten spätimpressionistischen Spachteltechnik an.<sup>389</sup> Eines der frühesten bekannten Ölbilder aus dieser Zeit<sup>390</sup> ist das

---

<sup>385</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 25.

<sup>386</sup> Vgl. dazu die Angaben auf der Homepage der „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“ <http://www.muenter-stiftung.de/de/werkverzeichnis-2/> (Abgerufen am 10.11.2015). Ein Erscheinungsdatum des Catalogue raisonné, der unter der Leitung von Isabelle Jansen entsteht, ist noch nicht bekannt.

<sup>387</sup> Vgl. Dattenberger, Simone, „Sie war so vielseitig“ - Sie möchte einen von Bayerns Schätzen bewahren: Isabelle Jansen erstellt in mühsamer Detektivarbeit das Gesamtverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter, in: *Münchener Merkur* vom 04. September 2011; hier als Onlineversion: <http://www.merkur.de/kultur/sie-vielseitig-1390726.html> (Zugriff am 04. Januar 2016).

<sup>388</sup> Vgl. Hille, 2012, S. 21 und S. 23-28.

<sup>389</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 29.

<sup>390</sup> Vgl. Windecker, 1991, S. 89.

Bild *Kandinsky beim Landschaftsmalen* (Abb. 1), auf dem Münter ihren Lehrer und Geliebten auf einer hügeligen Wiese sitzend bei der Arbeit an einer Malpappe dargestellt hat, die dieser locker auf den Knien hält, während er den Blick auf einen Landschaftsausschnitt in der Ferne gerichtet hat. Wie von Kandinsky gelehrt, „fügt sich die Komposition aus einzelnen Spachtelstrichen ohne Gegenstandskontur zusammen“ und vermittelt, ganz in der Tradition des Impressionismus, „den Eindruck einer momentanen Stimmung“.<sup>391</sup> Bis zum Spätsommer 1908 schuf Münter *plein air* auf diese Weise zahlreiche weitere Landschaftsbilder, die ihren künstlerischen und technischen Höhepunkt in den 1906 und 1907 entstandenen Ansichten von Sèvres und St. Cloud fanden.<sup>392</sup>

Der kunsthistorisch gesehen bedeutsamste Teil von Münters Oeuvre ist zweifellos in den Jahren zwischen 1908 und 1914 entstanden, in denen Münter als Mitglied der *N.K.V.M.* und des *Blauen Reiter* ihre heutige Stellung in der Kunstgeschichte begründen konnte.<sup>393</sup> Hatte Münter sich während ihrer ausgedehnten Reisen mit Kandinsky und insbesondere während des gemeinsamen Aufenthaltes in Frankreich bereits sichtbar künstlerisch weiterentwickelt und „zumindest teilweise von ihrem Vorbild Kandinsky frei gemacht“<sup>394</sup> – zu erkennen insbesondere auf dem Gebiet der Druckgraphik, wo Münter bereits mit „flächig vereinfachten Kompositionen und einer vom Naturvorbild befreiten Farbgebung“ experimentiert hatte<sup>395</sup> –, so erfuhr ihre Malerei während des ersten Aufenthalts in Murnau im Spätsommer des Jahres 1908 erneut einen bedeutenden Entwicklungsschub.

Münter, die in Frankreich begonnen hatte, so etwas wie ein künstlerisches Selbstbewusstsein zu entwickeln, fand in Murnau zu einer gänzlich neuen Form. Sie stellte vom Spachtel auf den Pinsel um, legte ihren bis dato eher impressionistischen Stil ab und begann, angeregt durch den Dialog mit Jawlensky<sup>396</sup> – der zu diesem Zeitpunkt bereits Einflüsse der *Nabis* und der *Fauves* in seine Malerei aufgenommen hatte<sup>397</sup> – sowie die

---

<sup>391</sup> Vgl. ebd., S. 90.

<sup>392</sup> Vgl. ebd., S. 92-94.

<sup>393</sup> Vgl. hierzu auch: Torner, 2015, S. 5.

<sup>394</sup> Vgl. Windecker, 1991, S. 92.

<sup>395</sup> Vgl. Torner, 2015, S. 6.

<sup>396</sup> Vgl. Salmen/ Hoberg, 2008, S. 26-27.

<sup>397</sup> Vgl. Hoberg, Annegret, *The Life and Work of Gabriele Münter*, in: Wright, Barnaby (Bearb.), *Gabriele Münter. The Search for Expression 1906-1917*, Ausst.-Kat. Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London, London 2005, S. 21-41, hier S. 27 und Hoberg, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, S. 85. Obwohl in der Forschung lange angenommen wurde, dass Jawlensky in jenem Sommer der fortschrittlichste der Gruppe gewesen ist, muss man mittlerweile davon ausgehen, dass es vielmehr seine Lebensgefährtin Marianne von Werefkin war, die sich als erste eingehend mit der französischen

Auseinandersetzung mit der Bayerischen Volkskunst – insbesondere der Hinterglasmalerei<sup>398</sup> –, „die Farbe in spontaner Weise mit breitem Pinselstrich in homogenen Farbflächen“<sup>399</sup> auf die Leinwand zu bringen. Bilder wie *Blick aufs Murnauer Moos* (Abb.2) oder das Stilleben *Äpfel auf Blau* (1908) sind Zeugnisse dieser Entwicklung und zeigen deutlich Münters Hinwendung „zu einer neuartigen, flächigen Bildkomposition, zu knappen, klaren Umrisslinien, zur Reduktion von gegenständlichen Details und zu ungemischten, kräftigen Farben, die sich zunehmend vom Naturvorbild lösen“<sup>400</sup>. Es war ihr also in Murnau binnen kurzer Zeit gelungen, die zuvor in der Druckgraphik gemachten Fortschritte auf die Malerei zu übertragen.<sup>401</sup> In ihrem Tagebuch hielt Münter am 17. Mai 1911 zu diesem künstlerischen Durchbruch rückblickend fest:

„Ich habe da nach kurzer Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhalts – zum Geben eines Extraktes.“<sup>402</sup>

Beflügelt von dieser Entwicklung war Münter in der folgenden Zeit nicht nur in Murnau, sondern auch in ihrem Münchner Atelier ausgesprochen produktiv und „erfüllt von intensiver Arbeit“.<sup>403</sup> In diesem und dem folgenden Jahr schuf sie neben zahlreichen Landschaftsbildern von Murnau und seiner näheren Umgebung auch etliche Stilleben sowie diverse Porträts und Selbstbildnisse, in denen sie ihren neuen Stil perfektionierte.<sup>404</sup> Unter der Fülle der in dieser Zeit entstandenen Gemälde und Studien besonders hervorzuheben sind das 1909 entstandene, von radikaler Formvereinfachung und kräftigen Farbkontrasten geprägte Doppelporträt *Jawlensky und Werefkin*, das das befreundete Künstlerpaar auf einer Wiese im Murnauer Moos sitzend zeigt, das gleichsam 1909 gemalte *Stilleben mit Sessel*, welches Münter zusammen mit sechs weiteren Gemälden auf der zweiten Ausstellung der N.K.V.M. im Herbst 1910 präsentierte, „wo es als einziges Werk ihrer Kollektion im Katalog abgebildet wurde“<sup>405</sup>, sowie das im selben Jahr

---

Avantgarde und deren Techniken und Zielen auseinandergesetzt hat, um sie anschließend Jawlensky nahezubringen. Vgl. dazu: Roßbeck, 2010, S. 114.

<sup>398</sup> Vgl. Hoberg, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, S. 86-87. Vgl. auch: Büchten, Daniela, Gabriele Münter (1877-1962), in: Jürs (Hrsg.), 1998, S. 268-295, hier S. 277-278.

<sup>399</sup> Vgl. Wörwag, 1999, S. 17 und Windecker, 1991, S. 103 bzw. S. 118f.

<sup>400</sup> Vgl. Hoberg, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, S. 85.

<sup>401</sup> Vgl. Torner, 2015, S. 6.

<sup>402</sup> Zitiert nach: Hüneke, Andreas (Hrsg.), *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, Leipzig 1989, S. 5.

<sup>403</sup> Vgl. Salmen/ Hoberg, 2008, S. 24.

<sup>404</sup> Vgl. ebd.

<sup>405</sup> Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 263.

entstandene, in leuchtenden Farben ausgeführte *Bildnis Marianne von Werefkin*, in dem Münter „der kraftvollen Malkultur der ‚Fauves‘ so nah kam wie selten“<sup>406</sup>.

Ab dem Herbst 1909 begann Münter sich zum ersten Mal verstärkt mit dem Interieur auseinanderzusetzen und eine Reihe von Innenraum-Darstellungen zu schaffen, „in denen sie ihr unmittelbares privates Umfeld“ abbildete und ihr „nahestehende Personen oder Gegenstände aus ihrem persönlichen Besitz“ zum Motiv machte.<sup>407</sup> Zu nennen sind in diesem Zusammenhang etwa die beiden auf 1910 datierten Gemälde *Kandinsky am Teetisch* und *Zuhören (Bildnis Jawlensky)*, *Nach dem Tee I* und *II* von 1912, das Gemälde *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch* (Abb. 3) aus dem selben Jahr sowie das 1913 entstandene Gemälde *Mann im Sessel (Paul Klee)*, das den befreundeten Maler im Wohnzimmer von Münters Münchner Wohnung in der Ainmillerstraße 36 zeigt und in seinem Entstehungsjahr quasi „atelierfrisch“ auf dem „Ersten Deutschen Herbstsalon“ ausgestellt war.<sup>408</sup> In diesem Zusammenhang ist außerdem auf eine Reihe von Stilleben zu verweisen, auf denen Münter zwischen 1908/09 und 1914 Tier- und Heiligenfigürchen sowie Vasen und Hinterglasbilder aus ihrem Besitz vor meist monochromen Hintergründen zu stimmungreichen, mitunter mystisch-geheimnisvollen Kompositionen arrangiert hat.<sup>409</sup> Das 1911 auf diese Weise entstandene *Stilleben mit Heiligem Georg* (Abb. 4) hat gar Einzug in den 1912 erschienenen Almanach *Der Blaue Reiter* gefunden, wo Kandinsky dem Gemälde, das von einem Hinterglasbild mit einer Darstellung des Heiligen Georg zu Pferde dominiert wird, „einen starken, komplizierten inneren Klang“ zuschrieb.<sup>410</sup> Auch in späteren Jahren fertigte Münter immer wieder Stilleben mit Objekten aus ihrer Sammlung volkstümlicher Kunst an, die bis heute in weiten Teilen erhalten geblieben ist.<sup>411</sup>

---

<sup>406</sup> Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 264.

<sup>407</sup> Vgl. Salmen/ Hoberg, 2008, S. 25. Siehe dazu vor allem: Heller, Reinhold, Innenräume: Erlebnis, Erinnerung und Synthese in der Kunst Gabriele Münters, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 47-66.

<sup>408</sup> Vgl. *Erster Deutscher Herbstsalon*, Ausst.-Kat. *Der Sturm*, Leitung: Herwarth Walden, Berlin 1913, S. 26.

<sup>409</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 37-38 und Hoberg, 2003, S. 22-23.

<sup>410</sup> Vgl. Hoberg, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, S. 88-89. Siehe auch: Kandinsky, Wassily und Marc, Franz (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1979<sup>3</sup>, S. 180.

<sup>411</sup> Zu nennen sind hier etwa das 1916 in Skandinavien entstandene *Stilleben mit Palette*, das 1933 entstandene *Stilleben mit Hinterglasbild und Hund*, oder das *Stilleben mit Madonnenfigürchen* von 1953. Die dargestellten Objekte sind heute teilweise im Münter-Haus in Murnau ausgestellt. Vgl.: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 253. Siehe dazu auch: Friedel, Helmut (Hrsg.) und Gockerell, Nina (Bearb.), *Das Münter-Haus. Hinterglasbilder, Schnitzereien und Holzspielzeug von Gabriele Münter gesammelt, kopiert und in ihren Werken dargestellt*, München 2000.

Ab 1913 – Münter hatte nach einem Besuch von Herwarth Walden gerade eine Schaffenskrisis überwunden, die weite Teile des Jahres 1912 bestimmt hatte<sup>412</sup> – machen sich verschiedene neue Einflüsse in Münters Malerei bemerkbar, mit denen sie bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs experimentierte. Zum einen sind Anklänge des französischen Kubismus zu erkennen, die eine Auseinandersetzung Münters mit Pablo Picasso nahelegen,<sup>413</sup> zugleich lassen sich, etwa in dem 1913 entstandenen Interieur *Im Zimmer*, oder dem heute verschollenen *Stilleben mit weißer Schale* aus dem gleichen Jahr, das ebenfalls Teil von Münters Kollektion für den „Ersten Deutschen Herbstsalon“ war, Analogien zum *Brücke*-Expressionismus finden.<sup>414</sup>

Die Malerei der Jahre 1915-1920, die Münter in Skandinavien verbrachte, ist vor allem geprägt durch den Einfluss einzelner schwedischer Künstler, darunter Isaac Grünewald (1889-1946) und Sigrid Hjertén (1885-1948), mit denen Münter nach ihrer Übersiedlung rasch in freundschaftlichen Kontakt getreten war.<sup>415</sup> Deren von Matisse beeinflussten<sup>416</sup> „dekorativen Expressionismus mit rhythmischer Linienführung“<sup>417</sup> ließ Münter bereits ab 1915 in ihre Malerei einfließen, wenngleich sie ihren bevorzugten Motiven – Landschaften, Ortsansichten, Porträts und Stilleben – auch in Skandinavien weiter treu blieb. Beispielhaft für Münters Malerei in dieser Zeit sind etwa das 1916 auf einer Reise durch Lappland und Südschweden entstandene Gemälde *Narvik-Hafen*, das Münters Faszination für die „Farben der skandinavischen Landschaft“<sup>418</sup> verdeutlicht, oder *Brunnen in Stockholm* aus demselben Jahr, dem ein detaillierter Entwurf in ihrem Skizzenbuch vorausging.<sup>419</sup> Ab 1917 – Münter wartete zu diesem Zeitpunkt vergeblich auf Nachrichten von Kandinsky – beschäftigte sie sich erneut mit dem Porträt im Innenraum und schuf eine „bemerkenswerte Porträtreihe melancholischer Frauen, die ihre eigene psychische Verfassung widerspiegeln und seelische Botschaften wie Sinnen, Warten, Hoffen und Leiden vermitteln“.<sup>420</sup> Exemplarisch sei hier auf die Gemälde *Sin-*

---

<sup>412</sup> Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 40-41.

<sup>413</sup> Vgl. ebd., S. 42.

<sup>414</sup> Zum Gemälde *Im Zimmer* vgl. Friedel/ Hoberg (Hrsg.), 2013, S. 222.

<sup>415</sup> Vgl. Poppe, 2011, S. 125.

<sup>416</sup> Vgl. dazu Öhrner, 1992, S. 68-69. Grünewald und Hjertén hatten an der Académie Matisse in Paris studiert und waren Teil einer jungen schwedischen Künstlergeneration, die Anhänger der Pariser Avantgarde war und versuchte, deren künstlerische Tendenzen nach Skandinavien zu transportieren. Beiden waren freundschaftlich mit Herwarth Walden und seiner zweiten Frau Nell verbunden, weshalb Münter leicht Kontakt zu ihnen fand.

<sup>417</sup> Poppe, 2011, S. 125.

<sup>418</sup> Ebd., S. 126. Vgl. dazu auch: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 279.

<sup>419</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 277.

<sup>420</sup> Poppe, 2011, S. 126. Vgl. dazu auch: Öhrner, 1992, S. 76 und Hille, 2010, S. 150.

*nende* und *Krank* von 1917 verwiesen, die Münter 1918 und 1919 wiederholt Kopenhagen ausstellte, wo sie seit Ende des Jahres 1917 lebte.<sup>421</sup>

Zurück in Deutschland war das Werk der 1920er Jahre überwiegend von „stilistischer Orientierungslosigkeit und persönlichen Krisen“<sup>422</sup> geprägt, die es Münter schwer machten, wieder Fuß im zeitgenössischen Kunstbetrieb zu fassen. Sie experimentierte mehr oder minder erfolglos mit neuen Stilen, unter anderem der *Neuen Sachlichkeit*, und bemühte sich vergeblich um einen künstlerischen Neuanfang.<sup>423</sup> Auch aufgrund von äußeren Umständen, etwa zahlreichen Wohnortwechseln in dieser Zeit, wird das Werk der 1920er Jahre hauptsächlich von Zeichnungen und Aquarellen dominiert,<sup>424</sup> wohingegen nur wenige, darüber hinaus meist kleinformatige Gemälde entstanden sind. Münter selbst hatte dazu 1948 rückblickend in der Zeitschrift *Das Kunstwerk* festgehalten:

„Von 1915-1920 lebte ich in Skandinavien, hatte dort für mich allein große künstlerische Erfolge, verlor aber die Fühlung mit dem Kunstleben in Deutschland. Als ich zurückkehrte, blieb ich fremd und rührte mich kaum, wieder zur Geltung zu kommen. Auf meinem Wanderleben in Pensionszimmern wurde auch nicht viel aus dem Malen, dafür pflegte ich in dem Jahrzehnt von 20-30 in aller Stille die Zeichnung in meinem Skizzenbuch.“<sup>425</sup>

Erst gegen Ende der 1920er Jahre erlebte Münters Schaffenskraft wieder einen neuen Aufschwung. Ein Paris-Aufenthalt von Oktober 1929 bis Juni 1930 und eine anschließende Südfrankreich-Reise gaben ihr neue Impulse, die sie beinahe zur künstlerischen Form der Vorkriegszeit zurückbrachten.<sup>426</sup> Nach ihrer dauerhaften Rückkehr ins Murnauer Haus, wo sie ab 1931 gemeinsam mit ihrem zweiten Lebensgefährten Johannes Eichner lebte, der ihr zusätzlichen Auftrieb gab, begann für Münter eine Periode großer Produktivität, in der sie „künstlerisch an die Zeit des Blauen Reiter anknüpfte“,<sup>427</sup> wenngleich ihre Kompositionen in den 1930er Jahren „insgesamt homogener sind als in der Frühzeit“.<sup>428</sup> Neben den obligatorischen Landschaftsbildern entstanden in

---

<sup>421</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 280.

<sup>422</sup> Ebd., Einleitung zum Tafelteil „Die zwanziger Jahre: Rückkehr und Neuorientierung“, o.S.

<sup>423</sup> Vgl. Poppe, 2011, S. 126 und Hille, 2010, S. 158-164.

<sup>424</sup> Vgl. Hille, 2010, S. 158.

<sup>425</sup> Münter, Gabriele, Gabriele Münter über sich selbst, in: *Das Kunstwerk*, Heft 7, 1948, S. 25.

<sup>426</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, Einleitung zum Tafelteil „Die dreißiger Jahre: Neu auflebende Malkultur“, o.S. und Torner, 2015, S. 9. Vgl. auch Hoberg, 2003, S. 38.

<sup>427</sup> Poppe, 2011, S. 127.

<sup>428</sup> Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, Einleitung zum Tafelteil „Die dreißiger Jahre: Neu auflebende Malkultur“, o.S.

jenen Jahren auch zahlreiche Blumenstillleben, die bis Ende der 1950er Jahre einen immer größeren Platz in Münters Oeuvre einnehmen sollten,<sup>429</sup> sowie erneut eine Reihe von Frauenporträts im Interieur. Auch mit der Druckgraphik beschäftigte Münter sich Anfang der 1930er Jahre noch einmal. Zwischen 1931 und 1935 schuf sie mehr als ein Dutzend kleinformatiger Holz- bzw. Linolschnitte mit Szenen aus Murnau, darunter eine Ansicht ihres eigenen Hauses, die heute zu ihren bekanntesten druckgraphischen Arbeiten gehört (Abb. 5).<sup>430</sup>

Während des zweiten Weltkriegs ging die künstlerische Produktion Münters drastisch zurück.<sup>431</sup> Die in jenen Jahren entstandenen Porträts und Blumenstillleben, die sich durch einen „volkstümlich-realistischen Stil“ auszeichnen und in der Regel einfach komponiert sind – oft steht eine einzelne Vase mit wenigen Blumenstengeln im Mittelpunkt – malte Münter fast ausschließlich zu Verkaufs- und Tauschzwecken, um für sich und Eichner den bescheidenen Lebensunterhalt zu sichern.<sup>432</sup>

In den 1950er Jahren, als Münter bereits zu neuerlicher Anerkennung gelangt war, versuchte sie sich – vielleicht in Erinnerung an Kandinsky, der an ihrer Seite den Weg in die völlige Gegenstandslosigkeit gegangen war, vielleicht aber auch mit der Intention, der neuen Nachkriegs-Avantgarde um die 1949 in München gegründete Gruppe *ZEN 49*<sup>433</sup> nachzueifern – an abstrakten „Improvisationen“, bei denen sie die verschiedensten geometrischen Formen in kräftigen Farben auf zumeist kleinformatige Leinwände brachte.<sup>434</sup> Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatte Münter sich wiederholt an einzelnen abstrakten Werken versucht, darunter 1915 an einer *Abstrakten Studie*, diese Werke aber nach eigener Aussage stets mehr als „Spielerei“ gesehen.<sup>435</sup>

---

<sup>429</sup> Vgl. dazu Hille, 2010, S. 193.

<sup>430</sup> Vgl. Hoberg, Zur Druckgraphik Gabriele Münters, S. 23 und Salmen, Brigitte, Gabriele Münter und Murnau, in: Friedel/ Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hrsg.), 2000, S. 52-58, hier S. 57-58.

<sup>431</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, Einleitung zum Tafelteil „Die vierziger und fünfziger Jahre: Konzentration und Rückbesinnung, o.S.

<sup>432</sup> Vgl. ebd. und Torner, 2015, S. 9.

<sup>433</sup> Zu der 1949 in München gegründeten Gruppe *ZEN 49* gehörten unter anderem Rupprecht Geiger (1908-2009), Willy Baumeister (1889-1955) und Fritz Winter (1905-1976), die einen künstlerischen wie moralischen Neuanfang für die Kunst im Nachkriegsdeutschland erreichen wollten. Eine Forderung der Gruppe war etwa die Akzeptanz ungegenständlicher Malerei. Zur Gruppe *ZEN 49* siehe z.B.: Buchheim, Iris und Klingsöhr-Leroy, Cathrin (Hrsg.), *ZEN 49: Fragmente der Erinnerung*, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 1999.

<sup>434</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, Einleitung zum Tafelteil „Die vierziger und fünfziger Jahre: Konzentration und Rückbesinnung, o.S.

<sup>435</sup> Vgl. Hoberg, 2003, S. 40.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Münter in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ihre künstlerisch fruchtbarste Phase hatte, an die sie motivisch und stilistisch auch in ihrem Spätwerk immer wieder anknüpfte.<sup>436</sup> Im Zeitraum zwischen dem Sommer 1908 und dem Sommer 1914 entstanden mit Münters expressionistischen Landschaftsgemälden in Murnau und Kochel die wohl bekanntesten Arbeiten der Künstlerin, die heute neben Kandinskys *Improvisationen* und Marcs Tierdarstellungen als Inkunabeln der „Klassischen Moderne“ in Deutschland gelten und nicht nur von Kuratoren und Museumsbesuchern besonders geschätzt werden, sondern auch im internationalen Kunsthandel die am höchsten bewerteten Werke Münters sind.<sup>437</sup>

### 3.4.1.3. Gabriele Münter in öffentlichen Sammlungen

Werke von Gabriele Münter sind hierzulande mittlerweile in vielen wichtigen Museen mit Sammlungen zur Kunst der „Klassischen Moderne“ zu finden, wobei die Städtische Galerie im Lenbachhaus das mit Abstand größte Werk-Konvolut besitzt, seitdem Münter selbst, wie bereits erwähnt, dem Museum anlässlich ihres 80. Geburtstages im Jahr 1957 in einer umfangreichen Schenkung über 1000 Werke des *Blauen Reiter*, darunter 25 Gemälde sowie zahlreiche Zeichnungen und graphische Arbeiten von eigener Hand, überlassen hat. Eine von Münter geschickt platzierte Stiftung, die nicht nur das Lenbachhaus – ein bis dato eher unbedeutendes Stadtmuseum – zum wichtigsten Forschungszentrum zur Kunst des *Blauen Reiter* werden ließ, sondern ihren eigenen Werken noch zu Lebzeiten einen Platz in der deutschen Museumslandschaft zusicherte. Mit Unterstützung der „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“ konnte die Münter-Kollektion des Lenbachhauses „im Rahmen der Möglichkeiten heutiger Kunstmarktpreise“ seither sukzessive erweitert werden.<sup>438</sup> In jüngster Vergangenheit – noch in der Amtszeit von Helmut Friedel<sup>439</sup> – etwa durch den Erwerb des großformatigen, 1913 entstandenen Gemäldes *Im Zimmer*, das sich zuvor über lange Jahre in einer Privatsammlung befunden hatte.<sup>440</sup> Als weitere bedeutende Anlaufstellen für Münter-Interessierte sind neben dem Lenbachhaus ferner das Museum Gunzenhauser in Chemnitz und das Schloßmuseum in Murnau zu nennen, die beide ebenfalls über umfangreiche Münter-Sammlungen verfügen. Das Museum Gunzenhauser, das auf die enorme Expressionismus-Sammlung des Münchner Kunsthändlers Dr. Alfred Gunzenhauser

---

<sup>436</sup> Vgl. z.B. Poppe, 2011, S. 111.

<sup>437</sup> Vgl. dazu das Kapitel Gabriele Münter im Kunsthandel, S. 86-93 in dieser Arbeit.

<sup>438</sup> Vgl. Friedel, Wege des *Blauen Reiter* in das Lenbachhaus, S. 19.

<sup>439</sup> Helmut Friedel leitete das Lenbachhaus von 1990 bis 2013. Sein Nachfolger ist Matthias Mühling.

<sup>440</sup> Vgl. Friedel, Wege des *Blauen Reiter* in das Lenbachhaus, S. 19.

(1926-2015) zurückgeht, der bereits in seiner mittlerweile geschlossenen Galerie immer wieder (kommerzielle) Münter-Ausstellungen veranstaltet hat,<sup>441</sup> ist im Besitz von 55 Gemälden, Hinterglasbildern und Arbeiten auf Papier, die im Jahr 2008 erstmals gemeinsam ausgestellt und in einem ausführlichen Bestandskatalog des Museums publiziert wurden.<sup>442</sup> Die Kollektion des Schloßmuseums in Murnau umfasst sogar über 80 Gemälde, Zeichnungen und Graphiken aus allen Werkphasen Münters<sup>443</sup> und bietet für interessierte Besucher zudem die unmittelbare Nähe zum Münter-Haus in der Kottmülleralle, in dem gleichsam in wechselnden Ausstellungen Werke der Malerin gezeigt werden.<sup>444</sup> Ankäufe von Museen bzw. deren Freundeskreisen sowie Stiftungen von privaten Sammlern haben in den vergangenen Jahrzehnten stetig dazu beigetragen, dass wichtige Münter-Werke aus der Zeit der *N.K.V.M.* und des *Blauen Reiter* öffentlich zugänglich gemacht werden konnten und auch außerhalb Bayerns präsent sind. Umso wichtiger, da zu Lebzeiten Münters nur wenige Bilder von ihr in Museumsbesitz gelangten.<sup>445</sup> Einzelne Werke, wie etwa das auf der ersten Ausstellung der Redaktion des *Blauen Reiter* präsentierte Gemälde *Reiflandschaft* von 1911 befinden sich beispielsweise im Von der Heydt-Museum in Wuppertal<sup>446</sup>, dem Sprengel Museum in Hannover<sup>447</sup> (*Wind und Wolken*, 1910), dem Osthaus Museum in Hagen<sup>448</sup> (*Landschaft mit weißer Mauer*, 1910), dem Saarlandmuseum in Saarbrücken<sup>449</sup> (*Stilleben mit Figürchen*, 1910), der Kunsthalle Bremen<sup>450</sup> (*Stilleben mit Blumen und Figuren*, 1911), der

---

<sup>441</sup> Gunzenhauser sammelte seit den 1960er Jahren Werke von Gabriele Münter und veranstaltete auch regelmäßig Münter-Ausstellungen in seiner Münchner Galerie. Umfangreiche Präsentationen fanden in den Jahren 1969, 1971, 1977, 1978, 1992, 1999, 2000, 2003, 2004 und 2006 statt. Vgl. dazu: Kunst ist Leben, übersetztes Leben – Über das Werk Gabriele Münters und den Expressionismus. Interview mit Alfred Gunzenhauser geführt von Thomas Friedrich, in: Mössinger, Ingrid und Friedrich, Thomas (Hrsg.), *Gabriele Münter – Werke im Museum Gunzenhauser*, Bestandskatalog anlässlich der Ausstellung „Gabriele Münter. Gemälde, Hinterglasmalerei, Arbeiten auf Papier“, 2. November 2008 - 19. April 2009, Kunstsammlungen Chemnitz, Museum Gunzenhauser, Bielefeld/ Leipzig 2008, S. 35-37, hier S. 37.

<sup>442</sup> Vgl. Mössinger/ Friedrich (Hrsg.), 2008.

<sup>443</sup> Vgl. <http://www.schlossmuseum-murnau.de/de/gabriele-muenter> (Zugriff am 14. Februar 2016)

<sup>444</sup> Vgl. Mühling, Matthias und Jansen, Isabelle (Hrsg.), *Das Münter-Haus in Murnau*, München 2014.

<sup>445</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 9.

<sup>446</sup> Vgl. Fehlemann, Sabine (Hrsg.), *Von der Heydt-Museum. Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 2003, S. 491. Das Gemälde wurde 1961, also noch zu Lebzeiten Münters, vom Museum erworben.

<sup>447</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 267.

<sup>448</sup> Vgl. ebd., S. 267-268. Vgl. auch: Belgin, Tayfun (Hrsg.), *Der Folkwang-Impuls: Das Museum von 1902 bis heute*, Ausst.-Kat. Osthaus Museum Hagen, Hagen 2012, S. 94. Das Gemälde gehörte zu den nach 1945 von Herta Hesse-Frielinghaus für das Osthaus Museum erworbenen Bildern von Künstlern, die Karl Ernst Osthaus selbst zu Lebzeiten favorisiert hatte. Das Bild wurde 1954 von Hesse-Frielinghaus direkt bei Münter erworben, Vgl. dazu im selben Buch S. 113.

<sup>449</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 265.

<sup>450</sup> Vgl. ebd., S. 271.

Kunsthalle Emden<sup>451</sup> (*Promenade*, um 1904), dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln<sup>452</sup> (*Villa in Sévres*, um 1906) oder dem Kunstmuseum Bonn<sup>453</sup> (*Das Gelbe Haus*, 1909). Auch viele ausländische – darunter zahlreiche amerikanische – Museen, wie das Milwaukee Art Museum<sup>454</sup> (u.a. *Mädchen mit Puppe*, 1908/09; *Kahnfahrt*, 1910; *Habsburger Platz*, 1911; *In Schwabing*, 1912), das Art Institute Chicago<sup>455</sup> (*Stilleben mit Königin*, 1912), das National Museum of Women in the Arts in Washington D.C.<sup>456</sup> (*Frühstück der Vögel*, 1934), das Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid<sup>457</sup> (*Selbstbildnis*, um 1911), das Israel Museum in Jerusalem<sup>458</sup> (*Kandinsky am Teetisch*, 1910) oder das Yokohama Museum of Art<sup>459</sup> (*Abstrakte Komposition*, 1917) haben sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu wichtigen Be- und Verwahrern von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen Gabriele Münters entwickelt, wodurch nicht nur in ihrer Heimat, sondern auch über die Grenzen Deutschlands und gar Europas hinweg, Münters Stellung als Pionierin der modernen Malerei nachhaltig gefestigt wurde. Dass das Interesse für Münter auch international stetig weiter wächst, zeigte in jüngster Vergangenheit der Ankauf des Gemäldes *Drachenkampf* von 1913 durch das Pariser Centre Pompidou.<sup>460</sup> Mit Unterstützung der „Société Kandinsky“ und auf Anregung der „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“, in deren Beständen sich das Gemälde zuvor befunden hatte, erwarb das Museum im Jahr 2015 als erstes französisches Museum überhaupt ein Werk von Gabriele Münter und ergänzte damit seine Sammlung zum *Blauen Reiter*.<sup>461</sup> Zusätzlich zu *Drachenkampf*, das mit seiner dynamischen Darstellung eines berittenen Drachenkämpfers vor einem stark farbigen, abstrakten Hintergrund auf dem Höhepunkt des *Blauen Reiter* entstanden ist, fand 2015 außerdem das frühe Ölge-

---

<sup>451</sup> Vgl. Schaefer, Barbara und Blühm, Andreas (Hrsg.), *Künstlerpaare – Liebe, Kunst und Leidenschaft*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Ostfildern 2008, S. 186-187.

<sup>452</sup> Vgl. ebd., S. 188-189.

<sup>453</sup> Vgl. Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 1999, S. 195.

<sup>454</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 262, S. 266-267, S. 270 und S. 274. Die Werke gelangten durch eine Schenkung von Mrs. Harry Lynde Bradley in die Sammlung des Milwaukee Art Museums, das 14 Gemälde Münters besitzt. Vgl. dazu auch: <http://collection.mam.org/search.php?s=10&type=quicksearch&search=Münter%2C%20Gabriele> (Zugriff am 13. November 2016).

<sup>455</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 273.

<sup>456</sup> Vgl. ebd., S. 291.

<sup>457</sup> Vgl. Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 1999, S. 196.

<sup>458</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 266.

<sup>459</sup> Vgl. ebd., S. 280.

<sup>460</sup> Vgl. <http://www.androgon.com/36495/kultur/centre-pompidou-kauft-gabriele-muenter> (Zugriff am 20. Februar 2016)

<sup>461</sup> Vgl. ebd.

mälde *Gartentor in Sèvres* von 1906 Einzug in die Sammlung des Centre Pompidou, das damit nun auch die künstlerischen Anfänge Münters dokumentieren kann.<sup>462</sup>

Da es unmöglich ist, an dieser Stelle auf sämtliche Museen einzugehen, die im Besitz von Werken Münters sind, will ich mich hier auf die drei größten Sammlungen – Museum Gunzenhauser, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Schloßmuseum Murnau – beschränken, wobei die beiden letztgenannten im weiteren Verlauf der Arbeit auch noch im Zusammenhang mit Marianne von Werefkin und Erma Bossi Erwähnung finden werden. Ziel der Betrachtung soll es sein, einen Überblick darüber zu gewinnen, in welchen öffentlichen Sammlungen die in dieser Arbeit vorgestellten Künstlerinnen vertreten sind und welche lokalen Schwerpunkte sich daraus ergeben.

Die Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, die sich aus der bereits erwähnten Schenkung Münters sowie späteren Ankäufen und zahlreichen Dauerleihgaben der „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“ zusammensetzt, spannt den Bogen von Münters ersten Gehversuchen auf dem Gebiet der Ölmalerei über zentrale Werke aus der Periode des *Blauen Reiter* bis hin zu späten Stilleben und Ansichten von Murnau aus den 1950er Jahren. Die Sammlung, die zudem Münters komplettes druckgraphisches Werk beinhaltet,<sup>463</sup> dokumentiert damit ihren künstlerischen Werdegang nahezu in Gänze. Exemplarisch für Münters Frühwerk ist in der Sammlung *Allee im Park von St. Cloud* aus dem Jahr 1906 hervorzuheben, das „eines der größten Pleinair-Gemälde Münters aus dem Pariser Jahr“ ist und auch „in der Qualität unter den üblicherweise auf kleineren Pappen gearbeiteten Ölstudien ihres Frühwerks herausragt“.<sup>464</sup> Teil der umfangreichen Sammlung sind ferner die bereits zuvor erwähnten Gemälde *Blick aufs Murnauer Moos*, *Jawlensky und Werefkin*, *Bildnis Marianne von Werefkin* oder *Zuhören (Bildnis Jawlensky)*, die Zeugnisse von Münters künstlerischer Neuorientierung um 1908/09 sind.<sup>465</sup> Unter den Werken der Jahre 1911-1914 sind vor allem das *Stilleben mit Heiligem Georg*, das Annegret Hoberg im jüngsten Bestandskatalog des Lenbachhauses als „Inkunabel des Blauen Reiter“<sup>466</sup> bezeichnet, sowie die Figureninte-

---

<sup>462</sup> Vgl. dazu: [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-9c89c87509dbab5346ae4e4da879e4e&param.idSource=FR\\_O-cc1e4535af30309ecd461473f7083cb](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-9c89c87509dbab5346ae4e4da879e4e&param.idSource=FR_O-cc1e4535af30309ecd461473f7083cb) (Zugriff am 20. Februar 2016).

<sup>463</sup> Vgl. Friedel/ Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hrsg.), 2000. Siehe dazu auch: Helms, Sabine (Hrsg.), *Gabriele Münter. Das druckgraphische Werk*, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Sammlungskatalog 2, München 1967.

<sup>464</sup> Vgl. Friedel/ Hoberg (Hrsg.), 2013, S. 195.

<sup>465</sup> Vgl. ebd., S. 200-209.

<sup>466</sup> Vgl. ebd., S. 216.

rieurs *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch* und *Im Zimmer* hervorzuheben, die gleichsam eine herausragende Stellung innerhalb ihres Werkes einnehmen.<sup>467</sup> Die skandinavischen Jahre sind in der Sammlung unter anderem mit dem Gemälde *Sinnende* aus Münters Zyklus melancholischer Frauenporträts<sup>468</sup> sowie verschiedenen Arbeiten auf Papier, darunter etwa der Radierung *Uhrmacher* von 1916, vertreten.<sup>469</sup> Exemplarisch für Münters Spätwerk seien die Gemälde *Das Russen-Haus* von 1931, auf dem Münter ihr Haus in der Kottmüllerallee in Murnau von der Gartenseite her dargestellt hat,<sup>470</sup> und das Landschaftsbild *Blick aufs Gebirge* von 1934 aufgeführt, das Münters Rückbesinnung auf frühere Motive in den 1930er Jahren widerspiegelt.<sup>471</sup> Auch einige der weniger bekannten und selten gezeigten abstrakten Studien aus den 1950er Jahren gehören zu den Beständen des Lenbachhauses.<sup>472</sup>

Die Münter-Sammlung des Museum Gunzenhauser in Chemnitz setzt sich aus elf Gemälden, 42 Druckgraphiken, einer Zeichnung und einem Hinterglasbild zusammen, die alle aus der privaten Sammlung von Alfred Gunzenhauser stammen.<sup>473</sup> Dieser hatte die meisten Werke in den späten 1960er Jahren erworben, als die Münter-Stiftung Werke aus dem Nachlass der Malerin in den Kunsthandel gegeben hatte, um mit den Erlösen die Sammlung des Lenbachhauses durch gezielte Ankäufe von Werken Marcs, Mackes und Klees zu erweitern.<sup>474</sup> Gut dokumentiert ist in Chemnitz vor allem das druckgraphische Werk Münters, das in der Sammlung Gunzenhauser mit den frühen, von Vallotton inspirierten Linolschnitten aus Sèvres,<sup>475</sup> den im Auftrag Herwarth Waldens entstandenen Holzschnitten für die Zeitschrift *Der Sturm*,<sup>476</sup> diversen Radierungen aus der skandinavischen Periode,<sup>477</sup> sowie späten Linolschnitten aus den 1930er Jahren vertreten ist, mit denen Münter ihr druckgraphisches Schaffen 1935 beendet hat.<sup>478</sup> Bedeutendster Teil der Münter-Sammlung im Museum Gunzenhauser sind jedoch die Ölgemälde, die – mit Ausnahme von zwei spätimpressionistischen Bildern aus Sèvres<sup>479</sup> und einer um

---

<sup>467</sup> Vgl. ebd., S. 220-223.

<sup>468</sup> Vgl. ebd., S. 224.

<sup>469</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 277f.

<sup>470</sup> Vgl. Friedel/ Hoberg (Hrsg.), 2013, S. 226.

<sup>471</sup> Vgl. ebd., S. 228.

<sup>472</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 295f.

<sup>473</sup> Vgl. Mössinger/ Friedrich (Hrsg.), 2008, S. 169-174.

<sup>474</sup> Vgl. dazu das Interview mit Alfred Gunzenhauser geführt von Thomas Friedrich, S. 35.

<sup>475</sup> Vgl. Mössinger/ Friedrich (Hrsg.), 2008, S. 50-69 und S. 171f.

<sup>476</sup> Vgl. ebd., S. 98-101 und S. 172.

<sup>477</sup> Vgl. ebd., S. 104-121 und S. 173f.

<sup>478</sup> Vgl. ebd., S. 126-127, S. 130-133 und S. 174.

<sup>479</sup> Vgl. ebd., S. 48-49, S. 76-77 und S. 169.

1932 entstandenen Landschaftsstudie<sup>480</sup> – alle aus der Zeit zwischen 1908 und 1912/13 stammen. *Landschaft mit Hütte im Abendrot* von 1908,<sup>481</sup> das bereits erwähnte *Stilleben Äpfel auf Blau* aus dem gleichen Jahr<sup>482</sup> und das *Stilleben mit Vasen, Flaschen und Zweigen eines Vogelbeerbaums* von 1908/09<sup>483</sup> spiegeln Gabriele Münters künstlerische Weiterentwicklung in jenen Jahren wieder und sind typische Beispiele ihrer konturbezogenen Malerei mit starker Fokussierung auf den Einsatz von leuchtenden, „kontrastreich eingesetzten, ungebrochenen Farben“.<sup>484</sup> Mit der Ölskizze *Kandinsky am Tisch* von 1911<sup>485</sup> und dem *Stilleben mit Madonna und Teekanne* von 1912/13<sup>486</sup> sind in der Sammlung zudem Beispiele für Münters Figureninterieurs sowie die seit 1910 wiederholt von Münter arrangierten Stilleben mit Objekten aus ihrer und Kandinskys Sammlung von Hinterglasmalereien und volkstümlichen Figuren vertreten. Komplettiert wird die Sammlung Gunzenhauser durch die Gemälde *Seelandschaft mit drei Kugelbäumen* von 1909,<sup>487</sup> *Rote Wolke* von 1910,<sup>488</sup> einem *Herbstlichen Blumenstilleben* vom 1912<sup>489</sup> sowie dem Hinterglasbild *Lied* von 1912/13.<sup>490</sup>

Einen Schwerpunkt der Sammlung des Schloßmuseums Murnau bilden Münters Ansichten des Ortes sowie dessen unmittelbarer Umgebung. So gehören etwa die Gemälde *Murnau* von 1909,<sup>491</sup> *Das Gelbe Haus I* von 1911,<sup>492</sup> *Grünweiß im November* von 1926<sup>493</sup> oder *Zaunschatten* von 1908,<sup>494</sup> das sich als Dauerleihgabe aus Privatbesitz im Schloßmuseum befindet und einen Weg abseits der Hauptstraße des Ortes zeigt, zur Sammlung des im Zentrum von Murnau gelegenen Museums.<sup>495</sup> Auch dort lässt sich die künstlerische Entwicklung der Malerin anhand von Arbeiten aus allen Werkphasen nachvollziehen, wenngleich die Sammlung in Qualität und Umfang nicht mit der des

<sup>480</sup> Vgl. ebd., S. 128-129 und S. 171.

<sup>481</sup> Vgl. ebd., S. 80-81 und S. 169.

<sup>482</sup> Vgl. ebd., S. 88-89 und S. 169.

<sup>483</sup> Vgl. ebd., S. 90-91 und S. 170.

<sup>484</sup> Vgl. ebd., S. 80.

<sup>485</sup> Vgl. ebd., S. 86-87 und S. 170.

<sup>486</sup> Vgl. ebd., S. 94-95 und S. 170f.

<sup>487</sup> Vgl. ebd., S. 82-83 und S. 170.

<sup>488</sup> Vgl. ebd., S. 84-85 und S. 170.

<sup>489</sup> Vgl. ebd., S. 92-93 und S. 170.

<sup>490</sup> Vgl. ebd., S. 96-97 und S. 171.

<sup>491</sup> Vgl. Stiftung Ahlers Pro Arte/ Kestner Pro Arte (Hrsg.), 2015, S. 37.

<sup>492</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 268f.

<sup>493</sup> Vgl. ebd., S. 284.

<sup>494</sup> Vgl. Salmen (Hrsg.), 1996, S. 26f. und <http://www.schlossmuseum-murnau.de/de/gabriele-muenter> (Zugriff am 20. Februar 2016)

<sup>495</sup> Vgl. zur *Blauer Reiter*-Sammlung des Museums: Salmen, Brigitte (Bearb.), *Wassily Kandinsky – Gabriele Münter. Künstler des „Blauen Reiter“ in Murnau. Ein Kulturführer des Schloßmuseums Murnau*, Murnau 2003.

Lenbachhauses konkurrieren kann. Neben frühen Zeichnungen und Druckgraphiken, darunter den beiden Farblinolschnitten *Porträt Wassily Kandinsky*<sup>496</sup> und *Kandinsky am Harmonium*<sup>497</sup> von 1906 bzw. 1907, befinden sich ferner die Gemälde *Dunkles Stilleben mit Figürchen*,<sup>498</sup> *Stilleben mit Petroleumlampe und Alpenveilchen*<sup>499</sup> sowie eine Version des Figureninterieurs *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch*<sup>500</sup> – allesamt um 1910 entstanden – in der Sammlung des Schloßmuseums. Letztgenanntes Gemälde, ein Hauptwerk Münters, ist zweifellos das Highlight der Murnauer Kollektion und wurde im Mai 2001 aus dem Kunsthandel erworben.<sup>501</sup> Zuletzt gelangte auf diesem Weg im Frühjahr 2015 das Gemälde *Dorf mit grauer Wolke* von 1939 in die Bestände des Hauses. Das Gemälde zeigt sinnbildlich die dunklen Wolken, die sich am Vorabend des Zweiten Weltkriegs auch über der Provinz zusammengebraut hatten und repräsentiert in Murnau Münters wenig prominentes „Schaffen nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten“.<sup>502</sup>

#### 3.4.1.4. Ausstellungen seit den 1980er Jahren

Berücksichtigt man bei der Zusammenstellung einer Ausstellungsübersicht Münters neben den Separatschauen seit ihrem Tod im Jahr 1962 darüber hinaus sämtliche Ausstellungen zum *Blauen Reiter* oder der Kunst des Expressionismus, bei denen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Werke der Künstlerin ausgestellt waren, so wird rasch deutlich, dass die Ausstellungshistorie von Gabriel Münter mit keiner der in dieser Arbeit vorgestellten Künstlerinnen in ihrem Umfang auch nur annähernd vergleichbar ist.<sup>503</sup> Sondiert man aber die Fülle von Ausstellungen, kategorisiert nach Einzel- und Gruppenschauen, recherchiert die ausgestellten Werke und zieht die erschienenen Kataloge heran, so wird schnell klar, dass eine fundierte und unvoreingenommene wissenschaftliche Betrachtung von Leben und Werk Münters erst relativ spät begann. Zu lang war – trotz der Wiederentdeckung der Malerin noch zu Lebzeiten – bis in die 1980er

---

<sup>496</sup> Vgl. Pfeiffer/ Hollein (Hrsg.), 2015, S. 394.

<sup>497</sup> Vgl. ebd.

<sup>498</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 265.

<sup>499</sup> Vgl. Pfeiffer/ Hollein (Hrsg.), 2015, S. 394.

<sup>500</sup> Vgl. ebd.

<sup>501</sup> Vgl. <http://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=103001018&anummer=255&detail=1> (Zugriff am 28. Februar 2016).

<sup>502</sup> Vgl. <http://www.mittelbayerische.de/bayern/murnau-kauft-muenter-gemaelde-21704-art1194337.html> (Zugriff am 28. Februar 2016).

<sup>503</sup> Bei einer Suchabfrage über die Onlineplattform ArtFacts.net ergeben sich bereits rund 160 Einzel- und Gruppenausstellungen, auch wenn diese Liste selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und sorgfältiger Überprüfung bedarf. Vgl. <http://www.artfacts.net/de/kuenstler/gabriele-muenter-1427/profil.html> (Zugriff am 15. Februar 2016).

und 90er Jahre der Schatten Kandinskys, der „als Initiator der abstrakten Kunst, als ein genialer Theoretiker, als ein Vieltalent im Malen, Schreiben, Komponieren und Dichten“<sup>504</sup> Münter stets überstrahlt hatte. Dabei ist gerade die Tatsache, „dass sich ihr eigenes Werk in unmittelbarer Nähe zu Wassily Kandinsky, dem Leitstern der modernen Abstraktion [...] eigenständig entfalten konnte“, ein Beweis für „die schöpferische Individualität Münters.“<sup>505</sup> Doch zu häufig hatte man sie mit dem Attribut „Schülerin Kandinskys“ versehen und in Ausstellungen und Katalogen „das Klischee dieser einseitigen künstlerischen und menschlichen Abhängigkeit“ hervorgehoben.<sup>506</sup> Auch der Umstand, dass in den 1960er und 70er Jahren die figurative Malerei zugunsten von neuen Kunstrichtungen wie Fluxus und Minimal Art an Bedeutung verloren hatte<sup>507</sup> und sich auch in der Folgezeit vor allem ein eher konservatives, bildungsbürgerliches Publikum für die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts interessierte, das diese auf das „Genie“ Kandinsky bezogene Lesart wohl in den seltensten Fällen hinterfragt hat, begünstigte sicherlich lange die Beibehaltung dieser Sichtweise auf Gabriele Münter. Zudem erwies sich auch Eichners tradierte Einschätzung der Malerin als zunehmend problematisch. Das von ihm gezeichnete Bild von Münters „naiven Farbfesten, die aus der Einfalt ihres Wesens stammten, von ihrer schlichten Welt- und Naturauffassung, von volksliederhafter Unbefangenheit und weiblicher Gedankenferne, von ihrem Verzicht auf Überlegung und ordnende Kraft“<sup>508</sup> hielt sich noch bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein und verhinderte lange eine Neubewertung ihres Werks.<sup>509</sup> Erst mit der Auswertung weiterer Teile ihres schriftlichen Nachlasses und der Aufbereitung ihres Oeuvres für die große Retrospektive in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus 1992 begann sich das Bild Münters langsam zu wandeln.<sup>510</sup> Fortan stand nicht mehr nur ihre Beziehung zu Kandinsky im Mittelpunkt des Interesses. Auch ihr Werk wurde nicht mehr ausschließlich im Bezug auf ihre wechselvolle Biographie betrachtet, sondern als eigenständige künstlerische Leistung gesehen – ein Perspektivenwechsel, der sich auch

---

<sup>504</sup> Kleine, 2008, S. 9

<sup>505</sup> Vgl. Bilanz, 2013, S. 27.

<sup>506</sup> Vgl. Kleine, 2008, S. 9 und Keim, 1994, S. 18.

<sup>507</sup> Vgl. Klotz, Heinrich, *Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3, Neuzeit und Moderne 1750-2000*, München 2000, S. 380.

<sup>508</sup> Kleine, 2008, S. 13.

<sup>509</sup> Vgl. ebd. und Büchten, 1998, S. 285. Vgl. dazu auch: Windecker, 1991, S. 17-24.

<sup>510</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992.

bei anderen Künstlerinnen ihrer Generation, beispielsweise Paula Modersohn-Becker, deren Werk lange im Schatten Otto Modersohns stand, erst spät vollzog.<sup>511</sup>

Auch wenn gerade in den letzten Jahren im Rahmen von Sonderausstellungen wie „STURM-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932“ (2015/16) in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt,<sup>512</sup> „Ab nach München! Künstlerinnen um 1900“ (2014/15) im Münchner Stadtmuseum<sup>513</sup> oder „Im Farbenrausch. Munch, Matisse und die Expressionisten“ (2012/2013) im Museum Folkwang in Essen<sup>514</sup> einzelne Werkphasen bzw. Aspekte aus Münters Oeuvre besonders im Fokus standen und insbesondere mit ihrer Beziehung zur Galerie *Der Sturm* endlich ein Aspekt ihrer Karriere in einer Ausstellung aufgegriffen wurde, der in der Forschung viel zu lange unbeachtet geblieben ist,<sup>515</sup> will ich mich in diesem Abschnitt vornehmlich auf die Einzelausstellungen Münters seit Beginn der 1980er Jahre konzentrieren, anhand derer ich sowohl thematische Schwerpunkte herausarbeiten als auch die unterschiedlichen Herangehensweisen an Leben und Werk der Malerin aufzeigen möchte.

### Übersicht der Einzelausstellungen Münters seit 1980

**1980/1981** *Gabriele Münter. Between Munich and Murnau*, Busch-Reisinger-Museum, Cambridge Mass. (25. September – 8. November 1980) / Princeton University Art Museum, Princeton NY (22. November 1980 – 18. Januar 1981) (37 Gemälde, 34 Arbeiten auf Papier (Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Lithographien) und ein Hinterglasbild; Katalog)

---

<sup>511</sup> Eine systematische Erforschung von Paula Modersohn-Beckers Oeuvre erfolgte erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, viele Jahre nach ihrem frühen Tod im November 1907. Einen gewichtigen Durchbruch verdankt die kunstwissenschaftliche Forschung der Auswertung ihrer Briefe und Tagebücher. Vgl. dazu: *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, hrsg. v. Günter Busch / Liselotte von Reinken, rev. und erw. Ausg., bearbeitet von Wolfgang Werner, München u.a. 2007.

<sup>512</sup> Vgl. Pfeiffer/ Hollein (Hrsg.), 2015.

<sup>513</sup> Vgl. Voit/ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014.

<sup>514</sup> Vgl. Museum Folkwang (Hrsg.)/ Lüttichau, Mario Andreas von und Gianfreda, Sandra (Konzeption), *Im Farbenrausch. Munch, Matisse und die Expressionisten*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2012.

<sup>515</sup> Bereits in den *Sturm*-Ausstellungen der Städtischen Galerie Delmenhorst (2000) und des von der Heydt-Museums in Wuppertal (2012) war Münters Verbindung zur Galerie *Der Sturm* behandelt worden, jedoch bei weitem nicht so ausführlich und anschaulich, wie es 2015/16 in Frankfurt der Fall gewesen ist. Vgl. Alms, Barbara (Hrsg.), *Der Sturm im Berlin der zehner Jahre*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Delmenhorst, Delmenhorst 2000, S. 215-219 sowie BIRTHÄLMER, Antje und FINCKH, Gerhard (Hrsg.), *Der Sturm – Zentrum der Avantgarde*, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Wuppertal 2012, Bd. I von II., S. 153-155. Abb. S. 59, S. 160 und S. 205.

**1981** *Gabriele Münter 1877-1962*, Galerie Orangerie/ Reinz, Köln (20. März – 26. Mai 1981; 23 Gemälde und 31 Arbeiten auf Papier (Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Lithographien) und ein Hinterglasbild; Katalog)

**1986** *Gabriele Münter. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen*, Kunstverein Hochrhein, Villa Berberich, Bad Säckingen (7. September – 5. Oktober 1986; 41 Gemälde und 26 Arbeiten auf Papier (Aquarelle, Zeichnungen, Holz- und Linolschnitte); Zur Ausstellung ist ein Kalender mit einem einleitenden Text von Rosel Gollek erschienen.)

**1988** *Gabriele Münter*, Kunstverein Hamburg (9. April – 29. Mai 1988) / Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (29. Juni – 21. August 1988) / Sammlung Eisenmann, Aichtal-Aich (3. – 25. September 1988) (Der Katalog listet 81 Gemälde und 63 Arbeiten auf Papier auf (Aquarelle, Gouachen, Holzschnitte, Radierungen und Zeichnungen), wobei aus Platzgründen nicht an allen Ausstellungsorten alle Werke gezeigt werden konnten; Katalog)

**1990** *Gabriele Münter und ihre Zeit. Malerei der klassischen Moderne in Deutschland*, Galerie Neher, Essen (10. November – 18. Dezember 1990; 40 Werke von Münter und 40 Werke ihrer Zeitgenossen, darunter Arbeiten von Marc, Klee, Jawlensky, Kandinsky u.a.; Katalog)

**1992/1993** *Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (29. Juli – 1. November 1992) / Schirn Kunsthalle, Frankfurt (29. November 1992 – 10. Februar 1993) / Liljevalchs Konsthall, Stockholm (4. April – 31. Mai 1993) (160 Gemälde, 60 Zeichnungen und 30 druckgraphische Arbeiten; Katalog)

**1996/1997** *Gabriele Münter malt Murnau – Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des „Blauen Reiters“*, Schloßmuseum Murnau (26. Juli – 3. November 1996) / August Macke-Haus, Bonn (10. November 1996 – 16. Februar 1997) (45 Gemälde, 8 Aquarelle, eine Tuschezeichnung und ein Hinterglasbild; Katalog)

**1997-1999** *Gabriele Münter. The Years of Expressionism, 1903-1920*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee (5. Dezember 1997 – 1. März 1998) / Columbus Museum of Art, Columbus (18. April – 21. Juni 1998) / Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (13. Juli – 20. September 1998) / Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio (3. November 1998 – 3. Januar 1999) (59 Gemälde und 23 Arbeiten auf Papier (Druckgraphiken, Zeichnungen); Katalog)

**1999** *Gabriele Münter*, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen (3. Juli – 19. September 1999; 76 Gemälde, 20 Zeichnungen und 24 druckgraphische Arbeiten; Katalog)

**2000/2001** *Gabriele Münter – Das druckgraphische Werk*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (16. Dezember 2000 – 16. April 2001) / August Macke-Haus, Bonn (29. April – 8. Juli 2001) / Schloßmuseum Murnau (20. Juli – 4. November 2001) (88 druckgraphische Arbeiten; Das Lenbachhaus hat zur Ausstellung einen Bestandskatalog der Druckgraphik Münters herausgegeben.)

**2005** *Gabriele Münter: The Search for Expression 1906-1917*, The Courtauld Gallery, London (23. Juni – 11. September 2005; 21 Gemälde; Katalog)

**2006/2007** *Gabriele Münter. Die Reise nach Amerika. Photographien 1899-1900*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (30. September 2006 – 14. Januar 2007; Katalog)

**2007** *Gabriele Münter. Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (10. Februar – 3. Juni 2007; Katalog)

**2007/2008** *Gabriele Münter – Verwandlung der Wirklichkeit. Druckgraphik aus der Sammlung des Lenbachhauses, München*, ALTANA Kulturstiftung im Sinclair-Haus, Bad Homburg vor der Höhe (30. November 2007 – 10. Februar 2008)

**2008** *Gabriele Münter. Die Jahre mit Kandinsky – Bilder und Photographien*, Stiftung Ahlers Pro Arte/ Kestner Pro Arte, Hannover (23. Februar – 29. Juni 2008)

**2008/2009** *Gabriele Münter – Gemälde, Hinterglasmalerei, Arbeiten auf Papier*, Kunstsammlungen Chemnitz, Museum Gunzenhauser (2. November 2008 – 19. April 2009; 11 Gemälde, 1 Hinterglasbild, 1 Zeichnung und 42 druckgraphische Arbeiten; Katalog)

**2008/2009** *Gabriele Münter. Zwischen Paris und Murnau. Druckgraphik aus dem Lenbachhaus München*, Kulturspeicher, Würzburg (13. Dezember 2008 – 1. März 2009; 100 druckgraphische Arbeiten)

**2012** *Gabriele Münter – Die Zeit nach Kandinsky in Murnau*, Schloßmuseum Murnau (26. Juli – 4. November 2012; 36 Gemälde und 26 Arbeiten auf Papier (v.a. Aquarelle und Zeichnungen); Katalog)

**2015/2016** *Kontur, Farbe, Licht: Das Wesentliche zeigen – Gabriele Münter 1877-1962*, Stiftung Ahlers Pro Arte/ Kestner Pro Arte, Hannover (11. September 2015 – 10. Januar 2016; 50 Gemälde, 30 Arbeiten auf Papier (Aquarelle, Druckgraphiken, Zeichnungen) sowie 3 Hinterglasbilder; Katalog)

**2016/2017** *„Auf der Suche nach den Wurzeln der Kreativität“ - Der „Primitivismus“ im Werk von Gabriele Münter*, Gabriele Münter-Haus, Murnau (27. September 2016 – 01. Januar 2017)

**2017/2018** *Gabriele Münter. Malen ohne Umschweife*, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München (31. Oktober 2017 – 4. April 2018)

Bereits die im Frühjahr 1977 von Rosel Gollek anlässlich des 100. Geburtstages von Gabriele Münter für das Münchner Lenbachhaus kuratierte Ausstellung „Gabriele Münter 1877-1962. Zeichnungen, Gemälde, Hinterglasbilder und Volkskunst aus ihrem Besitz“,<sup>516</sup> die erstmals seit 1962 wieder einen Querschnitt durch die Münter-Kollektion des Museums bot, markiert den Beginn einer längeren Reihe von Ausstellungen zu Leben und Werk der Malerin im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, die ihren Höhepunkt in der großen Retrospektive von 1992 finden sollte. Mit Ausnahme einer Gedächtnis-Ausstellung anlässlich des 90. Geburtstages von Gabriele Münter, die von Juli 1967 bis Februar 1968 nacheinander im Heidelberger Kunstverein, dem Württembergischen Kunstverein in Stuttgart sowie dem Westfälischen Kunstverein in Münster zu sehen gewesen war,<sup>517</sup> sowie einer Ausstellung von Aquarellen und Handzeichnungen in der Kunsthalle Bremen 1972/73,<sup>518</sup> hatten Einzelausstellungen nach dem Tode Münters bis Anfang der 1980er Jahre nämlich überwiegend in kommerziellen Galerien stattgefunden.<sup>519</sup> Nachdem zu Beginn des Jahrzehnts in den USA zunächst die Ausstellung „Gabriele Münter – Between Munich and Murnau“, stattgefunden hatte, die zwischen September 1980 und Januar 1981 als erste Münter-Retrospektive in den Vereinigten Staaten im Busch Reisinger Museum in Cambridge und anschließend im Princeton University Art Museum zu sehen gewesen war,<sup>520</sup> folgte Golleks Jubiläumsschau auf deutschen Boden mit einigen Jahren Abstand im Herbst 1986 zunächst die Ausstellung „Gabriele Münter. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen“ im Kunstverein Hochrhein in Bad Säckin-

---

<sup>516</sup> Vgl. Gollek, Rosel (Bearb.), *Gabriele Münter: 1877 - 1962; Gemälde, Zeichnungen, Hinterglasbilder und Volkskunst aus ihrem Besitz*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 22. April – 3. Juli 1977, München 1977.

<sup>517</sup> Vgl. *Gabriele Münter: Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Heidelberger Kunstverein, 2. Juli – 13. August 1967/ Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 24. August – 1. Oktober 1967/ Westfälischer Kunstverein Münster, 7. Januar – 11. Februar 1968, Heidelberg (u.a.) 1967.

<sup>518</sup> Vgl. Kunsthalle Bremen (Hrsg.), *Gabriele Münter. Aquarelle und Handzeichnungen*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen 10. Dezember 1972 – 21. Januar 1973, Bremen 1973.

<sup>519</sup> z.B. in der Galerie Gunzenhauser in München (u.a. 1969, 1971, 1978), der Galerie Vömel in Düsseldorf (1974), der Leonard Hutton Gallery in New York (1966 und 1967) oder der Galerie Daniel Klee in Zürich (1965).

<sup>520</sup> Vgl. Mochon, Anne (Hrsg.), *Gabriele Münter – Between Munich and Murnau*, Ausst.-Kat. Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Mass./ Princeton University Art Museum, Princeton, NJ, Cambridge, Mass. 1980.

gen,<sup>521</sup> sowie 1988 die Wanderausstellung „Gabriele Münter“, die von April bis September 1988 nacheinander im Kunstverein Hamburg, dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, sowie der Sammlung Eisenmann in Aichtal-Aich Station gemacht hatte.<sup>522</sup> Der Fokus beider Ausstellungen lag klar auf dem Werk der Jahre 1908 bis 1914, wobei mit einzelnen Arbeiten der 1920er bis 50er Jahre auch der Bogen zu Münters Spätwerk gespannt wurde.<sup>523</sup> Insbesondere im Katalog zur Münter-Wanderausstellung von 1988 tritt die eingangs geschilderte Beibehaltung der undifferenzierten Sichtweise auf die Künstlerin, die hier nach wie vor als Anhängsel Kandinskys erscheint, deutlich im Textteil hervor. Wird sie im Vorwort des Katalogs bereits als dessen Weggefährtin eingeführt,<sup>524</sup> geht Reinhold Heller in seinem Beitrag „Gabriele Münter und der Drang nach künstlerischer Gleichheit“ soweit, die Trennung von Kandinsky im Frühjahr 1916 als eklatante Bedrohung für „das Weiterleben ihrer Malerei“ einzustufen.<sup>525</sup> Dass eher das Gegenteil der Fall war und Münters Malerei in den Jahren 1916/17 mit ihrer Reihe melancholischer Frauenporträts eine neue Entwicklungsstufe erreichte, sah Heller Ende der 1980er Jahre nicht.

Die Retrospektivausstellung „Gabriele Münter 1877-1962“ die zwischen Juli 1992 und Mai 1993 aufeinander folgend in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, der Schirn Kunsthalle in Frankfurt und der Liljevalchs Konsthall in Stockholm stattgefunden hat,<sup>526</sup> markiert schließlich eine Zäsur in der Münter-Forschung. Die mit rund 250 Exponaten bis heute umfassendste Ausstellung zu Leben und Werk Münters korrigierte das Bild der Malerin in der Öffentlichkeit nachhaltig. Zum ersten Mal trat hier Annegret Hoberg, die seit 1989 für die Sammlung des *Blauen Reiter* am Lenbachhaus verantwortlich ist und damit Rosel Gollek im Amt folgte,<sup>527</sup> als Kuratorin einer Münter-Ausstellung in Erscheinung. Gemeinsam mit Helmut Friedel zeichnete sie anhand der eigenen Sammlung, sowie etlichen Leihgaben aus Museen und privater Hand, das gesamte Lebenswerk Münters nach, wobei erstmalig „besonderes Gewicht auf die Schaf-

---

<sup>521</sup> Vgl. Kunstverein Hochrhein (Hrsg.), *Gabriele Münter. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausst.-Kat Kunstverein Hochrhein, Villa Berberich, Bad Säckingen 1986.

<sup>522</sup> Vester, Karl-Egon (Hrsg.), *Gabriele Münter*, Ausst.-Kat Kunstverein Hamburg/ Hessisches Landesmuseum, Darmstadt/ Sammlung Eisenmann, Aichtal-Aich, Hamburg 1988.

<sup>523</sup> Vgl. ebd., S. 118-133.

<sup>524</sup> Vgl. ebd., S. 5.

<sup>525</sup> Vgl. Heller, 1988, S. 23.

<sup>526</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992.

<sup>527</sup> Vgl. Knapp, Gottfried, Die Frau des Blauen Reiters, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai 2010, hier die Onlineversion des Artikels: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/profil-frau-des-blauen-reiters-1.868448> (Zugriff am 6. März 2016).

fensperioden nach der Trennung von Kandinsky und dem Blauen Reiter<sup>528</sup> gelegt wurde. Der Katalog mit Beiträgen von Annegret Hoberg,<sup>529</sup> Reinhold Heller – der in seinem Aufsatz zu Münters Interieurs jedoch den Vergleich mit Kandinsky abermals zu ihren Ungunsten ausfallen lässt –,<sup>530</sup> Annika Öhrner<sup>531</sup> und Shulamith Behr<sup>532</sup> zählt nach wie vor zu den Standardwerken der Münter-Forschung, enthält er doch zusätzlich zu einem üppigen Tafelteil ein umfangreiches Werkverzeichnis,<sup>533</sup> in dem die im Rahmen der Ausstellung präsentierten Werke detailliert mit sämtlichen technischen Angaben nebst der Provenienz erfasst wurden. Somit dient der Katalog seit seinem Erscheinen zusätzlich als improvisierter Catalogue raisonné, in dem sich zumindest ein kleiner Teil von Münters hinterlassenem Gesamtwerk nachschlagen lässt.

Einen besonderen Teilaspekt von Münters Oeuvre – nämlich die Auseinandersetzung mit Motiven des Ortes Murnau – hatte im Sommer 1996 das dortige Schloßmuseum zum Thema einer Sonderausstellung gemacht. Unter dem Titel „Gabriele Münter malt Murnau – Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des *Blauen Reiters*“ zeigte das Museum über 50 Gemälde, zum Teil korrespondierend mit historischen Fotografien des Ortes, von denen einige sogar von Münter selbst aufgenommen worden waren. Unterstützt durch zahlreiche Leihgaben aus privaten Sammlungen konnte so anhand einer motivisch zusammenhängenden Werkgruppe Münters künstlerische Entwicklung bis ins Jahr 1960 nachverfolgt werden. Im Anschluss war die von Brigitte Salmen kuratierte Ausstellung von November 1996 bis Februar 1997 im August Macke-Haus in Bonn zu sehen.<sup>534</sup>

Für die Wanderausstellung „Gabriele Münter. The Years of Expressionism, 1903-1920“, die zwischen Dezember 1997 und Januar 1999 durch Nordamerika tourte, wo sie in Milwaukee, Columbus, Richmond und San Antonio Station machte, zeichnete der bereits mehrfach erwähnte, an der University of Chicago tätige Reinhold Heller verantwortlich, der hier jedoch seine vorherige Haltung zu Münters künstlerischer Abhängig-

---

<sup>528</sup> Keim, 1994, S. 22.

<sup>529</sup> Vgl. Hoberg, Annegret, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 27-46.

<sup>530</sup> Vgl. Heller, Reinhold, Innenräume: Erlebnis, Erinnerung und Synthese in der Kunst Gabriele Münters, in: ebd., S. 47-66. Vgl. dazu auch: Keim, 1994, S. 24.

<sup>531</sup> Vgl. Öhrner, Annika: "Ich lebte im Prophetenstand - jetzt bin ich Weltkind geworden", Gabriele Münter in Skandinavien 1915 - 1920, in: ebd., S. 67-84.

<sup>532</sup> Vgl. Behr, Shulamith, Die Arbeit am eigenen Bild: Das Selbstporträt bei Gabriele Münter, in: ebd., S. 85-89.

<sup>533</sup> Vgl. Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 254-296.

<sup>534</sup> Vgl. Salmen (Hrsg.), 1996.

keit von ihrem Lehrer und Lebenspartner Wassily Kandinsky sichtbar revidiert hat. In der Tradition der großen Retrospektive von 1992 gab die Ausstellung in akribisch recherchierten Sektionen wie „Modernity, Munich and Murnau“, „Still Lifes and Interiors“, „Portraits“ und „Landscapes“ einen Überblick über Münters Werk der Jahre 1903 bis 1920, wobei ein Großteil der Leihgaben auch hier vom Lenbachhaus bzw. der „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“ zur Verfügung gestellt wurden, was gleichsam zur Bekanntmachung der Sammlung in den USA beitrug. Zur Ausstellung ist ein ausführlicher Katalog erschienen, in dem jeder Sektion ein einführender Text Hellers vorangestellt ist.<sup>535</sup>

Eine weitere umfangreiche Münter-Einzelausstellung fand Ende der 1990er Jahre in der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen statt. Vom 3. Juli bis zum 19. September 1999 zeigte das Museum unter dem schlichten Titel „Gabriele Münter“ eine über 120 Werke umfassende Separatschau, die abermals einen mehr oder weniger repräsentativen Überblick über das Gesamtwerk der Malerin bot und damit ausdrücklich an die Reihe der vorangegangenen Münter-Ausstellungen des Jahrzehnts anknüpfen wollte.<sup>536</sup> Für die Konzeption und Realisation waren in Bietigheim-Bissingen Herbert Eichhorn und Barbara Wörwag zuständig, die einen Großteil ihrer Leihgaben ebenfalls aus dem Lenbachhaus und der „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“ erhalten hatten, wengleich wichtige Schlüsselwerke aus der Zeit des *Blauen Reiter* fehlten und die skandinavische Periode lediglich durch einige Arbeiten auf Papier repräsentiert war.<sup>537</sup>

Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends lag der Fokus im Ausstellungsbetrieb verstärkt auf Münters druckgraphischem Werk, was mit einer ganzen Reihe weiterer Ausstellungen in diesem Zeitraum thematisch und inhaltlich korreliert. Erwähnt seien hier exemplarisch die Ausstellungen „Die Kunst der Linie – Möglichkeiten des Graphischen“ in der Landesgalerie Linz (1999)<sup>538</sup> und „Druckgraphik des deutschen Expressionismus“ im Kallmann Museum in Ismaning (2001)<sup>539</sup>. Auch das druckgraphische Werk von Künstlern aus Münters Umkreis, beispielsweise von Alfred Kubin oder Was-

---

<sup>535</sup> Vgl. Heller, Reinhold, *Gabriele Münter. The Years of Expressionism. 1903-1920*, Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin/ Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio/ Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia/ Marion Koogler McNay Art Museum, San Antonio, Texas, München und New York 1997.

<sup>536</sup> Vgl. Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 1999.

<sup>537</sup> Vgl. ebd., S. 186-189.

<sup>538</sup> Vgl. Assmann, Peter (Hrsg.), *Die Kunst der Linie – Möglichkeiten des Graphischen*, Ausst.-Kat. Landesgalerie Oberösterreich am Oberösterreichischen Landesmuseum Linz, Weitra 1999.

<sup>539</sup> Vgl. <http://www.welt.de/print-welt/article461089/Das-Stiefkind-der-klassischen-Moderne.html> (Zugriff am 04. September 2016).

sily Kandinsky, war in jenen Jahren wiederholt Thema von umfangreichen Einzelausstellungen. So etwa im Jahr 2006 in der Ausstellung „Alfred Kubin – Lithographien und Handzeichnungen“ im A. Paul Weber Museum in Ratzeburg<sup>540</sup> oder im Jahr 2008 in der Ausstellung „Kandinsky – Das druckgraphische Werk“ in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München<sup>541</sup>.

Nachdem das Lenbachhaus im Jahr 2000 nicht nur eine umfassende Präsentation sämtlicher druckgraphischer Arbeiten Münters ausgerichtet, sondern zum ersten Mal seit 1967 auch einen vollständig überarbeiteten Werkkatalog der Druckgraphik herausgegeben hatte,<sup>542</sup> folgten Ausstellungen zu diesem Thema in der ALTANA Kulturstiftung im Sinclair-Haus in Bad Homburg vor der Höhe (2007/08) und dem Kulturspeicher in Würzburg (2009). Auch Münters photographisches Werk war in den 2000er Jahren erstmals Thema von Ausstellungen. Von September 2006 bis Juli 2007 zeigte das Lenbachhaus aufeinanderfolgend in zwei Ausstellungen Photographien der Jahre 1899-1914, wobei in der ersten Ausstellung der Schwerpunkt auf Münters Amerika-Reise lag,<sup>543</sup> während in der zweiten Ausstellung ihre ausgedehnten Reisen mit Kandinsky sowie Aufnahmen ihrer Künstlerfreunde aus München und Murnau im Fokus standen.<sup>544</sup> Auch die Stiftung Ahlers Pro Arte/ Kestner Pro Arte in Hannover gab mit der Ausstellung „Gabriele Münter. Die Jahre mit Kandinsky – Bilder und Photographien“, die von Februar bis Juni 2008 stattgefunden hat, einen Einblick in das wenig bekannte photographische Werk Münters.<sup>545</sup>

Ebendort hat, nach der bereits erwähnten Präsentation der Münter-Sammlung des Museum Gunzenhauser in Chemnitz 2008<sup>546</sup> und der 2012 vom Schloßmuseum Murnau ausgerichteten Ausstellung „Gabriele Münter – Die Zeit nach Kandinsky in Murnau“,<sup>547</sup> unter dem Titel „Kontur, Farbe, Licht: Das Wesentliche zeigen - Gabriele Münter 1877-1962“ von September 2015 bis Januar 2016 abermals eine retrospektiv angelegte Mün-

---

<sup>540</sup> <http://www.weber-museum.de/sa.html> (Zugriff am 04. September 2016).

<sup>541</sup> Vgl. Friedel, Helmut (Hrsg.), *Kandinsky – Das druckgraphische Werk*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München / Kunstmuseum Bonn, Köln 2008.

<sup>542</sup> Vgl. Friedel/ Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, 2000.

<sup>543</sup> Vgl. Friedel, Helmut (Hrsg.), *Gabriele Münter. Die Reise nach Amerika. Photographien 1898-1900*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2006.

<sup>544</sup> Vgl. Friedel, Helmut (Hrsg.), *Gabriele Münter. Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 2007.

<sup>545</sup> Vgl. <http://www.ahlers-proarte.com/ausstellungen/langtext/gabriele-muenter/> (Zugriff am 9. März 2016).

<sup>546</sup> Vgl. Mössinger/ Friedrich (Hrsg.), 2008.

<sup>547</sup> Vgl. Uhrig, Sandra (Bearb.), *Gabriele Münter – Die Zeit nach Kandinsky in Murnau*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2012.

ter-Einzelausstellung stattgefunden.<sup>548</sup> Die von Christian Torner kuratierte Ausstellung war zum größten Teil mit Werken aus der Sammlung Ahlers bestückt, wurde aber zusätzlich durch Leihgaben aus Museen und Privatsammlungen ergänzt.<sup>549</sup> Mit rund 50 Gemälden und 30 Arbeiten auf Papier bot die Schau, die den Anspruch erhoben hatte, einen integralen Bestandteil von Münters Malerei, nämlich die Reduzierung und Konzentration auf das Wesentliche eines Motivs, in den Blickpunkt zu rücken, einen guten Überblick über sämtliche Schaffensperioden vom Spätimpressionismus über die Zeit des *Blauen Reiter* bis in die 1950er Jahre. Ergänzt durch einzelne Werke von Kandinsky, Jawlensky, Marc und Erbslöh<sup>550</sup> gelang es Christian Torner innerhalb der Ausstellung wesentliche Aspekte aus Münters Oeuvre herauszustellen und ihre enorme stilistische Bandbreite aufzuzeigen, wenngleich sich kein prominentes Hauptwerk Münters unter den Exponaten befunden hatte. Zur Ausstellung erschien ein kleinformatiger Katalog, der neben einem einleitenden Aufsatz von Kurator Christian Torner zwei Textbeiträge von Isabelle Jansen,<sup>551</sup> Geschäftsführerin der „Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung“ und Cathrin Klingsöhr-Leroy,<sup>552</sup> der Direktorin des Franz Marc-Museums in Kochel am See, enthält. Insgesamt lieferte die Ausstellung jedoch kaum neue Informationen über Gabriele Münter, sondern rezipierte eher den bis dato bekannten Forschungsstand. Deshalb ist umso mehr zu hoffen, dass sich mit der im Oktober 2017 eröffneten Münter-Retrospektive des Lenbachhauses, die von Isabelle Jansen und Matthias Mühling kuratiert wurde und die nach eigenen Angaben „das Gesamtwerk der Künstlerin vollkommen neu bewerten soll“, wieder frische Blickwinkel auf ihr Oeuvre eröffnen werden.<sup>553</sup> Einen Vorgeschmack auf die Ausstellung, die sich Münter erstmals völlig losgelöst von ihrer Biographie nähert, gab es bereits zwischen September 2016 und Januar 2017, als im Münter-Haus in Murnau unter dem Titel „Auf der Suche nach den Wurzeln der Kreativität - Der „Primitivismus“ im Werk von Gabriele Münter“ dem Einfluss von Kinderbildern und außereuropäischer Kunst auf das Werk Münters nach-

---

<sup>548</sup> Vgl. Stiftung Ahlers Pro Arte/ Kestner Pro Arte (Hrsg.), 2015.

<sup>549</sup> Vgl. ebd., S. 72.

<sup>550</sup> Vgl. ebd., S. 70-71.

<sup>551</sup> Vgl. Jansen, Isabelle, Gabriele Münter – Eine vielseitige Künstlerin, in: Stiftung Ahlers Pro Arte/ Kestner Pro Arte (Hrsg.), 2015, S. 13-23.

<sup>552</sup> Vgl. Klingsöhr-Leroy, „Malen lernen“ – Zur Farbe im Werk Gabriele Münters, in: ebd., S. 25-30.

<sup>553</sup> Vgl. <http://www.lenbachhaus.de/ausstellungen/gabriele-muenter/> (Zugriff am 31. Oktober 2017). Zur Ausstellung ist ein umfangreicher Katalog erschienen, der für diese Arbeit jedoch nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Vgl. Jansen, Isabelle und Mühling, Matthias (Hrsg.), *Gabriele Münter. Malen ohne Umschweife*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, München 2017.

gegangen wurde.<sup>554</sup> Neue Blickwinkel auf die Künstlerin haben sich seit Mitte der 1990er Jahre vielfach auch durch nicht-monographische Ausstellungen eröffnet, bei denen ausgewählte Werke Münters in einem größeren Gesamtzusammenhang präsentiert worden sind. Etwa, um nur einige Beispiele zu nennen, in der 1996 von Tayfun Belgin für das Museum am Ostwall in Dortmund konzipierten Ausstellung „Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914“<sup>555</sup>, in der Münter die einzige Frau unter elf Künstlern gewesen ist; oder im Rahmen der von Susanne Meyer-Büser und Ulrich Krempel kuratierten Sonderschau „Garten der Frauen – Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914“ (1996/97),<sup>556</sup> in der Münter mit 21 Gemälden repräsentiert war und neben Marianne von Werefkin und Paula Modersohn-Becker als eine derjenigen Malerinnen gewürdigt wurde, die „die Kunstentwicklung in Deutschland“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts „entscheidend geprägt haben.“<sup>557</sup> Auch die eingangs in diesem Abschnitt erwähnte „STURM-Frauen“-Ausstellung der Frankfurter Schirn Kunsthalle oder die „Farbenausch“-Ausstellung des Essener Folkwang-Museums sind in diesem Zusammenhang zu nennen.

Abschließend sei an dieser Stelle noch auf eine Ausstellung des Frauenmuseums in Bonn hingewiesen, wo seit 1994 in einem dreijährigen Turnus der mit 20.000 Euro dotierte „Gabriele Münter-Preis“ an Künstlerinnen über 40 Jahre verliehen wird.<sup>558</sup> Dort fand vom 14. Dezember 2014 bis zum 8. März 2015 die Ausstellung „Gabriele Münter – Die Blaue Reiterin und ihr Freundeskreis“ statt, in der, anders als der Titel vermuten lässt, kein einziges Werk von Münter selbst zu sehen gewesen ist, sondern Werke von 80 Gegenwartskünstlerinnen ausgestellt waren, die sich in filmischen Arbeiten, Photographien, Gemälden, Graphiken, Skulpturen und Installationen dem Leben und Werk Gabriele Münters genähert haben.<sup>559</sup> Eine Münter-Ausstellung, die im Zusammenhang mit ihrer eigenen Ausstellungshistorie zwar keine größere Beachtung verdient, aber dennoch als tiefe Verbeugung zeitgenössischer Künstlerinnen vor dem Vorbild Gabriele

---

<sup>554</sup> Vgl. <http://www.muenter-stiftung.de/de/das-muenter-haus-2/aktuelle-ausstellung/> (Zugriff am 17. September 2016).

<sup>555</sup> Vgl. Belgin, Tayfun (Hrsg.), *Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914*, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall Dortmund, Heidelberg 1996.

<sup>556</sup> Vgl. Krempel/ Meyer-Büser (Hrsg.), 1996.

<sup>557</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>558</sup> Vgl. <http://www.gabrielemuenterpreis.de/gabriele-muenter-preis/> (Zugriff am 29. Februar 2016).

<sup>559</sup> Vgl. <http://rheinischemuseen.de/ausstellung/5069772> (Zugriff am 29. Februar 2016).

Münter in diesem Abschnitt Erwähnung finden soll und als Teilaspekt der neueren Münter-Rezeption gewertet werden muss.

### 3.4.1.5. Gabriele Münter im Kunsthandel

Als am 7. Februar 2013 im Verlauf des „Impressionist/Modern Day Sale“ im Londoner Stammsitz des Auktionshauses Christie’s zwei kleinformatische Landschaftsgemälde von Wassily Kandinsky und Gabriele Münter zum Aufruf kamen, weckten diese nur verhaltenes Bieterinteresse. Beide Lose – es handelte sich um zwei spätimpressionistische Tunis-Ansichten aus dem für die meisten Sammler weniger attraktiven Frühwerk beider Künstler – blieben unverkauft. Weniger interessant als Kandinskys recht konventionelle spätimpressionistische Darstellung eines Strandes oder Münters tunesische Landschaft erscheint in diesem Fall auch eher die Bewertung der beiden Bilder. Bei ähnlichem Sujet, gleicher Technik und annähernd identischem Format lag der Schätzpreis für Kandinskys Strandszene bei 220.000 – 320.000 GBP während für Münters Landschaftsbild nur 60.000 – 80.000 GBP veranschlagt waren.<sup>560</sup> Zwar ist dies immer noch ein beachtlicher Preis für ein lediglich 16,5 x 25,3 cm großes Gemälde aus den künstlerischen Anfängen Münters, aber gleichwohl ist diese Taxierung paradigmatisch für die ungeheure Diskrepanz, die zwischen den Preisen liegt, die gegenwärtig am Markt für beide Künstler erzielbar sind. Vor allem Kandinskys *Improvisationen*, mittlerweile sog. *Blue Chips*<sup>561</sup> im internationalen Handel, erzielen seit Jahrzehnten Zuschläge in Millionenhöhe,<sup>562</sup> wohingegen noch kein Werk von Gabriele Münter, die als eine der wenigen deutschen Expressionistinnen auch international gehandelt wird, auf einer Auktion die

---

<sup>560</sup> Wassily Kandinsky, Tunis-Strand, 1905, Öl/Lwd./Karton, 24,1 x 33 cm, Schätzpreis: 220.000 – 320.00 GBP. Vgl. dazu: <http://de.artprice.com/artist/15079/wassily-kandinsky/lot/vergangenheit/1/Gemälde/7467341/tunis-strand?p=1> (Zugriff am 12. Januar 2015).

Gabriele Münter, Landschaft in Tunis, 1905, Öl/Lwd./Karton, 16,5 x 25,3 cm, Schätzpreis: 60.000- 80.00 GBP. Vgl. dazu: <http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/1/Gemälde/7467342/landschaft-in-tunis?p=3> (Zugriff am 12. Januar 2015).

<sup>561</sup> Als *Blue Chips* werden besonders hochpreisige Kunstwerke der zehn bis zwanzig weltweit am meisten verkauften Künstler bezeichnet, die für Sammler und Investoren gleichermaßen attraktiv sind. Sie werden, ähnlich wie Immobilien, Aktien oder Firmenbeteiligungen, oft als reines Investment erworben, um sie zu einem späteren Zeitpunkt wieder gewinnbringend abzustoßen. Vgl. dazu: Gottschalck, Arne, Der millionenschwere Kampf um die „blue chips“ der Kunst, in: *Manager Magazin*-Online vom 4. Februar 2015 <http://www.manager-magazin.de/lifestyle/genuss/milliardenmarkt-kunst-a-1015717.html> (Zugriff am 26. Februar 2016).

<sup>562</sup> Zu nennen sind hier beispielsweise die *Studie für Improvisation 8* aus dem Jahr 1909, die am 7. November 2012 bei Christie’s in New York für rund 16 Millionen Euro (20.5 Millionen \$) zugeschlagen wurde (vgl.: [http://de.artprice.com/artist/15079/wassily-kandinsky/lot/vergangenheit/1/Gemälde/7280400/studie-fur-improvisation-8?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/15079/wassily-kandinsky/lot/vergangenheit/1/Gemälde/7280400/studie-fur-improvisation-8?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 11. März 2016)) oder die *Studie zu Improvisation 3* von 1910, die am 16. Juni 2013 bei Christie’s in London einen Zuschlagspreis von ca. 14,1 Millionen Euro (12 Millionen GBP) erzielte. (vgl.: [http://de.artprice.com/artist/15079/wassily-kandinsky/lot/vergangenheit/1/Gemälde/7768384/studie-zu-improvisation-3?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/15079/wassily-kandinsky/lot/vergangenheit/1/Gemälde/7768384/studie-zu-improvisation-3?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 11. März 2016)).

Millionengrenze durchbrechen konnte. Deutlich wird anhand dieses Beispiels nicht nur das Preisgefälle im Fall Kandinsky-Münter, sondern auch die nach wie vor am Kunstmarkt vorherrschende Tendenz, Werke von Künstlerinnen geringer wertzuschätzen als solche von Künstlern.

Betrachtet man die üblicherweise im Kunsthandel bevorzugten Sujets von Münter-Sammlern, zu denen vor allem Landschaftsgemälde und Stilleben der Jahre 1908-1914 gehören, erscheint es umso überraschender, dass der bislang höchste Zuschlag für ein Gemälde erzielt wurde, dass nicht aus der Zeit unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg stammt, sondern allem Anschein nach während ihres Aufenthaltes in Skandinavien gemalt worden ist. Es handelt sich dabei um das Gemälde *Landschaft mit Einödhof*, das stilistisch wohl auf 1917 zu datieren ist – es war in jenem Jahr auch in der Nya Konstgalleriet in Stockholm ausgestellt<sup>563</sup> – und ein Gehöft inmitten einer bayrischen Berglandschaft zeigt. Münter hat das Motiv also aus der Erinnerung heraus gemalt. Am 6. Mai 2015 wurde das Gemälde beim „Impressionist & Modern Art Day Sale“ bei Sotheby’s in New York mit einem Schätzpreis von 600.000 – 800.000 USD aufgerufen und schließlich für 980.000 USD (ca. 880.000 Euro) zugeschlagen, womit es die Millionenmarke nur knapp verfehlte.<sup>564</sup> Bereits im November 2009 war das undatierte Landschaftsgemälde, von dem man damals noch angenommen hatte, dass es um 1914 entstanden ist, ebenfalls bei Sotheby’s in New York versteigert worden. Damals war der Zuschlag bei einem Höchstgebot von 600.000 USD (ca. 400.000 Euro) erfolgt, hatte also noch mehr als ein Drittel niedriger gelegen, als im Mai 2015.<sup>565</sup> Unter den 15 am höchsten zugeschlagenen Werken Münters (Tab. 1) nimmt *Landschaft mit Einödhof* in zweierlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. Es hält nicht nur den momentanen Auktionsweltrekord für die Künstlerin, sondern sticht auch aufgrund seiner Datierung, sowie des vergleichsweise unspektakulären Motivs heraus. Alle anderen Top-Lose stammen aus Münters Hauptwerk der Jahre 1908-1914 und sind darüber hinaus zum größten Teil als sprichwörtliche „Schlüsselwerke“ der Künstlerin zu bewerten. Unter jenen Gemäl-

---

<sup>563</sup> Vgl. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/impressionist-modern-art-day-sale-n09341/lot.404.html> (Zugriff am 12. März 2016).

<sup>564</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/9213913/landschaft-mit-einoedhof-landscape-with-farmhouse?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/9213913/landschaft-mit-einoedhof-landscape-with-farmhouse?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 12. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Sotheby’s, *Impressionist and Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 6. Mai 2015 in New York, S. 423, Lot-Nr. 404.

<sup>565</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/5412931/landschaft-mit-einoedhof-landscape-with-farmhouse?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/5412931/landschaft-mit-einoedhof-landscape-with-farmhouse?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 13. März 2016). Eine Datierung auf 1917 erscheint bei einem Vergleich mit anderen Werken aus diesem Jahr aus stilistischer Sicht nahelegend. Vgl. zu diesem Werk auch den Printkatalog: Sotheby’s, *Impressionist and Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 5. November 2009 in New York, S. 139, Lot-Nr. 195.

den, von denen mehr als die Hälfte auf internationalen Auktionen in London und New York gehandelt wurden, befinden sich neben einer bereits erwähnten Version des Figureninterieurs *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch* von 1910, das im Mai 2001 bei Ketterer in München für 830.000 DM zugeschlagen werden konnte,<sup>566</sup> vor allem zahlreiche Landschaftsbilder, darunter *Dorfstraße in Blau* von 1908/09, das im Februar 2015 bei Christie's in London 290.000 GBP (ca. 380.000 Euro) erzielte<sup>567</sup> oder *Am Starnberger See* aus dem Jahr 1908, das im Mai 2012 bei Villa Grisebach in Berlin seinen unteren Schätzwert von 300.000 Euro verdoppeln konnte und einen Zuschlagspreis von 600.000 Euro erreichte.<sup>568</sup> Besonders hervorgehoben werden muss in der Reihe der bei Sammlern außerordentlich gefragten Landschaftsbilder, das 1908 entstandene Gemälde *Der blaue Berg* (Abb. 6), das lange Zeit als verschollen galt, bis es von Auktionator Robert Ketterer in einer amerikanischen Privatsammlung wiederentdeckt wurde. Ketterer offerierte das Bild im Dezember 2014 in seiner Klassische Moderne-Auktion in München, wo das im Auktionskatalog als „herausragendes Werk in der künstlerischen Entwicklung Gabriele Münters und in der Vorgeschichte des *Blauen Reiters*“<sup>569</sup> angepriesene Gemälde mit einem Schätzwert von 250.000 Euro aufgerufen und schließlich für 660.000 Euro zugeschlagen wurde.<sup>570</sup> Tatsächlich hatte auch Münter selbst dem Bild eine Schlüsselrolle unter den Werken des Jahres 1908 zugeschrieben. Noch im Januar 1957 hatte sie sich an die Entstehung des Gemäldes erinnert und festgehalten:

„An das kl. Bild 'der blaue Berg' habe ich eine Erinnerung als sei es ein ganz besonderes Erlebnis. Ich war einmal (vielleicht nicht öfter) mit Jawlensky [allein] zusammen ausgegangen, um Landschaft zu malen. J. war auf der Kohlgruber Landstraße zurückgeblieben u. malte - ich war noch weitergegangen [...]. Da sah ich von oben das Gasthaus Bergegeist liegen u. wie der Weg aufsteigt u. dahinter den blauen Berg u. rote Abendwölkchen am Himmel. Ich schrieb das Bild das sich mir

<sup>566</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/2146534/kandinsky-und-erma-bossi-am-tisch?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/2146534/kandinsky-und-erma-bossi-am-tisch?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 13. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Kunst des XX. Jahrhunderts*, Katalog zur Auktion am 19. Mai 2001 in München, S. 27, Lot-Nr. 6.

<sup>567</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/9031802/dorfstrasse-in-blau?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/9031802/dorfstrasse-in-blau?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 13. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Christie's, *Impressionist/Modern Day Sale*, Katalog zur Auktion am 5. Februar 2015 in London, S. 113, Lot-Nr. 479.

<sup>568</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/6995811/am-starnberger-see?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/6995811/am-starnberger-see?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 13. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Villa Grisebach, *Ausgewählte Werke*, Katalog zur Auktion am 31. Mai 2012 in Berlin, S. 37, Lot-Nr. 15.

<sup>569</sup> Vgl. <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=114004164&anummer=419&detail=1> (Zugriff am 13. März 2016).

<sup>570</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/8915033/der-blaue-berg?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/8915033/der-blaue-berg?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 13. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Klassische Moderne*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2014 in München, S. 33, Lot-Nr. 312.

bot, schnell hin. Dann war es mir wie ein Erwachen u. ich hatte das Gefühl, als wenn ich ein Vogel wär, der sein Lied gesungen hat. Ich habe nicht von dieser Empfindung gesprochen, wie ich überhaupt nicht viel schwatze. Aber die Erinnerung behielt ich für mich. [...]"<sup>571</sup>

Das merkantile Interesse an Münters Landschaftsbildern aus Murnau und Umgebung schlägt sich mittlerweile jedoch nicht mehr nur am absolut oberen Ende der Preisskala nieder. Auch für Landschaftsbilder aus ihrem Spätwerk ist das Interesse in den vergangenen Jahren stetig gewachsen, was sich allerdings gleichwohl auch hier in steigenden Preisen niedergeschlagen hat. Zum jetzigen Zeitpunkt bereits von einer Marktverschiebung zu sprechen, wäre sicher verfrüht, aber dennoch ist zu beobachten, dass zunehmend auch Arbeiten aus den 1920er und 30er Jahren bei Münter-Sammlern gefragt sind. So wurde beispielsweise im Juni 2011 bei Karl & Faber in München das *Gemälde Dorfstraße mit Fuhrwerk* von 1938 für 360.000 Euro zugeschlagen, für das man ursprünglich lediglich 90.000-120.000 Euro erwartet hatte.<sup>572</sup> Ein ähnliches Resultat erzielte im Dezember 2011 eine *Murnauer Landschaft (Staffelsee)* von 1924, die Ketterer in München mit einem Schätzpreis von 180.000-240.000 Euro in die Auktion *Moderne Kunst* aufgenommen hatte, wo sie schließlich für 320.000 Euro zugeschlagen wurde.<sup>573</sup> Noch vor gut zwanzig Jahren hatten vergleichbare Arbeiten aus derselben Zeit deutlich niedrigere Preise erzielt. Das 1925 entstandene Gemälde *Abend am See* etwa, war im November 1994 bei Grisebach in Berlin für lediglich 58.000 DM zugeschlagen worden<sup>574</sup> und auch eine *Gebirgslandschaft bei Elmau* von 1924 war einen Monat später bei Ketterer in München nur wenig höher gestiegen. Bei 60.000 DM war auch dort der Hammer gefallen.<sup>575</sup> Fast schon exorbitant hoch mutet da die Preisvorstellung der Essener Galerie Neher an, die im November 1990 im Rahmen der Ausstellung „Gabriele Münter und

---

<sup>571</sup> Zitiert nach: Hoberg (Hrsg.), 2000, S. 53-54.

<sup>572</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/6404342/dorfstrasse-mit-fuhrwerk?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/6404342/dorfstrasse-mit-fuhrwerk?p=1&sort=price_desc) (Zugriff 13. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Karl & Faber, *Moderne und Zeitgenössische Kunst*, Katalog zur Auktion am 10. Juni 2011 in München, S. 75, Lot-Nr. 466.

<sup>573</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/6713111/murnauer-landschaft-staffelsee?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/6713111/murnauer-landschaft-staffelsee?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 13. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 10. Dezember 2011 in München, S. 77, Lot-Nr. 43.

<sup>574</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/449165/abend-am-see?p=3&sort=datesale\\_asc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/449165/abend-am-see?p=3&sort=datesale_asc) (Zugriff am 13. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Villa Grisebach, *Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Katalog zur Auktion am 26. November 1994 in Berlin, S. 107, Lot-Nr. 228.

<sup>575</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/463546/gebirgslandschaft-bei-elmau?p=4&sort=datesale\\_asc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/463546/gebirgslandschaft-bei-elmau?p=4&sort=datesale_asc) (Zugriff am 13. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 1994 in München, S. 61, Lot-Nr. 47.

ihre Zeit“ für das 1932 entstandene Landschaftsbild *Loisachtal mit Kühen* einen Preis von 138.000 DM veranschlagt hatte.<sup>576</sup> Ob es bei dieser ambitionierten Taxierung überhaupt zu einem Verkauf des in Öl auf Papier ausgeführten Werks gekommen ist, ist allerdings nicht bekannt.

Derartige preisliche Entwicklungen in weniger als zwei Jahrzehnten zeigen deutlich, dass der „Name“ Münter im Kunsthandel zusehends Gewicht bekommen hat und längst nicht mehr nur absolute Spitzenlose Höchstzuschläge erzielen können. Bereits im Januar 2011 hatte die Kunstmarktjournalistin Annegret Erhard in einem Artikel der Wochenzeitung *Die Zeit* konstatiert, Münter sei „ein bisschen Kandinsky“, womit sie auf den anhaltenden Trend hingewiesen hat, auch schwächere Werke der Künstlerin immer höher zu bewerten, da vor allem neue Käufer, die in erster Linie „interessiert, was heute zu haben ist, und nicht, was mal zu haben war“, in Münter eine sichere Wertanlage sehen und die Nachfrage das Angebot nach wie vor übersteigt.<sup>577</sup>

Eine anhaltende Nachfrage lässt sich nicht nur für Landschaftsbilder, sondern auch bei Münters Figurenbildnissen und Stillleben feststellen, wobei hier Arbeiten aus dem Spätwerk noch zu deutlich niedrigeren Preisen gehandelt werden bzw. auch in jüngster Vergangenheit einige nach 1914 entstandene Lose unverkauft geblieben sind. Wie positiv sich der Markt für diese Sujets seit den 1980er Jahren dennoch entwickelt hat, wird deutlich, wenn man sich die Preisentwicklung einzelner Beispiele vor Augen führt. Exemplarisch sei hier auf zwei Porträts von Marianne von Werefkin verwiesen, die Münter 1911 und 1912 angefertigt hat. Während ein eher skizzenhaft ausgeführtes, aber dennoch ausdrucksstarkes Brustbild der Russin von 1912 im Februar 1986 bei Sotheby's in New York für lediglich 23.000 USD (ca. 20.000 Euro) zugeschlagen wurde,<sup>578</sup> musste ein unbekannter Privatsammler im Mai 2004 bei Ketterer in München bereits 199.000 Euro zzgl. Aufgeld für ein 1911 entstandenes, *Beim Malen* betitelte Porträt der Werefkin im roten Kleid zahlen,<sup>579</sup> das kaum sechs Jahre später erneut von Ketterer

---

<sup>576</sup> Vgl. Aghte (Red.), 1990, S. 66-67. Siehe dazu auch die dem Katalog beigelegte Preisliste.

<sup>577</sup> Vgl. Erhard, Annegret, Der Name zählt mehr als Qualität. Gabriele Münter erzielt neuerdings auch mit dem schwächeren Spätwerk Rekordpreise, in: *DIE ZEIT*, Nr. 2/ 2011, 5. Januar 2011. Siehe hier die Online-Version: <http://www.zeit.de/2011/02/Kunstmarkt> (Zugriff am 13. März 2016).

<sup>578</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/852122/portrat-marianne-von-werefkin-1860-1938?p=1&search=marianne+werefkin> (Zugriff am 14. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Sotheby's, *Impressionist and Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 20. Februar 1986 in New York, S. 59, Lot-Nr. 54.

<sup>579</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/3133011/beim-malen?p=1&search=beim+malen> (Zugriff am 14. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Klas-*

offeriert wurde und im Juni 2010 sogar einen Hammerpreis von 300.000 Euro erzielen konnte.<sup>580</sup> Als positiv für die Preisbildung erwies sich in diesem Fall neben dem Entstehungsjahr des Werkes, das sämtliche für Münter typischen Gestaltungsmerkmale jener Zeit, wie eine klare Formensprache und intensive Farbigkeit in sich vereint, jedoch womöglich auch die Dargestellte selbst. Kein Käufer fand sich nämlich nur drei Jahre später für das 1916 entstandene *Porträt Mimmi Sundbeck*, das im Dezember 2013 zunächst erfolglos mit einem Schätzwert von 500.000-600.000 SEK (ca. 56.000-68.000 Euro) bei Stockholms Auktionsverk auf dem schwedischen Markt angeboten wurde,<sup>581</sup> bevor sich im Dezember 2014 bei Ketterer in München bei einem Schätzwert von 80.000-120.000 Euro ebenfalls kein Käufer fand.<sup>582</sup> Mit unbekanntem Verkaufspreis tauchte das Gemälde im Frühjahr 2015 schließlich in der Düsseldorfer Galerie Ludorff auf, wo es noch ein Jahr später (Stand März 2016) über die Homepage der Galerie zum Kauf angeboten wurde.<sup>583</sup>

Unter den Arbeiten auf Papier – traditionell ein klassisches Einstiegsgebiet für Sammler – ist in den vergangenen Jahren, insbesondere im deutschsprachigen Raum, das Interesse an Münters Aquarellen kontinuierlich gewachsen. Besonders seit 2010 wurden zahlreiche Arbeiten speziell aus den 1950er Jahren zu Preisen von über 40.000 Euro auf Auktionen gehandelt, oder im klassischen Galeriehandel angeboten,<sup>584</sup> darunter hauptsächlich Berglandschaften und Blumenstillleben. Spitzenlose in diesem Marktsegment waren etwa das im Dezember 2013 bei Koller in Zürich auktionierte Aquarell *Landschaft bei Murnau* von 1955, das einen Zuschlagspreis von 70.000 CHF (ca. 57.000 Euro) er-

---

*siker des 20. Jahrhunderts & Münchner Schule*, Katalog zur Auktion am 14. Mai 2004 in München, S. 49, Lot-Nr. 147.

<sup>580</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/5741535/beim-malen-wohl-marianne-von-werefkin?p=1&search=beim+malen> (Zugriff am 14. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 12. Juni 2010 in München, S. 51, Lot-Nr. 37.

<sup>581</sup> [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/1/Gemälde/8114463/portratt-av-fru-mimmi-sundbeck?p=1&sort=price\\_desc&search=mimmi+sundbeck](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/1/Gemälde/8114463/portratt-av-fru-mimmi-sundbeck?p=1&sort=price_desc&search=mimmi+sundbeck) (Zugriff am 14. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Stockholms Auktionsverk, *Klassika*, Katalog zur Auktion am 4. Dezember 2013 in Stockholm, S. 395, Lot-Nr. 2305.

<sup>582</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/1/Gemälde/8915036/mimmi-sundbeck?p=1&sort=price\\_desc&search=mimmi+sundbeck](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/1/Gemälde/8915036/mimmi-sundbeck?p=1&sort=price_desc&search=mimmi+sundbeck) (Zugriff am 14. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Klassische Moderne*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2014 in München, Lot-Nr. 314/1.

<sup>583</sup> Vgl. [http://www.ludorff.com/de\\_DE/artist/gabriele\\_munter/work/portraet\\_mimmi\\_sundbeck](http://www.ludorff.com/de_DE/artist/gabriele_munter/work/portraet_mimmi_sundbeck) (Zugriff am 14. März 2016).

<sup>584</sup> Münter-Aquarelle werden immer wieder im Galeriehandel angeboten, z.B. von der Galerie Neher in Essen, der Galerie Schüller in München, der Galerie Ludorff in Düsseldorf oder der ebenfalls dort ansässigen Galerie Paffrath, wo zuletzt ein *Bunter Strauß* von 1959 für 49.000 Euro offeriert wurde (Vgl. [https://www.galerie-paffrath.de/de/werke/munter\\_gabriele-bunter-strauss\\_w513](https://www.galerie-paffrath.de/de/werke/munter_gabriele-bunter-strauss_w513)) (Zugriff am 14. März 2016)

zielen konnte,<sup>585</sup> *Blick aufs Wettersteingebirge* von 1956, das bei Kornfeld in Bern im Juni 2015 für 57.000 CHF (ca. 54.000 Euro) den Besitzer wechselte<sup>586</sup> oder ein *Bunter Blumenstrauß* von 1959, der bei Ketterer in München im Juni 2013 für 46.000 Euro zugeschlagen werden konnte.<sup>587</sup>

Insgesamt zeigt der Blick auf den Kunstmarkt, dass Gabriele Münter sich seit dem Ende der 1980er Jahre zu einer konstanten Größe im internationalen Handel entwickelt hat, und mittlerweile in der „ersten Reihe“ des deutschen Expressionismus steht, wenngleich sich in den unterschiedlichen Bereichen ihres Oeuvres ein spürbares preisliches Gefälle zwischen den Arbeiten der Vorkriegszeit und ihrem Spätwerk feststellen lässt. Wie stark dabei der Einfluss des Ausstellungsbetriebes auf den Handel gewesen ist, hat sich bei Münter nicht zwangsläufig immer direkt im Anschluss an größere Ausstellungen gezeigt. Werke, die Teil von bedeutenden Expositionen, etwa der großen Retrospektive von 1992 gewesen sind, werden jedoch durch das Ausstellungsetikett bis heute nobilitiert und erzielen auf Auktionen in der Regel Höchstpreise. Exemplarisch aufgeführt werden kann dafür das 1910 entstandene Gemälde *Gelbes Haus mit Apfelbaum*, das im Februar 2008 bei Christie's in London für umgerechnet ca. 610.000 Euro zugeschlagen wurde.<sup>588</sup> Das Gemälde war nicht nur Teil der Münter-Retrospektive von 1992, sondern bereits 1980/81 auch bei der Ausstellung „Gabriele Münter. Between Munich and Murnau“ in den Vereinigten Staaten und im Laufe des Jahres 1988 bei der Ausstellungstournee „Gabriele Münter“ in Hamburg, Darmstadt und Aichtal-Aich zu sehen gewesen.<sup>589</sup>

Dennoch bleibt trotz einer anhaltend positiven Marktentwicklung festzuhalten: Wird Münter zwar in der Forschung mittlerweile als eigenständige Künstlerin wahrgenommen, die zeitweilig mit und neben Wassily Kandinsky gearbeitet hat, sich aber keines-

---

<sup>585</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/7/Zeichnung+Aquarell/8123788/landschaft-bei-murnau?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/7/Zeichnung+Aquarell/8123788/landschaft-bei-murnau?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 14. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Koller, *Impressionismus & Klassische Moderne*, Katalog zur Auktion am 6. Dezember 2013 in Zürich, S. 83, Lot-Nr. 3254.

<sup>586</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/7/Zeichnung+Aquarell/9322658/blick-aufs-wettersteingebirge?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/7/Zeichnung+Aquarell/9322658/blick-aufs-wettersteingebirge?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 14. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Galerie Kornfeld Auktionen AG, *Kunst des 19. bis 21. Jahrhunderts*, Katalog zur Auktion am 18. Juni 2015 in Bern, S. 128, Lot-Nr. 481.

<sup>587</sup> Vgl. [http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/7/Zeichnung+Aquarell/7767858/bunter-blumenstrauss?p=1&sort=price\\_desc](http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/lot/vergangenheit/7/Zeichnung+Aquarell/7767858/bunter-blumenstrauss?p=1&sort=price_desc) (Zugriff am 14. März 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 8. Juni 2013 in München, S. 115, Lot-Nr. 65.

<sup>588</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/gemälde/4538276/gelbes-haus-mit-apfelbaum-landschaft?p=1> (Zugriff am 13. November 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Christie's, *Impressionist & Modern Day Sale*, Katalog zur Auktion am 4. Februar 2008 in London, S. 99, Lot.-Nr. 29.

<sup>589</sup> Vgl. Hoberg/Friedel (Hrsg.), 1992, S. 267.

falls hinter ihm und seinen Werken verstecken muss, so ist der häufig ungerechte Vergleich mit dem langjährigen Lebensgefährten bzw. ihren anderen männlichen Kollegen aus dem Kreis des *Blauen Reiter* vor allem im Kunsthandel nach wie vor präsent. Zu oft wird das Attribut „Schülerin Kandinskys“ in Auktionskatalogen und Galerie-Publikationen noch zu Werbezwecken bemüht, obwohl es nur einen vergleichsweise kurzen Ausschnitt ihres Lebens beschreibt und dem Gesamtwerk Münters, das durch vielerlei Einflüsse gekennzeichnet ist, nicht im Ansatz gerecht wird.

### 3.4.2. Marianne von Werefkin

„Trauern Sie nicht, dass Sie nicht ein Whistler sind. [...] Man wird sich noch vor Ihnen verneigen.“<sup>590</sup>

Als Marianne von Werefkin am 8. Februar 1938 in Ascona zu Grabe getragen wurde, folgte ihrem Trauerzug nahezu die gesamte Bevölkerung des Ortes.<sup>591</sup> Jeder in dem kleinen Städtchen am Nordufer des Lago Maggiore, das seit 1918 die Wahlheimat Werefkins gewesen war, kannte die „Baronessa“, wie sie von den Einheimischen genannt wurde,<sup>592</sup> und wollte ihr die letzte Ehre erweisen. Unter den Trauergästen befanden sich auch einzelne Freunde und Weggefährten aus der Vorkriegszeit, darunter Maria Marc und Lily Klee. Letztere gedachte der Verstorbenen voll Empathie: „Sie ruht nun in Ascona auf dem Dorffriedhof. Wie sehr ist ihr die Ruhe zu gönnen, nach ihrem langen, wechselvollen Leben, den Kämpfen, ihrem langen letzten Leiden. Sie ist nun befreit von allem. [...] Eine romantische Seele. Ein großartiger Mensch, eine starke vitale Natur und künstlerische Persönlichkeit ist mit ihr dahingegangen.“<sup>593</sup> Eine Künstlerpersönlichkeit, wie es sie zu ihrer Zeit wohl kein zweites Mal gegeben hat. „Russischer Rembrandt“ hatte man Werefkin bereits mit Ende Zwanzig in ihrer Heimat genannt<sup>594</sup> und später in München, wo sie ab 1896 zusammen mit ihrem langjährigen Lebensgefährten Alexej von Jawlensky gelebt hatte, war sie das geistige Zentrum der Schwabinger Künstlerboheme gewesen, in deren Umkreis sich die *Neue Künstlervereinigung München* und der *Blaue Reiter* formiert hatten. „In dieser Welt“, so erinnerte sich Gustav Pauli (1866-1938), langjähriger Direktor der Hamburger Kunsthalle in seinen Lebenserinnerungen, „bildete der Salon der Baronin Werefkin einen Mittelpunkt.“<sup>595</sup> Pauli erinnerte sich weiter:

„Sie war die international erzogene Tochter eines russischen Generals, weltgewandt, geschickt und kritisch beredt. Um ihren Teetisch sammelte sich täglich das

---

<sup>590</sup> Aus einem Brief von Ilja Repin an Marianne von Werefkin vom 19. September 1895, zitiert nach: Fäthke, 1988, S. 33.

<sup>591</sup> Vgl. Fäthke, 2001, S. 244.

<sup>592</sup> Vgl. ebd., S. 233.

<sup>593</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 244.

<sup>594</sup> Vgl. Brögmann, Nicole, „Ich lebe nur mit dem Auge“ – Marianne von Werefkin, in: Dies. (Hrsg.), *Marianne von Werefkin. Oeuvres peintes 1907-1936*, Ausst.-Kat. Fondation Neumann, Gingins, Gingins 1996, S. 21-80, hier S. 22. Vgl. auch: Fäthke, Bernd, Die Wiedergeburt der „Blauen Reiter“-Reiterin in Berlin. Zur Diskriminierung der Frau in der Kunst am Beispiel Marianne Werefkin, in: *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Ausst.-Kat. hrsg. von der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1992, S. 237-248, hier S. 237.

<sup>595</sup> Pauli, Gustav, *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*, Tübingen 1936, S. 264.

Grüpplein ihrer Getreuen, zumeist russische Künstler, u.a. auch der Tänzer Sacharoff, und ihre Münchner Freunde, eine ziemlich bunte Gesellschaft, in der sich die bayerische Aristokratie mit dem fahrenden Volk der internationalen Bohème begegnete. [...] Nie wieder habe ich eine Gesellschaft kennengelernt, die mit solchen Spannungen geladen war. Das Zentrum, gewissermaßen die Sendestelle der fast physisch spürbaren Kräftewellen, war die Baronin.“<sup>596</sup>

Obwohl Marianne von Werefkin heute neben Wassily Kandinsky „als theoretische Wegbereiterin der avantgardistischen Kunst“ gilt und sie ferner zu „denjenigen Künstlern und Künstlerinnen gehört, die die Malerei des 20. Jahrhunderts mit auf den Weg gebracht haben“,<sup>597</sup> fand sie nach ihrem Tod dennoch für etliche Jahre kaum mehr Beachtung. Bereits zu Lebzeiten hatte sie sich derart vom etablierten Kunstbetrieb distanziert, dass ihr Werk schon bei ihrem Tode nahezu völlig in Vergessenheit geraten war.<sup>598</sup> Auch nach dem Zweiten Weltkrieg tat sich die Kunstwelt lange schwer mit Werefkin. Zu sperrig erschien häufig ihre Kunst, zu wenig gefällig die Motive ihrer Gemälde, die vom Betrachter stets eine intensive Auseinandersetzung fordern. Werefkin selbst hatte einstmals zu bedenken gegeben:

„Mit meinen Bildern muss man kämpfen. Sie sind nicht ein Wandschmuck, sie sind eine strenge Sprache, die das Gewissen weckt. [...] Meine Bilder sind ernst, und wenn man nur wenig Nervensystem hat, kann man nicht gut vor ihnen Sandwiches kauen. Man muss an das denken, wovon sie reden, und das ist Vielen un bequem.“<sup>599</sup>

Eine erste umfassende Gedächtnis-Ausstellung richtete 1958 das Städtische Museum Wiesbaden unter Clemens Weiler (1909-1982) aus.<sup>600</sup> Weiler ist es auch zu verdanken, dass zwei Jahre später Werefkins fiktive *Lettres à un Inconnu* (zu Deutsch: *Briefe an einen Unbekannten*), in denen sie sich zwischen 1901 und 1905 Gedanken über den

---

<sup>596</sup> Ebd., S. 264-265.

<sup>597</sup> Brögmann, „Ich lebe nur mit den Augen“, S. 21. Vgl. dazu auch: Fäthke, Bernd, Marianne von Werefkin – Von Farben, Formen und Linien, in: Salmen, Brigitte (Bearb.), *Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2002, S. 9-41, hier S. 9.

<sup>598</sup> Vgl. Fäthke, Bernd, *Marianne Werefkin. Leben und Werk 1860-1938*, Werkmonographie anlässlich der Ausstellung „Marianne Werefkin und ihr Freundeskreis“ im Museo Comunale d'Arte Moderna in Ascona und der Villa Stuck in München, München 1988, S. 141.

<sup>599</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 138.

<sup>600</sup> Die Ausstellung anlässlich des 20. Todestages der Malerin war damals in Wiesbaden, Bonn, Frankfurt a.M., München, Bremen, Wuppertal, Baden-Baden und Dortmund zu sehen gewesen. Vgl. *Marianne Werefkin 1860-1938*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1958.

„Zusammenhang zwischen künstlerischer Existenz und weiblicher Identität“<sup>601</sup> gemacht hat, zumindest in Auszügen in gedruckter Form erschienen sind.<sup>602</sup> Gleichwohl setzte auch Werefkins tatsächliche Wiederentdeckung erst verstärkt in den 1980er Jahren ein. Besonders die zweite große Werefkin-Ausstellung des Museum Wiesbaden, die im Herbst 1980 von Bernd Fäthke kuratiert wurde,<sup>603</sup> sowie die 1988 ebenfalls von Fäthke verantwortete Ausstellung „Marianne Werefkin und ihr Freundeskreis“, die vom Museo Comunale d’Arte Moderna di Ascona und der Villa Stuck in München ausgerichtet wurde, führten zu einem ungeheuren Popularitätsschub der Malerin.<sup>604</sup> Dennoch ist Werefkin bis heute weit weniger bekannt, als ihre Münchner Künstlerkollegin Gabriele Münter und noch bis in die 1990er Jahre hinein auch in der Forschungsliteratur zum *Blauen Reiter* immer wieder nur am Rande behandelt und bisweilen sogar völlig ausgeklammert worden.<sup>605</sup>

Nach einer überblickshaften Einführung in Leben und Werk sowie einem Blick auf Arbeiten Werefkins in öffentlichen Sammlungen, soll in diesem Kapitel die Wiederentdeckung der Malerin seit den 1980er Jahren vor allem anhand ihrer Ausstellungshistorie nachvollzogen werden. Eine Untersuchung der damit einhergegangenen Neubewertung Werefkins auf dem internationalen Kunstmarkt sowie eine Analyse der Preisentwicklung Werefkins von 1980 bis heute werden die Betrachtung der Künstlerin abschließen.

### 3.4.2.1. Biographisches

Marianne Werefkin (das im deutschsprachigen Raum gebräuchliche Adelsprädikat „von“ wird ihrem Namen häufig aufgrund der vornehmen Abstammung hinzugefügt) wurde am 29. August 1860<sup>606</sup> als Marianna Vladimirovna Verevkina<sup>607</sup> in Tula, rund

---

<sup>601</sup> Dehning, Sonja, *Tanz der Feder. Künstlerische Produktivität in Romanen von Autorinnen um 1900*, Würzburg 2000, S. 11.

<sup>602</sup> Vgl. Weiler (Hrsg.), 1960. Eine ursprünglich für das Jahr 2000 angekündigte vollständige Edition der *Briefe an einen Unbekannten* ist bislang nicht erfolgt.

<sup>603</sup> Vgl. *Marianne Werefkin: Gemälde und Skizzen*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Magistrat d. Landeshauptstadt Wiesbaden, Presse- u. Informationsamt in Zusammenarbeit mit d. Kulturstadtrat u.d. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1980.

<sup>604</sup> Vgl. Fäthke, 1988. Bis Juni 1990 war die Ausstellung anschließend in Hannover, Berlin, Bad Homburg und Hamburg zu sehen.

<sup>605</sup> So fehlt Werefkin unverständlicherweise in der 1991 erschienenen Publikation *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus* (hrsg. von Armin Zweite) völlig, während sie in den beiden von Rosel Gollek herausgegeben Vorgängerbänden mit dem gleichen Titel (1974 und 1982 erschienen) ebenso vertreten war, wie in den im Jahr 2000 und 2013 erschienenen Nachfolgepublikationen. Auch in der 1990 vom Museum Wiesbaden ausgerichteten Ausstellung „Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts“, zu der ein umfangreicher Katalog erschienen ist, fand sich kein Werk Werefkins, obwohl das Museum gleich mehrere Arbeiten der Künstlerin besitzt.

<sup>606</sup> Gemäß dem in Russland zur damaligen Zeit gebräuchlichen julianischen Kalender. Nach unserem gregorianischen Kalender fällt ihr Geburtstag auf den 11. September 1860.

200 km südlich von Moskau, geboren.<sup>608</sup> Ihr Vater Wladimir entstammte dem Moskauer Uradel und war zu dieser Zeit Kommandeur des Ekatarinenburgischen Regiments in Tula. Ihre Mutter Elisabeth kam aus einer Kosakenfürstenfamilie und war als Porträt- und Ikonenmalerin tätig.<sup>609</sup> Beide Familien pflegten seit jeher einen engen Kontakt zum Zarenhof und hatten stets hohe Stellungen im russischen Herrschaftsgebiet bekleidet.<sup>610</sup> Mit ihren beiden jüngeren Brüdern Peter und Wsewolod wuchs Marianne Werefkin als Mitglied der russischen Oberschicht auf, „die seit Zar Peter I. kulturell westlich orientiert war.“<sup>611</sup> Schon früh zeigte sie „eine auffallende künstlerische Begabung“, die von ihren Eltern großzügig gefördert wurde und „erhielt bereits als 14-jähriges Mädchen Malunterricht bei Privatlehrern.“<sup>612</sup> Werefkin selbst erinnerte sich an ihre künstlerischen Anfänge später wie folgt:

„Mein erster ganz autodidaktischer Versuch war, als ich vierzehn Jahre alt, Scharlachfieber hatte. Meine Mutter fand im halbdunklen Zimmer meine „bonhommes“, war petit entgeistert über die schlechte Bewachung durch die Gouvernante und begeistert über das Produkt...Ich bekam sofort einen Lehrer...Für mich wurde für zwei Jahre eine akademische Zeichenlehrerin angestellt...In Lublin hatte ich zwei Polnische Lehrer und endlich einen guten: – Heinemann – in Warschau. Bei ihm malte ich Porträts...Ich habe eine regelrechte künstlerische Ausbildung gehabt.“<sup>613</sup>

Mit Anfang zwanzig begann Werefkin schließlich ein akademisches Kunststudium. Ab 1883 studierte sie an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Plastik und Architektur bei Illarion Michailowitsch Prjanischnikow (1840-1894), einem seinerzeit bekannten Genremaler sowie Mitglied der *Peredwischniki* (zu Deutsch: Wandermaler) und genoss dort den vergleichsweise zeitgemäßen Lehrbetrieb.<sup>614</sup> Ab 1886 – ihr Vater war mittlerweile zum Kommandanten der Peter-Pauls-Festung in St. Petersburg aufgestiegen und bekleidet damit „eine herausragende Repräsentationsstellung innerhalb des Militärs“<sup>615</sup> – wurde sie Privatschülerin von Ilja Repin (1844-1930), den sie bereits seit 1880 kannte und mit dem sie zu Beginn der 1880er Jahre eine intime Beziehung unterhalten haben

---

<sup>607</sup> Vgl. Hahl-Koch, 1967, S. 12.

<sup>608</sup> Vgl. Fäthke Bernd, Marianne Werefkin (1860-1938), in: Jürgs, Britta (Hrsg.), *Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft. Porträts expressionistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*, Berlin 1998, S. 54-75, hier S. 54.

<sup>609</sup> Vgl. ebd. und Fäthke, 2001, S. 14.

<sup>610</sup> Vgl. ebd., S. 13

<sup>611</sup> Vgl. Fäthke, 1998, S. 54.

<sup>612</sup> Vgl. Hahl-Koch, 1967, S. 12.

<sup>613</sup> Zitiert nach: Fäthke, 2001, S. 15.

<sup>614</sup> Vgl. ebd., S. 24-26.

<sup>615</sup> Vgl. ebd., S. 13.

soll.<sup>616</sup> Repin war es auch, der Werefkin 1892 mit Alexej von Jawlensky bekannt machte, was ihren Lebensweg in der Folge entscheidend verändern sollte.<sup>617</sup> Jawlensky, der aus einer kinderreichen, jedoch wenig begüterten Offiziersfamilie stammte, hatte bereits eine Militärlaufbahn eingeschlagen, als er sein Interesse für die Kunst entdeckte, was ihn dazu bewog, in St. Petersburg zudem das Studium der Malerei aufzunehmen. Nachdem er 1889 die Aufnahmeprüfung an der Akademie bestanden hatte, erhielt er wenig später ein Empfehlungsschreiben für Repins Atelier, wo er, wie auch Werefkin, bald regelmäßig verkehrte.<sup>618</sup> An das erste Zusammentreffen der beiden im Frühjahr 1892 erinnerte sich Werefkin in einem Brief aus dem Jahr 1919:

„Im Hause meines Vaters lernte ich vor 27 Jahren Jawlensky kennen. Er war ein kleiner Offizier, war arm wie eine Kirchenmaus. Seine Brüder lebten zwischen Hunger und Sattessen, und er studierte auf der Kunstakademie, zwar mit Anerkennung seines Talentes, aber nicht seines Erfolges...Ich liebte seine Kunst und wollte ihr helfen.“<sup>619</sup>

Werefkin, die vier Jahre älter und weitaus fortgeschrittener war als Jawlensky, beschloss kurz nach dem ersten Kennenlernen den jungen Künstler zu fördern und auch zu unterrichten. „Sie projizierte“, so Bernd Fäthke, „ihren Schaffensdrang nach außen“ und glaubte in Jawlensky „das geeignete Objekt dafür gefunden zu haben. Er sollte das verwirklichen, was sie in sich verspürte.“<sup>620</sup> Aus dem anfänglich freundschaftlichen Verhältnis entwickelte sich bald eine ebenso intensive wie komplizierte Beziehung, die für Werefkin in den kommenden Jahren zu einer regelrechten Obsession werden sollte. Zwischen 1896 und 1906 gab sie gar die eigene Malerei zu Gunsten ihres Schützlings Jawlensky auf, um sich nur noch dessen Aus- und Weiterbildung zu widmen.<sup>621</sup> Möglich wurde diese bedingungslose Förderung nach dem Tod von Werefkins Vater im Januar 1896. Dieser hatte ihr eine zaristische Pension von jährlich 7.000 Rubel hinterlas-

---

<sup>616</sup> Vgl. ebd., S. 23 und Salmen, Brigitte, *Marianne von Werefkin. Leben für die Kunst*, München 2012, S. 18.

<sup>617</sup> Vgl. Fäthke, 2001, S. 32.

<sup>618</sup> Vgl. ebd., S. 32f.

<sup>619</sup> Zitiert nach: Fäthke, 2001, S. 33.

<sup>620</sup> Vgl. Fäthke, 1998, S. 56.

<sup>621</sup> Vgl. ebd., S. 58. Bisweilen ist sich die Forschung über die Dauer ihrer Malabstinenz uneinig. Mara Folini etwa geht in ihrem Beitrag „Marianne von Werefkin – Auf der Suche nach einer neuen Sprache“, der 2002 im Katalog zur Ausstellung *Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde* erschienen ist, davon aus, dass Werefkin bereits ab 1902 wieder erste Skizzen angefertigt hat. Sie zieht zur Untermauerung ihrer These drei Landschaftsskizzen aus dem Besitz der *Fondazione Marianne Werefkin* heran, die mit Bleistift auf September 1902 datiert sind. Vgl. dazu: Folini, Mara, Marianne von Werefkin – Auf der Suche nach einer neuen Sprache, in: Salmen (Bearb.), 2002, S. 42-52, hier S. 49.

sen,<sup>622</sup> die es ihr ermöglichte, für sämtliche Kosten des Paares aufzukommen und dem Wunsch Jawlenskys, nach München überzusiedeln, um dort sein Studium weiterzuführen, zu entsprechen.<sup>623</sup>

Der Umzug nach München erfolgte noch im selben Jahr. Im Oktober 1896 bezogen Werefkin und Jawlensky gemeinsam mit dem Dienstmädchen Helene Nesnakomoff – die jahrelang Jawlenskys Geliebte war, bevor er sie schließlich 1922 in Wiesbaden heiratete<sup>624</sup> – eine großzügige Wohnung in der Giselastr. 23 in München-Schwabing, in der Werefkin „standesgemäß sowohl hohe Politiker und Aristokraten, wichtige Museumsleute und Galeristen als auch die internationale Bohème empfangen konnte.“<sup>625</sup> Jawlensky fand bald nach ihrer Ankunft in München die gewünschten neuen Impulse in der Malschule von Anton Azbe, während Werefkin sich ausschließlich mit „theoretischen Fragen zur Malerei und zur Maltechnik auseinandersetzte“,<sup>626</sup> die sie intensiv mit Freunden und Kollegen diskutierte. Aus diesen Diskussionsrunden entwickelte sich in ihrem „rosafarbenen Salon“ bald die *Bruderschaft von Sankt Lukas*, die von Werefkin 1897 ins Leben gerufen wurde.<sup>627</sup> Die Bruderschaft – auch Kandinsky gehörte schnell zu ihrem Kreis<sup>628</sup> – sah sich in der Tradition der Lukasgilden<sup>629</sup> und bereitete letztlich den inhaltlichen Nährboden der später zur Gründung der *Neuen Künstlervereinigung München* und des *Blauen Reiter* führte.<sup>630</sup>

Nachdem die Beziehung zwischen Werefkin und Jawlensky ab der Jahrhundertwende zunehmend komplizierter geworden war – ihre Bemühungen ihn künstlerisch zu formen bargen ein hohes Konfliktpotential und aus Jawlenskys Verhältnis zur Haushälterin Helene war 1902 zudem ein Kind hervorgegangen<sup>631</sup> – begann sie ab 1901 in ihren *Lettres*

---

<sup>622</sup> Vgl. Fäthke, 1998, S. 58. Die Summe entspricht heute etwa 100.000 Euro (Vgl. Fäthke, 2002, S. 37). Werefkin war damit nicht nur für russische Verhältnisse eine überaus wohlhabende Frau. Ihre jährlichen Bezüge entsprachen damals umgerechnet etwa 22.000 Mark. Zum Vergleich: Der Münchner Oberbürgermeister verdiente in etwa halb so viel, ein einfacher Fabrikarbeiter kam auf höchstens 1.000 Mark im Jahr. (Vgl. Roßbeck, 2010, S. 59)

<sup>623</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 27. Zunächst hatte man auch Paris als mögliches Ziel ins Auge gefasst, sich dann aber doch für München entschieden, da Werefkin aufgrund ihrer Herkunft gute Beziehungen zur bayerischen Aristokratie und der russischen Gesandtschaft in der Isarmetropole unterhielt, die ihr und Jawlensky einige Bevorzugungen ermöglichten. (Vgl. Fäthke, 2002, S. 14)

<sup>624</sup> Vgl. Fäthke, 1998, S. 58.

<sup>625</sup> Vgl. ebd., S. 59

<sup>626</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 36.

<sup>627</sup> Vgl. Fäthke, 2001, S. 49.

<sup>628</sup> Vgl. Flagmeier, Renate, Marianne Werefkin, in: Breitling, Gisela (Hrsg.), *Das verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*, Ausst. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Berlin 1987, S. 180-182, hier S. 181.

<sup>629</sup> Vgl. Fäthke, 2001, S. 49.

<sup>630</sup> Vgl. ebd., S. 50-52.

<sup>631</sup> Vgl. ebd., S. 55. Andreas Jawlensky (1902-1984), der ebenso wie sein Vater Maler wurde.

á un Inconnu „Zwiesprache mit einem *höheren Ich*“ zu halten und „das Verhältnis ihrer Liebe zu Jawlensky und ihrer Kunst“ schriftlich zu reflektieren.<sup>632</sup> Ausgedehnte Frankreich-Reisen, die sie 1903 und 1905 zum Teil gemeinsam mit Jawlensky unternahm, lösten in Werefkin schließlich den entscheidenden Impuls aus, selbst wieder zum Pinsel zu greifen.<sup>633</sup> Sie hielt fest: „[...] ich möchte arbeiten, das ist mein glühender Wunsch. Ein wütendes Verlangen beißt mir ans Herz, mit der Farbe umzugehen. Ich sehe mit unglaublicher Heftigkeit Gestalten an meinem Auge vorüberziehen.“<sup>634</sup> Ihrer inneren Eingebung folgend, fertigte sie 1906 zunächst erste kleinere Skizzen mit Bleistift und Pastellkreide an, bevor ab 1907 wieder größere Gemälde entstanden, in denen Werefkin ihre vorangegangenen kunsttheoretischen Überlegungen visualisierte,<sup>635</sup> und „die in Fortschrittlichkeit und Modernität alles damals in München Produzierte übertrafen.“<sup>636</sup> So war es auch Werefkin, die während des bereits erwähnten Aufenthalts mit Jawlensky, Münter und Kandinsky in Murnau im Spätsommer 1908 ihren Künstlerkollegen die entscheidenden neuen Impulse aus Frankreich nahebrachte.<sup>637</sup> Hatte sie sich doch während ihrer Reisen intensiv mit den Werken von Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Louis Anquetin, Henri de Toulouse-Lautrec und den Ideen der Nabis auseinandergesetzt, die sie nun mit den Freunden teilte.<sup>638</sup>

Werefkin war es auch, die noch im Dezember desselben Jahres die Idee zur Gründung einer Künstlervereinigung hatte, um „eigene, fortschrittliche Kunstausstellungen in Deutschland und im Ausland zu veranstalten und diese durch Vorträge, Publikationen und ähnliche Mittel zu unterstützen.“<sup>639</sup> Die Umsetzung des Vorhabens erfolgte rasch. Nachdem die *Münchener Secession* Bilder von Werefkin, Jawlensky und befreundeten Künstlern als zu revolutionär abgewiesen hatte, kam es im Januar 1909 in Werefkins Salon zur Gründung der *Neuen Künstlervereinigung München (N.K.V.M.)*.<sup>640</sup>

Auf der ersten Ausstellung der N.K.V.M. im Dezember 1909 war Werefkin mit sechs Gemälden vertreten. Es handelte sich um die Arbeiten *Waschfrauen*, *Kruzifix*, *Schuh-*

---

<sup>632</sup> Vgl. ebd., S. 60-61.

<sup>633</sup> Vgl. Fäthke, 1998, S. 61-63.

<sup>634</sup> Zitiert nach: Flagmeier, 1987, S. 181-182.

<sup>635</sup> Vgl. Fäthke, 1998, S. 64.

<sup>636</sup> Vgl. Fäthke, Bernd, Marianne Werefkin – „des blauen Reiterreiterin“, in: Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 2014, S. 24-69, hier S. 34.

<sup>637</sup> Vgl. Fäthke, 1998, S. 65-66.

<sup>638</sup> Vgl. Fäthke, 2001, S. 65-92.

<sup>639</sup> Aus den Satzungen der N.K.V.M. Vgl. Gollek, Rosel, Der Blaue Reiter und die Neue Künstlervereinigung München, in: Dies. (Bearb.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 1982, S. 9-11, hier S. 10.

<sup>640</sup> Vgl. Fäthke, 2001, S. 123.

*plattler, Sturm, Im Gebirge* und *Freilicht*.<sup>641</sup> An der zweiten Ausstellung der Gruppe im September 1910 nahm sie abermals mit sechs Gemälden teil<sup>642</sup> (*In die Nacht hinein...*, *Fleischbänke, Sonnenuntergang, Dunkler Hof, Herbst* und *Am Brunnen*), bevor sie an der dritten und letzten Ausstellung der *N.K.V.M.* im Dezember 1911 gar mit acht Gemälden (*Dame am Strand, Porträt, Styx, Tourbillon rose, Segelboot, Abendfest, Blaue Eimer* und *Kirchgang*) beteiligt war.<sup>643</sup>

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt, fand parallel zu dieser Ausstellung schon die erste Ausstellung des *Blauen Reiter* statt, dem Werefkin und Jawlensky im kommenden Jahr ebenfalls beitraten, nachdem es in der *N.K.V.M.* zu unüberbrückbaren Spannungen gekommen war, die schließlich die Auflösung der Gruppe zur Folge gehabt hatten.<sup>644</sup> Ab 1912 wurden beide in die Ausstellungsaktivitäten des neu gegründeten Künstlerzusammenschlusses integriert und waren in der von Herwarth Walden ausgerichteten Eröffnungsausstellung der Berliner Galerie *Der Sturm* im März 1912 ebenso vertreten, wie in der anschließend von Walden initiierten Ausstellungstournee des *Blauen Reiter*, die bis 1914 von Berlin aus durch Mitteleuropa bis nach Skandinavien zog.<sup>645</sup> Auch beim *Ersten Deutschen Herbstsalon* war Werefkin mit drei Werken (*Am Ende der Welt, Herbstidyll* und *Rhythmen*) vertreten.<sup>646</sup>

Nach den für Werefkin überaus erfolgreichen Jahren 1912 bis 1914 – zusätzlich zu ihrer Ausstellungsaktivität bei Walden hatte sie mit einem Werk an der Kölner *Sonderbundausstellung* im Sommer 1912 teilgenommen, war im Herbst 1912 und 1913 „in den Gesamtausstellungen der Münchner Galerie Hans Goltz vertreten“ gewesen und hatte sich im Sommer 1914 an der *Großen Baltischen Ausstellung* in Malmö beteiligt<sup>647</sup> – bedeutete der Ausbruch des Ersten Weltkriegs am 1. August 1914 auch für sie einen folgenschweren Einschnitt. Ebenso wie Kandinsky mussten auch Werefkin und Jawlensky als russische Staatsbürger bei Kriegsausbruch Deutschland verlassen und dabei Hausrat und Bilder in der Münchner Wohnung zurücklassen.<sup>648</sup>

---

<sup>641</sup> Vgl. Gollek, 1982, S. 389.

<sup>642</sup> Vgl. ebd., S. 397.

<sup>643</sup> Vgl. ebd., S. 402. In sämtlichen Katalogen der *N.K.V.M.* taucht sie als Marianna von Werefkin auf.

<sup>644</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 57. Siehe auch: Fäthke, 2001, S. 180-183.

<sup>645</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 58-59. Zur Verbindung Werefkins zur Galerie *Der Sturm* siehe auch: Raev, Ada, „Die Welt des Künstlers ist in seinem Auge, dieses wiederum schafft ihm seine Seele.“ – Marianne von Werefkin, in: Pfeiffer/ Hollein (Hrsg.), 2015, S. 326-329 und Bilanz, 2013, S. 40-47.

<sup>646</sup> Vgl. *Erster Deutscher Herbstsalon*, Ausst.-Kat. *Der Sturm*, Leitung: Herwarth Walden, Berlin 1913, S. 30.

<sup>647</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 58-59.

<sup>648</sup> Vgl. ebd., S. 59.

Werefkin emigrierte zusammen mit Jawlensky, der Haushälterin Helene und deren gemeinsamem Sohn Andreas nach St. Prex am Genfer See, wo das Quartett unter beengten Verhältnissen bis September 1917 lebte.<sup>649</sup> Nach einem längeren Aufenthalt in Zürich, damals Fluchtpunkt zahlreicher internationaler Künstler und zugleich Zentrum der DADA-Bewegung um Hugo Ball, Hans Arp und Tristan Tzara,<sup>650</sup> zogen die Vier im April 1918 weiter nach Ascona am Lago Maggiore.<sup>651</sup> Dort gelang es Werefkin trotz großer finanzieller Schwierigkeiten – infolge des Krieges war ihre zaristische Pension zunächst gekürzt und nach der Oktoberrevolution 1917 schließlich ganz gestrichen worden<sup>652</sup> – wieder ein kleines Atelier einzurichten und an Ausstellungen teilzunehmen.<sup>653</sup>

Nach der endgültigen Trennung von Jawlensky im Sommer 1921 verblieb Werefkin in Ascona, wo sie 1924 noch einmal zu Initiatorin einer internationalen Künstlergruppe mit dem Name *Der Große Bär* wurde, die bis 1941 bestand und zu der neben Werefkin sechs weitere Künstler gehörten, darunter der deutsche Maler Otto Niemeyer-Holstein (1896-1946).<sup>654</sup>

Marianne von Werefkin blieb bis 1936 künstlerisch aktiv,<sup>655</sup> zog sich jedoch, obwohl sie noch in den 1920er Jahren an zahlreichen Ausstellungen teilgenommen hatte,<sup>656</sup> mehr und mehr vom etablierten Kunstbetrieb zurück. Sie starb am 6. Februar 1938 im Alter von 77 Jahren verarmt in Ascona.<sup>657</sup>

### 3.4.2.2. Zum Werk Marianne von Werefkins

Der Umfang des von Marianne von Werefkin geschaffenen Gesamtwerks kann bis heute nicht genau umrissen werden. Sie selbst führte nie Buch darüber und auch ein posthumes Werkverzeichnis der Gemälde ist bislang nicht zustande gekommen. Der ursprüngliche Umfang ihres Oeuvres dürfte jedoch in jedem Fall beachtlich gewesen sein, hatte Werefkin doch selbst einst bemerkt: „Verschenkt habe ich in meinem Leben an die

---

<sup>649</sup> Vgl. ebd., S. 84 und Brögmann, „Ich lebe nur mit dem Auge“, S. 50-55.

<sup>650</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 85.

<sup>651</sup> Vgl. ebd., S. 87.

<sup>652</sup> Vgl. ebd., S. 85.

<sup>653</sup> Vgl. ebd., S. 88.

<sup>654</sup> Vgl. ebd., S. 94. Zur Künstlergruppe *Der Große Bär* siehe auch: Fäthke, Bernd, *Der Große Bär*, in: Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 2014, S. 212-214.

<sup>655</sup> Vgl. Brögmann, „Ich lebe nur mit dem Auge“, S. 69. Im Dezember 1936 entstand das letzte Bild mit dem Titel *La chiesa*.

<sup>656</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 94 und 97.

<sup>657</sup> Vgl. ebd., S. 103.

500 Bilder, große und kleine. Sehr viel an einfache Leute.“<sup>658</sup> Insbesondere ihr Frühwerk, das zwischen 1880 und 1896 in Russland entstanden ist, dürfte weit mehr als die heute bekannten 25 Gemälde umfasst haben, die noch im Original erhalten oder zumindest durch Fotografien dokumentiert sind.<sup>659</sup>

Wie bei vielen Künstlerinnen und Künstlern ihrer Generation unterscheidet sich auch Werefkins Frühwerk erheblich von den Arbeiten ihres Haupt- und Spätwerks. Die gut zwei Dutzend bekannten Werke aus den 1880er und 90er Jahren zeigen deutlich, wie nahe sie zu jener Zeit der in Russland vorherrschenden realistischen Malerei stand, der sie stilistisch in ihren frühen Gemälden folgte.<sup>660</sup> Neben den *Peredwischniki*, deren sozial geprägte Bildthemen Werefkin trotz ihrer vornehmen Herkunft nachhaltig beeinflussten, war es insbesondere Ilja Repin, der in diesen Jahren starken Einfluss auf die junge Künstlerin ausübte.<sup>661</sup> Zu den bevorzugten Sujets Werefkins gehörten zu dieser Zeit sowohl sozialkritische Darstellungen der einfachen Bevölkerung, wie Tagelöhnern, armen Juden, Negern und Zigeunern,<sup>662</sup> aber auch halb- und ganzfigurige Porträts von Soldaten, Mädchen in russischer Tracht sowie ihr nahestehender Personen, darunter etwa Ilja Repins Frau Vera (1881) (Abb. 7) oder ihrer Mutter Elisabeth (1886).<sup>663</sup> Ein Jagdunfall, bei dem Werefkin sich 1888 die rechte Hand durchschoss, unterbrach ihre Karriere für ein Jahr. Aber trotz einer dauerhaften Versteifung der Hand gelang es ihr ab 1889 ihre künstlerische Arbeit wieder aufzunehmen.<sup>664</sup> Auch die öffentliche Anerkennung wuchs. 1890 war Werefkin mit „mindestens vier Bildern an der ersten Ausstellung der St. Petersburger Künstlergesellschaft beteiligt“ und 1892 „mit einigen Gemälden an einer Russland- und Polentournee der „Genossenschaft für Wanderausstellungen“ vertreten, deren Mitglied sie inzwischen geworden war.“<sup>665</sup>

Auch Ilja Repin war begeistert von den ungeheuren Fortschritten, die seine Schülerin machte. Über das Gemälde *Der Vorleser* (Abb. 8) schrieb er im Oktober 1893 an Werefkins Vater:

---

<sup>658</sup> Zitiert nach: Salmen, 2012, S. 103.

<sup>659</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>660</sup> Vgl. ebd.

<sup>661</sup> Vgl. Fäthke, 2002, S. 11.

<sup>662</sup> Vgl. ebd.

<sup>663</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 22.

<sup>664</sup> Vgl. ebd.

<sup>665</sup> Vgl. ebd.

„Aber der größte Nagel, der nun in meinem Kopf steckt, ist das neue Bild von Marianna Wladimirowna. Nun letztlich ist es in allem ein Meisterstück; hier sieht man eine große künstlerische Begabung; bei der Betrachtung fühlt man darin die Tradition der großen Meister Italiens und Spaniens. Die Bildkomposition – die ist von großem Stil. [...] Die gesamte Anordnung ist tief poetisch.“<sup>666</sup>

Trotz auffallendem Talent und anhaltender künstlerischer Erfolge, entschied sich Werefkin 1896 dazu, ihre eigene künstlerische Laufbahn zugunsten Jawlenskys zu unterbrechen und ihre gesamte Energie in dessen malerisches Fortkommen zu stecken. Erst 1906 begann sie nach Jahren voller theoretischer Auseinandersetzungen mit zeitgenössischen Kunstdiskursen wieder selbst zu malen. Sie befreite sich dabei von der akademischen Herangehensweise ihres Frühwerks und hob ihre Malerei auf eine völlig neue Ebene. Mit den aktuellsten französischen Vorbildern vertraut und sprühend vor Farbe erreichte Werefkin so bis 1914 den Höhepunkt ihres Schaffens. Ihre lange Malabstinenz war dabei womöglich sogar nur von Vorteil, hatte sie so doch „die Phasen symbolistischer Einflüsse, der Kunst des Jugendstils der Jahrhundertwende und neoimpressionistische Entwicklungsschritte, wie sie ihre Künstlerfreunde durchlaufen hatten,“ weitestgehend umgangen.<sup>667</sup>

Den entscheidenden Impuls, sich vollends vom Naturvorbild zu lösen und mit expressiven, satten Farben zu experimentieren, hatte Werefkin – noch während ihrer selbstauferlegten Abstinenz von der Malerei – im September 1903 auf einer Frankreichreise mit dem ebenfalls russischstämmigen Maler und Karikaturisten Alexander Salzman (1870 (nach anderen Quellen 1874) -1934) bekommen.<sup>668</sup> Im Seebad Carteret in der Normandie, wo beide für mehrere Wochen Quartier bezogen hatten, stellte sie Überlegungen zum Umgang mit den Tönen der Natur an. Am 28. September 1903 schrieb Werefkin von dort an Jawlensky:

„Ich überlege, ob man mit einem Akkord roter Baum, blaue Erde, grüner Himmel – denselben Eindruck von der Wirklichkeit bekommen kann, wie mit der üblichen Zusammenstellung grüner Baum, rote Erde, blauer Himmel. Demzufolge kann das Gesetz des real Seienden auf keinen Fall der Kunst dienen. Es ist möglich, dem Leben mit der Kunst nachzujagen, es nur mit den Mitteln des Scheinbaren zu erfassen.“

---

<sup>666</sup> Aus einem Brief von Ilya Repin an Wladimir Werefkin vom 17. Oktober 1893, zitiert nach: Salmen 2012, S. 23.

<sup>667</sup> Salmen, 2012, S. 47.

<sup>668</sup> Vgl. Roßbeck, 2010, S. 87-89.

sen. Alle Anstrengungen, das Leben fotografisch zu zitieren, abzubilden – sind sinnlos.“<sup>669</sup>

Dieser Eingebung folgend entstanden 1906 zunächst noch vergleichsweise helle, zaghafte Skizzen in handlichem Format, bevor Werefkin ab 1907 zu der ihr eigenen flächigen Malweise in kraftvoll gesetzten Farben fand, wobei das Malen mit Temperafarben – bis 1896 hatte Werefkin hauptsächlich in Öl gemalt – bald zu ihrer bevorzugten Technik wurde.<sup>670</sup> Die vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Gemälde Werefkins sind vielfach „abstrahiert, [...] in flächigem Farbauftrag ausgeführt und vermitteln in schnellem zeichenhaftem Pinselstrich und zurückgeführt auf die charakteristischen Grundformen eine neue lebendige, intensive Bildsprache.“<sup>671</sup> Doch nicht nur Stil und Technik änderten sich nach dem Ende ihrer Malabstinenz, auch die Bandbreite ihrer Bildthemen wurde größer. In den Sommern 1907 und 1908 „zeugen Werefkins Skizzenbücher von den frischen und vielseitigen Eindrücken, die [...] in München und Murnau auf die wieder aktive Malerin einwirkten.“<sup>672</sup> In Werken wie *Abend in Murnau* (Abb. 9) oder *Herbst (Schule)* (Abb. 10) „beschreibt sie in brillanten, ungemischten Farben, bewegt und locker, befreit und temperamentvoll, mit sicherem furiosem Strich“ Motive aus Murnau sowie der Landschaft in der näheren Umgebung<sup>673</sup> und war damit zugleich wichtige Impulsgeberin für die mitgereisten Freunde.<sup>674</sup> Zuhause in München füllte sie zu jener Zeit ihre Skizzenbücher vor allem mit Studien von „Konzerten, Zirkusveranstaltungen, Tanzvergnügen“ und Porträts von Schauspielern und Tänzern.<sup>675</sup> Häufig wiederkehrendes Motiv war dabei ihr enger Freund, der Ausdruckstänzer Alexander Sacharoff (1886-1963), der auch von Jawlensky wiederholt porträtiert wurde.<sup>676</sup> Bald nach ihrem ersten Aufenthalt in Murnau griff Werefkin auch Themen des Landlebens bzw. der Landbevölkerung wieder auf, womit sie an die Motive ihres Frühwerks anknüpfte. Anders als in den 1890er Jahren bildete sie – von wenigen Ausnahmen abgese-

---

<sup>669</sup> Aus einem Brief von Marianne von Werefkin an Alexej von Jawlensky vom 28. September 1903, zitiert nach: Roßbeck, 2010, S. 88-89.

<sup>670</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 46-47.

<sup>671</sup> Ebd., S. 49.

<sup>672</sup> Ebd., S. 48.

<sup>673</sup> Vgl. dazu insb. Landau, Sandra, „Vor den Augen tanzen die Bilder des Landlebens...“ – Marianne von Werefkins Murnauer Skizzen, in: Salmen (Bearb.), 2002, S. 53-64.

<sup>674</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 48. Vgl. dazu auch: Fäthke, Bernd, Marianne Werefkin und ihr Einfluss auf den Blauen Reiter, in: *Marianne Werefkin: Gemälde und Skizzen*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Magistrat d. Landeshauptstadt Wiesbaden, Presse- u. Informationsamt in Zusammenarbeit mit d. Kulturamt u.d. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1980, S. 14-34. Hier insb. S. 20-31.

<sup>675</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 49.

<sup>676</sup> Vgl. ebd.

hen – die Menschen jedoch nicht mehr individuell und naturalistisch ab, sondern machte aus ihnen typisierte, bisweilen sogar gesichtslose Figuren.<sup>677</sup>

Werefkins Werke zeichnen sich zwischen 1907 und 1914 durch die Konzentration auf das „Wesentliche“ bzw. die wesentlichen Grundformen aus, worin ihr Jawlensky und auch Münter ab 1908 folgten, wenngleich sich Werefkins Bildsprache rasch in eine gänzlich andere Richtung entwickelte, als die der Freunde.<sup>678</sup> Anders als ihre Künstlerkollegen arbeitete Werefkin auch nie *plein air* an der Leinwand, sondern führte sämtliche Werke in ihrem Münchner Atelier aus.<sup>679</sup> In der freien Natur entstanden lediglich farbige Skizzen, die sie erst später detailliert ausarbeitete. Das hatte zur Folge, dass Werefkin, anders als etwa Münter, Jawlensky oder auch Erma Bossi, „die in Murnau unter dem Eindruck des Gesehenen zum Teil unmittelbar auf Malpappen im Format 42 x 33 cm und mit Ölfarbe malten, andere Darstellungs- und Vorgehensweisen hatte.“<sup>680</sup>

Werefkins künstlerische Vorbilder lagen zu dieser Zeit in erster Linie in Frankreich, wo sie im Umkreis von Paul Gauguin und den Nabis die flächige Malerei im Stil des Cloisonnismus kennengelernt hatte, die sie schnell auch auf ihre eigene Malerei übertrug.<sup>681</sup> Auch die Werke des Norwegers Edward Munch, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts für längere Zeit in Deutschland aufgehalten hatte, waren von entscheidender Bedeutung für sie.<sup>682</sup> Ferner war ebenso der japanische Holzschnitt, der bereits seit dem Impressionismus großen Einfluss auf die Entwicklung der französischen Malerei genommen hatte, eine wichtige Inspirationsquelle für die Baronin.<sup>683</sup> Zahlreiche Elemente ihrer Malerei, wie „flächige und lineare Gestaltung in teils plakativer Farbigkeit“, sowie die „Vorliebe für angeschnittene Figuren und Motive, diagonale Strukturen, Darstellungen in Aufsicht, Figuren in Rückenansicht, Bäume als gliedernde Bildmotive“ sind diesem fernöstlichen Vorbild entlehnt.<sup>684</sup> Deutlich erkennbar wird dies beispielsweise in den Gemälden *Kruzifix* (Abb. 11) von 1909 oder *Der Rote Baum* (Abb. 12) aus

---

<sup>677</sup> Vgl. ebd., S. 52.

<sup>678</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>679</sup> Vgl. ebd., S. 49.

<sup>680</sup> Ebd.

<sup>681</sup> Vgl. Fäthke, 2001, S. 74-81.

<sup>682</sup> Vgl. Fäthke, 2002, S. 23.

<sup>683</sup> Vgl. Salmen, 2012, S. 51. Zum Einfluss der japanischen Kunst auf europäische Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. auch: Guitton, Claire und Hofer, Ulrike (Red.), *Monet, Gauguin, van Gogh...Inspiration Japan*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen/ Kunsthaus Zürich, Göttingen 2014. Vgl. auch: Salmen, Brigitte (Bearb.), *Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2011. Darin insb.: Fäthke, Bernd, Von Werefkins und Jawlenskys Faible für die japanische Kunst, S. 103-133.

<sup>684</sup> Salmen, 2012, S. 51.

dem Jahr 1910, in dem sie gedanklich zudem an ihre 1903 geäußerten Überlegungen zum Umgang mit den Farben der Natur anknüpfte.<sup>685</sup>

Nach Werefkins Flucht in die Schweiz im Sommer 1914 änderten sich die Themen ihrer Bilder sowie die Arbeitsweise zunächst nur wenig. Nach wie vor beschäftigte sie sich hauptsächlich mit Motiven aus ihrer unmittelbaren Umgebung.<sup>686</sup> Schon kurz nach ihrem Umzug entstanden Gemälde wie *Kirche von St. Prex*, in denen sie stilistisch an die Werke der Vorkriegszeit anknüpfte. Mit Beginn der 1920er Jahre – Werefkin lebte da bereits in Ascona – begann sie die alten Themen „in die Tessiner Berg- und Seelandschaft einzubetten“, wobei sie die Wirkung der Werke durch die „betonte Höhe und Enge der Landschaftsmotive bedeutungsvoll steigerte.“<sup>687</sup> Die nach wie vor häufig sozialkritischen Arbeiten Werefkins erhielten auf diese Weise einen „düsteren, bedrohlichen Bildcharakter und eine dramatische Wirkung.“<sup>688</sup> Ihr künstlerisches Ziel war, wie Brigitte Salmen folgerichtig resümiert: „[...] die symbolhafte Übersteigerung, um die mit Mühsal, Angst und Gefahren verbundene menschliche Lebenswelt der einfachen Bevölkerung und darüber hinaus allgemein menschliche Aspekte zu zeigen.“<sup>689</sup> Auch ihre eigenen Nöte und Sorgen flossen zu dieser Zeit stets in die Gemälde Werefkins ein, stand sie in Ascona doch zum ersten Mal allein und völlig mittellos da.<sup>690</sup>

Dieser düstere, bisweilen mystische, symbolisch aufgeladene und z.T. sehr erzählerische Ansatz zieht sich durch das gesamte Spätwerk Werefkins, die ab 1933 in Deutschland als „entartete Künstlerin“ galt.<sup>691</sup> Finanziellen Schwierigkeiten und dem Unverständnis zahlreicher Kritiker zum Trotz hielt sie dennoch unbeirrt an ihrem zuletzt eingeschlagenen Weg fest und blieb ebenso standhaft, was ihre Rolle als Frau und Künstlerin in einer noch immer männlich dominierten Welt anging. So schrieb sie 1934 – vier Jahre vor ihrem Tod – an den Zürcher Freund und Kunstsammler Diego Hagmann:

„In der Kunst verteidige ich in mir einen Glauben, eine Tat, eine Welt, und wehe mir, wenn man mir hier zu nahe kommt, denn in dem Kampf um mein künstlerisches Ich bin [ich] in jedem Augenblick bereit, alles über Bord zu werfen, was mir auch noch so dienen könnte. Ich kenne den Wert meines Werkes und verlange

---

<sup>685</sup> Vgl. ebd.

<sup>686</sup> Vgl. ebd., S. 85

<sup>687</sup> Vgl. ebd., S. 91.

<sup>688</sup> Vgl. ebd.

<sup>689</sup> Ebd.

<sup>690</sup> Vgl. ebd. Vgl. dazu auch Fäthke, 2001, S. 202.

<sup>691</sup> Vgl. Fäthke, 1992, S. 247. Zu Werefkins Spätwerk siehe insb. Brögmann (Hrsg.), 1996, Tafel 42-61.

Achtung für mein Künstlertum und keine Vorteile der Welt bringen mich aus diesem Standpunkt heraus. Ich bin ein Schöpfer, der einzige unter den Frauen. Ich nehme es mit Jedem auf, weil ich eine eigene Welt habe, in der ich Herr bin; von der Kunst, was sie ist, und was sie sein muß, weiß ich tausendmal mehr, als alle, die um mich sind. Und nur, weil ich eine Frau bin, erlaubt sich jeder, der es mag, mich und meine Kunst klein zu machen. Da werde ich wild und wehre mich ohne jede Rücksicht, ob es mir schadet oder nicht. Es klingt empörend eingebildet, es ist aber nur eine fanatische Liebe zu einer Sache, der ich mein ganzes Leben total uneigennützig gewidmet habe.“<sup>692</sup>

### 3.4.2.3. Marianne von Werefkin in öffentlichen Sammlungen

Ein bedeutender Teil des erhaltenen Gesamtwerks von Marianne von Werefkin wird in der *Fondazione Marianne Werefkin* in Ascona aufbewahrt, die sich am 6. Februar 1939, gut ein Jahr nach dem Tod der Malerin, konstituiert hat und seither Werefkins Nachlass verwaltet.<sup>693</sup> Begünstigt durch Schenkungen und Ankäufe ist der Bestand der Stiftung, die heute dem Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona anhängig ist, mittlerweile auf rund 90 Gemälde, 170 Skizzenbücher sowie mehrere hundert Zeichnungen und Briefe gewachsen.<sup>694</sup> Er umfasst damit knapp ein Drittel des erhaltenen Gesamtwerks der Künstlerin, wenn man von den etwa 350 bekannten Bildern von ihrer Hand ausgeht, die Nicole Brögmann im Jahr 1996 anlässlich der Werefkin-Retrospektive in der Fondation Neumann in Gingins identifiziert haben will.<sup>695</sup> Der weitaus größere Teil befindet sich jedoch nach wie vor in Privatbesitz, da ansonsten nur wenige Museen – vornehmlich im deutschsprachigen Raum – im Besitz einzelner Werke Werefkins sind.<sup>696</sup> Ausgewählte Arbeiten der Malerin sind in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus (*Bildnis Alexej Jawlensky*, 1896; *Interieur mit sitzendem Paar*, 1907; *Wäscherin-*

---

<sup>692</sup> Aus einem Brief von Marianne von Werefkin an Diego Hagmann, 1934. Zitiert nach: Fäthke, 2001, S. 224.

<sup>693</sup> Vgl. dazu einen Brief von Dr. Jur. Paul Jenny an Frau Dr. Anni Müller-Gallmann, Frä. Rosetta Perucchi und Herrn Dr. Bruno Weil, vom 6. Februar 1939, Privatarchiv für expressionistische Malerei, Wiesbaden. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Bernd Fäthke (per E-Mail am 13. Juli 2016).

<sup>694</sup> Vgl. <http://museoascona.ch/it/mcam/museo> (Zugriff am 12. Juli 2016). Vgl. dazu auch: Fäthke, Bernd, Werefkins Hommage an Ascona, in: *Marianne Werefkin. Die Farbe beißt mich ans Herz*, Nr. 31. Schriftenreihe August Macke-Haus Bonn, zugl. Ausst.-Kat. August Macke-Haus Bonn, hrsg. v. Verein August Macke-Haus e.V., Bonn 1999, S. 31-43, hier S. 43. Zum damaligen Zeitpunkt war die *Fondazione Marianne Werefkin* laut Fäthke im Besitz von rund 80 Gemälden und mehreren tausend Skizzen.

<sup>695</sup> Vgl. Brögmann, „Ich lebe nur mit dem Auge“, S. 21.

<sup>696</sup> Vgl. Fäthke, Bernd, Fondazione-Museo Marianne Werefkin in Ascona, in: *Die Kunst und das schöne Heim. Monatsschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Wohnkultur*, 1983, Heft 8, S. 539-546, hier S. 539. Seit 1983 hat sich in dieser Hinsicht nur wenig geändert. Nachwievor befinden sich die meisten Werke Werefkins in Privatbesitz.

nen, 1909; *Selbstbildnis*, 1910;<sup>697</sup> *Im Hause Chrustovs bei St. Prex*, 1917/18; Marionettentheater, 1917/18<sup>698</sup>) sowie den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (*Der Kalkofen*, 1912)<sup>699</sup> in München, dem Sprengel Museum in Hannover (*Die schwarzen Frauen*, um 1910),<sup>700</sup> dem von der Heydt-Museum in Wuppertal (*Eisengießerei in Oberstdorf*, 1912),<sup>701</sup> dem Museum Wiesbaden (*Mann im Pelz*, um 1890; *Schindelfabrik (Oberstdorf)*, 1910; *Am Kamin*, um 1911; *Badehaus*, um 1911),<sup>702</sup> dem Schloßmuseum Murnau (*Abend in Murnau*, 1906/1910; *Porträt Rosalia Leiß*, 1908,<sup>703</sup> sowie als Leihgabe der PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau *Porträt Vera Repin*, 1881<sup>704</sup>), dem Leopold Hoesch-Museum & Papiermuseum in Düren (*Zirkus/ Vor der Vorstellung*, 1908/10),<sup>705</sup> dem LENTOS Kunstmuseum Linz (*Schneewirbel*, 1915)<sup>706</sup> und dem Kunsthaus Zürich (*Terrain à vendre (Grundstück zu verkaufen)*, 1916)<sup>707</sup> zu finden.

Marianne von Werefkins selbst war es, die 1922 den Anstoß zur Gründung eines kommunalen Museums in Ascona gegeben hat, das heute die nach ihr benannte *Fondazione* beherbergt.<sup>708</sup> Gemeinsam mit dem befreundeten Künstler Ernst Kempter (1891-1958) hatte sie lokale Künstler dazu aufgerufen, „der Gemeinde je ein Werk unentgeltlich zur Verfügung zu stellen“,<sup>709</sup> wodurch schnell 70 Werke von 65 Künstlern für den Grundstock des Museums zusammengekommen sind, das heute ein vielfaches an Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen besitzt. Werefkin brachte ihrerseits vier Gemälde von eigener Hand in die Stiftung ein und stellte zudem je ein Gemälde von Paul Klee, Arthur Segal und Cuno Amiet zur Verfügung.<sup>710</sup>

Die *Fondazione Marianne Werefkin*, die während des Zweiten Weltkriegs als *Museo Marianne Werefkin* zunächst in der „Casa Perucchi“, Werefkins letztem Wohnhaus,

<sup>697</sup> Vgl. Fäthke, 1988, S. 231-232.

<sup>698</sup> Vgl. Brögmann (Hrsg.), 1996, Taf. 34 und 35 (Tafelteil ohne Seitenangabe).

<sup>699</sup> Vgl. Salmen (Bearb.), 2002, S. 143.

<sup>700</sup> Vgl. Brögmann (Hrsg.), 1996, Taf. 15 (Tafelteil ohne Seitenangabe).

<sup>701</sup> Vgl. Fehlemann, (Hrsg.), 2003, S. 276 und 499.

<sup>702</sup> Vgl. Zieglgänsberger, Roman (Hrsg.), *Horizont Jawlensky. Alexej von Jawlensky im Spiegel seiner künstlerischen Begegnungen 1900-1914*, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden/ Kunsthalle Emden, München 2014, S. 303.

<sup>703</sup> Vgl. Salmen (Bearb.), 2002, S. 141.

<sup>704</sup> Vgl. Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 2014, S. 221.

<sup>705</sup> Vgl. ebd., S. 222.

<sup>706</sup> Vgl. ebd., S. 224.

<sup>707</sup> Vgl. Fäthke, 1988, S. 233.

<sup>708</sup> Vgl. Roßbeck, 2010, S. 211.

<sup>709</sup> Vgl. ebd.

<sup>710</sup> Vgl. ebd.; Vgl. auch: Das moderne Museo Comunale in Ascona, in: *Die Südschweiz*, 13. Mai 1922, Nr. 19, Jg. 1922, S. 1.

untergebracht war,<sup>711</sup> bevor sie im September 1967 an ihrer heutigen Adresse in der „Casa don Pancaldi“ Einzug hielt,<sup>712</sup> besitzt heute zahlreiche Hauptwerke der Künstlerin sowohl aus der Vorkriegs- als auch aus der Asconeser Zeit. Während vor allem Werefkins Spätwerk in öffentlichen Sammlungen nach wie vor kaum präsent ist, finden sich insbesondere in der *Fondazione Marianne Werefkin* auch etliche Gemälde aus den 1920er und -30er Jahren. Exemplarisch seien aus dem Besitz der Stiftung etwa die bereits erwähnten Gemälde *Herbst (Schule)* von 1907<sup>713</sup> und *Heimkehr* aus dem Jahr 1909,<sup>714</sup> das im selben Jahr entstandene Porträt *Sacharoff*,<sup>715</sup> *Der rote Baum* von 1910,<sup>716</sup> *Die Schlittschuhläufer* von 1911,<sup>717</sup> *La peine* von 1917/18,<sup>718</sup> das um 1924 entstandene *Vivants et morts*,<sup>719</sup> *Der Kreuzweg II* von 1926/27<sup>720</sup> und *Nach dem Sturm* aus dem Jahr 1932 genannt.<sup>721</sup> Ein aktueller Bestandskatalog der Stiftung existiert jedoch überraschenderweise ebenso wenig wie ein Oeuvrekatalog Werefkins, den Bernd Fäthke bereits 1988 angekündigt hat.<sup>722</sup> Die lange Zeit einzige eigenständige Publikation zu den Beständen der *Fondazione Marianne Werefkin* war ein 1967 erschienener Katalog mit dem Titel „Museo Marianne Werefkin“, der anlässlich der (Neu-) Eröffnung des Museums von Clemens Weiler im Namen der Stiftung herausgegeben wurde und ein Verzeichnis der zur Eröffnung ausgestellten Werke Werefkins enthält. Der schmale Band listet 37 Werke auf und enthält einen kleinen Abbildungsteil.<sup>723</sup> Erst 1993 veröffentlichte die *Fondazione Marianne Werefkin* abermals ein nur 16 Seiten starkes Heft, das über die wichtigsten Werke im Stiftungsbesitz Auskunft gibt.<sup>724</sup>

---

<sup>711</sup> Vgl. dazu folgende Zeitungsartikel: Das Werefkin-Museum in Ascona, in: *Der Landbote*, Winterthur 2. August 1940 (o.P.) und Marianne-von Werefkin-Museum in Ascona, in: *Sie und Er*, Zofingen 14. September 1940 (o.P.).

<sup>712</sup> Vgl. Weiler, Clemens, Späte Heimstätte. Eröffnung des Marianne-Werefkin-Museums in Ascona, in: *Weltkunst*, Nr. 18, 37. Jg (1967), S. 854.

<sup>713</sup> Vgl. Fäthke, 2001, S. 76-77.

<sup>714</sup> Vgl. ebd., S. 106.

<sup>715</sup> Vgl. ebd., S. 134-135.

<sup>716</sup> Vgl. ebd., S. 146-147.

<sup>717</sup> Vgl. ebd., S. 162.

<sup>718</sup> Vgl. ebd., S. 192-193.

<sup>719</sup> Vgl. ebd., S. 213-215.

<sup>720</sup> Vgl. ebd., S. 227.

<sup>721</sup> Vgl. ebd., S. 238-239.

<sup>722</sup> Vgl. Fäthke, 1988, S. 143.

<sup>723</sup> Vgl. Weiler, Clemens (Hrsg.), *Museo Marianne Werefkin, Ascona*, Ausst.-Kat.Fondazione Marianne Werefkin Ascona, Ascona 1967.

<sup>724</sup> Vgl. Snider, Marcella, *Marianne von Werefkin*, Stiftung Marianne von Werefkin im Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, Ascona 1993.

#### 3.4.2.4. Ausstellungen seit den 1980er Jahren

Wie im vorangegangenen Kapitel schon für Gabriele Münter festgestellt, fanden auch Werefkin-Einzelausstellungen bis Anfang der 1980er Jahre überwiegend in kommerziellen Galerien statt.<sup>725</sup> Im nicht kommerziellen Ausstellungsbetrieb spielte Werefkin bis dahin fast ausschließlich im Rahmen einiger weniger Sonderschauen zum *Blauen Reiter*<sup>726</sup> eine – auch hier gibt es die Parallele zu Münter – mehr oder minder untergeordnete Rolle. Ausnahmen bilden die eingangs erwähnte Gedächtnisausstellung des Museum Wiesbaden aus dem Jahr 1958 sowie die wechselnden Sammlungspräsentationen des Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, das in divergierender Zusammensetzung seit 1967 fortlaufend Werke aus dem Besitz der *Fondazione Marianne Werefkin* zeigt.<sup>727</sup> Seit 1980 fanden insgesamt zehn Einzelausstellungen zu Marianne von Werefkin statt, die alle zum größten Teil mit Leihgaben der Stiftung bestückt waren. Darüber hinaus fanden seither eine Reihe von Gruppenausstellungen statt, bei denen Werefkin jeweils mit einem oder mehreren Werken vertreten gewesen ist und die sich grob in die drei Kategorien „*Blauer Reiter*/ Expressionismus“, „Kunst von Frauen“ und „Künstlerpaare“ unterteilen lassen. Im Folgenden möchte ich einen Überblick über die Einzel- und Gruppenausstellungen Werefkins zwischen 1980 und 2017 geben, wobei ich bei letzteren eine repräsentative Auswahl getroffen habe, um die unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkte herauszuarbeiten.

##### **Einzelausstellungen**

**1980** *Marianne Werefkin. Gemälde und Skizzen*, Museum Wiesbaden (28. September – 23. November 1980; 77 Gemälde, 16 Arbeiten auf Papier (Gouachen und Zeichnungen) 22 Skizzenbücher; Katalog)

---

<sup>725</sup> Vor allem in der Schweiz fanden in den 1960er und 70er Jahren einzelne Verkaufsausstellungen mit Werken Werefkins statt. Vgl. dazu folgende Ausstellungskataloge: *Marianne Werefkin. Ölbilder, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen*, Ausst.-Kat. Galleria Castelnovo, Ascona 1967; *Marianne von Werefkin. 1860-1938*, Ausst.-Kat. Galerie Chichico Haller, Zürich 1969; *Marianne Werefkin. Ölbilder, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen*, Ausst.-Kat. Galleria Castelnovo, Ascona 1970. Die Galerie Gmurzynska in Köln zeigte 1969 ebenfalls eine Separatschau Werefkins. Vgl. dazu: *Marianne von Werefkin 1860-1938. Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Galerie Gmurzynska, Köln 1969.

<sup>726</sup> Werke Werefkins waren z.B. in folgenden Ausstellungen vertreten: The Blue Rider Group, Tate Gallery. London (30. September – 30. Oktober 1960), *Der Blaue Reiter* und sein Kreis, Österreichische Galerie, Oberes Belvedere, Wien (2. August – 24. September 1961) / Neue Galerie der Stadt Linz (30. September – 29. Oktober 1961), *Der Blaue Reiter* und sein Kreis – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen (26. April – 19. Mai 1975).

<sup>727</sup> Vgl. Weiler (Hrsg.), 1967, o.P. Unter Weilers einleitendem Katalogtext wird darauf verwiesen, dass der künstlerische Nachlass Werefkins in wechselnden Ausstellungen gezeigt wird.

**1988-1990** *Marianne Werefkin und ihr Freundeskreis (Marianne Werefkin e i suoi amici)*, Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona (6. August – 23. Oktober 1988)/ Villa Stuck, München (18. November 1988 – 15. Januar 1989)/ Kunstverein Hannover (29. April – 2. Juli 1989)/ Haus am Waldsee, Berlin (11. November 1989 – 7. Januar 1990)/ Sinclair-Haus, Altana AG, Bad Homburg (23. Januar – 25. März 1990)/ Batic Gesellschaft für Beteiligungen m.b.H., Hamburg (5. April – 8. Juni 1990) (je 108 Gemälde und 8 Gouachen; Katalog)

**1996** *Marianne von Werefkin. Oeuvres peintes 1907-1936*, Fondation Neumann, Gingsins (9. Mai – 25. August 1996; 58 Gemälde und 10 Skizzenbücher; Katalog)

**1999-2000** *Marianne Werefkin – „Die Farbe beisst mich ans Herz“*, August Macke Haus, Bonn (28. November 1999 – 27. Februar 2000; 26 Gemälde, 20 Arbeiten auf Papier (Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen, div. Skizzenbücher; Katalog)

**2001** *Marianne Werefkin. Il fervore della visione*, Fondazione Palazzo Magnani, Reggio Emilia (13. April – 1. Juli 2001; 81 Gemälde sowie diverse Bleistiftzeichnungen und Skizzenbücher; Katalog)

**2002** *Marianne von Werefkin in Murnau. Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde*, Schloßmuseum Murnau (12. Juli – 10. November 2002; 50 Gemälde, 28 Arbeiten auf Papier sowie Skizzenbücher und persönliche Dokumente; Katalog)

**2008** *Marianne Werefkin e l'ambiente culturale d'Ascona tra il 1918 e il 1938*, Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona (20. September – 28. Dezember 2008; kein Katalog)

**2009-2010** *Marianne Werefkin. L'amazzone dell'avanguardia*, Museo di Roma in Trastevere, Rom (25. November 2009 – 14. Februar 2010; 50 Gemälde, 12 Arbeiten auf Papier sowie 20 Skizzenbücher und persönliche Dokumente; Katalog)

**2010-2011** *Painters of Russian Abroad. Marianna von Werefkin*, Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau (10. September – 21. November 2010)/ Unter dem Titel: *Artisti Russi in Svizzera - Marianne Werefkin* im Jahr darauf im Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona (5. März – 3. Juli 2011) (57 Gemälde sowie Skizzenbücher und persönliche Dokumente; Katalog)

**2014** *Marianne Werefkin – Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen (12. April – 6. Juli 2014)/ Paula Modersohn-Becker-Museum, Bremen (20. Juli – 5. Oktober 2014) (je 65 Gemälde, 29 Arbeiten auf Papier (Aquarelle,

Gouachen und Zeichnungen sowie 6 Skizzenbücher und persönliche Dokumente; Katalog)

### **Gruppenausstellungen (Auswahl)**

**1982** *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (18. August – 17. Oktober 1982; 2 Gemälde; Katalog)

**1992** *Figures du moderne: l'expressionnisme en Allemagne, 1905-1914 - Dresde, Munich, Berlin*, MAMARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris (18. November 1992 – 14. März 1993; 12 Gemälde; Katalog)

**1996** *Die Expressionisten – Vom Aufbruch bis zur Verfemung*, Museum Ludwig, Köln (1. Juni – 25. August 1996; 5 Gemälde; Katalog)

**1996-1997** *Garten der Frauen – Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914*, Sprengel Museum, Hannover (17. November 1996 – 9. Februar 1997) / Von der Heydt-Museum, Wuppertal (2. März 1997 – 27. April 1997) (je 19 Gemälde; Katalog)

### **1998-1999**

*Deutsche Künstlerkolonien 1890 – 1910: Worpswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, „Die Brücke“, Murnau*, Städtische Galerie, Karlsruhe (25. September 1998 – 17. Januar 1999; 3 Gemälde; Katalog)

*Der Blaue Reiter und seine Künstler*, Brücke Museum, Berlin (3. Oktober 1998 – 3. Januar 1999) / Kunsthalle Tübingen (16. Januar – 28. März 1999) (je 2 Gemälde; Katalog)

**1999** *Der Blaue Reiter und Das Neue Bild – Von der Neuen Künstlervereinigung München zum Blauen Reiter*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (2. Juli – 3. Oktober 1999; 11 Gemälde; Katalog)

**2003-2004** *Der Blaue Reiter – Die Befreiung der Farbe*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (11. November 2003 – 29. Februar 2004; 7 Gemälde; Katalog)

**2008** *1908/2008. Vor 100 Jahren - Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin in Murnau*, Schloßmuseum Murnau (11. Juli 2008 – 9. November 2008; 13 Gemälde; 2 Gouachen sowie diverse Skizzenbücher; Katalog)

**2008-2009** *Künstlerpaare – Liebe, Kunst und Leidenschaft*, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln (31. Oktober 2008 – 8. Februar 2009; 3 Gemälde; Katalog)

**2010-2011** *Das Geistige in der Kunst. Vom „Blauen Reiter“ zum abstrakten Expressionismus*, Museum Wiesbaden (31. Oktober 2010 – 27. Februar 2011; 13 Gemälde; Katalog)

**2011** *Aufbruch 1911 – Ein Malsommer in Prerow. Erich Heckel, Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin auf dem Darß*, Darß-Museum, Prerow (25. Juni – 30. Oktober 2011; 7 Gemälde, 2 Aquarelle und Skizzenbücher; Katalog)

**2014** *Horizont Jawlensky. Alexej von Jawlensky im Spiegel seiner künstlerischen Begegnungen 1900-1914*, Museum Wiesbaden (14. Februar – 01. Juni 2014) / Kunsthalle Emden (21. Juni – 19. Oktober 2014) (6 Gemälde; Katalog)

#### **2014-2015**

*Expressionismus in Deutschland und Frankreich. Von Matisse zum Blauen Reiter*, Kunsthaus Zürich (07. Februar – 11. Mai 2014)/ Los Angeles County Museum of Art (8. Juni – 14. September 2014)/ Musée des Beaux-Arts de Montreal (6. Oktober 2014 – 25. Januar 2015) (2 Gemälde (2 Gemälde (*Der rote Baum* (1910) nur in Zürich, *Corpus Christi* (1911) bei allen drei Stationen ausgestellt); Katalog)

*„Ab nach München“ – Künstlerinnen um 1900*, Stadtmuseum, München (12. September 2014 – 8. Februar 2015; 2 Gemälde, div. Skizzen; Katalog)

**2015-2016** *STURM-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt (30. Oktober 2015 – 7. Februar 2016; 15 Gemälde; Katalog)

**2016-2017** *Kandinsky, Marc & Der Blaue Reiter*, Fondation Beyeler, Riehen/ Basel (4. September 2016 – 22. Januar 2017; 1 Gemälde; Katalog)

Bereits der ersten Ausstellung in der Liste der Separatschauen Werefkins kommt eine Schlüsselrolle innerhalb der neueren Werefkinforschung zu. Im Herbst 1980, über 40 Jahre nach dem Tod der Künstlerin, gelang es im Rahmen der Ausstellung „Marianne Werefkin. Gemälde und Skizzen“ erstmals aufzuzeigen, welchen starken Einfluss Werefkin auf den *Blauen Reiter* und die Künstler in seinem Umkreis tatsächlich gehabt hatte und welche Rolle dabei vor allem französische Vorbilder für die Malerin gespielt haben.<sup>728</sup> Dies war in der Forschung zuvor stets außer Acht gelassen worden oder hatte nur am Rande Beachtung gefunden. Der unter Wissenschaftlern mittlerweile umstrittene Kunsthistoriker Bernd Fäthke<sup>729</sup> trat hier zum ersten Mal als Werefkin-Experte in Er-

---

<sup>728</sup> Vgl. Fäthke, 1980.

<sup>729</sup> Bernd Fäthke sah sich in den vergangenen Jahren immer wieder dem Vorwurf ausgesetzt, die Werefkin-Forschung dadurch zu blockieren, niemandem Einblick in sein Privatarchiv für expressionistische Malerei und Marianne von Werefkin zu gewähren, in dem sich nach eigener Aussage vor allem viele Originaldokumente aus dem Besitz von Alexander Werefkin, dem Neffen der Malerin, befinden. Vielfach wurde auch der Vorwurf laut, Fäthke habe in seinen Publikationen zahllose Zitate aus dem Zusammenhang gerissen wiedergegeben, da vielfach nicht ersichtlich ist, ob es sich um Tagebucheinträge, Briefstel-

scheinung und präsentierte im Museum Wiesbaden die Ergebnisse seiner schon zu diesem Zeitpunkt jahrelangen Forschungsarbeit. Zur Ausstellung, die zum größten Teil mit Exponaten aus der *Fondazione Marianne Werefkin* sowie einigen Leihgaben aus Privatbesitz bestückt war und die anhand zahlreicher Schlüsselwerke Werefkins künstlerische Entwicklung von den Anfängen in Russland bis in die 1930er Jahre hinein dokumentierte, erschien ein Katalog mit Beiträgen von Bernd Fäthke, Sigrid Russ und Jelena Hahl-Koch. Hahl-Koch hatte bereits 1967 eine Dissertation mit dem Titel „Marianne von Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie“ veröffentlicht, deren Kernaussagen sie in dem Katalog-Beitrag „Marianne von Werefkins russisches Erbe“ zusammengeführt hat.<sup>730</sup>

Im Sommer 1988, dem 50. Todesjahr Werefkins zeichnete Bernd Fäthke erneut für eine umfangreiche Werefkin-Einzelausstellung mit dem Titel „Marianne Werefkin und ihr Freundeskreis“ verantwortlich, die mit insgesamt 116 Exponaten die bis heute größte Separatschau der Künstlerin gewesen ist. Unter den ausgestellten Werken – den Hauptteil machte auch hier der Bestand der *Fondazione Marianne Werefkin* aus – befanden sich wichtige Arbeiten aus der Zeit der *N.K.V.M.* und des *Blauen Reiter*, beispielsweise *Der rote Baum*, *Das Gebet* oder das berühmte *Selbstbildnis* aus dem Jahr 1910, sowie etliche Werke aus der Asconeser Zeit.<sup>731</sup> Nach Stationen in Ascona und München tourte die Ausstellung noch bis Juni 1990 nach Hannover, Berlin, Bad Homburg und Hamburg, wodurch das Oeuvre Werefkins erstmals auch im Norden und Osten Deutschlands Beachtung fand. Begleitend zur Ausstellung gab Bernd Fäthke die erste umfassende Werefkin-Biographie heraus, in der er ausführlich die Lebensstationen und die korrelierende künstlerische Entwicklung der Malerin nachzeichnete, wobei er erneut großes Gewicht auf Werefkins künstlerische Vorbilder und ihren Einfluss auf Freunde und Malerkollegen legte.<sup>732</sup> Aufsehen erregte im Zusammenhang mit der Publikation ein Rechtsstreit zwischen Fäthke und den Erben Jawlenskys. Fäthke hatte in seiner Monographie 33 Werke des Malers abbilden wollen, anhand derer er die künstlerische Entwicklung von beiden vergleichen wollte. Dies wurde ihm von der Schwiegertochter

---

len oder sonstige Notizen handelt. Nichtsdestoweniger gilt Fäthke bis heute als treibende Kraft in der Werefkin-Forschung und gab auch mir – zumindest per E-Mail – bereitwillig Auskunft.

<sup>730</sup> Hahl-Koch, Jelena, Marianne von Werefkins russisches Erbe, in: *Marianne Werefkin: Gemälde und Skizzen*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Magistrat d. Landeshauptstadt Wiesbaden, Presse- u. Informationsamt in Zusammenarbeit mit d. Kulturamt u.d. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1980., S. 35-42.

<sup>731</sup> Vgl., Fäthke, 1988, S. 231-235.

<sup>732</sup> Fäthke, 1988.

sowie zwei Enkelinnen Jawlenskys untersagt.<sup>733</sup> Lediglich in der Schweiz erschien das Buch aufgrund anderer Urheberrechtsgesetze unverändert.<sup>734</sup> In der Deutschen Veröffentlichung finden sich an den entsprechenden Stellen graue Balken.

Im Sommer 1996 richtete die Fondation Neumann in Gingins in Kooperation mit dem Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona eine weitere Werefkin-Einzelausstellung aus, deren Fokus allerdings insbesondere auf der Schweizer Schaffensperiode der Künstlerin lag. Diese war, wie es auch im Geleitwort zum Ausstellungskatalog heißt, bis dato „von der Kunstgeschichtsrezeption weniger beachtet [worden] als ihre Münchner Periode.“<sup>735</sup> Der Anspruch, dieses lange Zeit wenig beleuchtete Kapitel in der Biographie Werefkins aufzuarbeiten, gelang. Die Ausstellung bot nicht nur einen repräsentativen Überblick über die im Schweizer Exil entstandenen Werke Werefkins, sondern näherte sich diesen auch inhaltlich und führte somit die vorangegangene Forschungsarbeit von Bernd Fäthke weiter. Sowohl der Katalogbeitrag „Marianne von Werefkin und Ascona“ von Efrem Beretta (1981-1992 Direktor des Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona und bis zu seinem Tod im Jahr 2012 Sekretär der Werefkin-Stiftung), als auch der Beitrag von Nicole Brögmann, die in Gingins als Kuratorin verantwortlich zeichnete, beschäftigten sich intensiv mit dem Wirken der Künstlerin zwischen 1918 und 1938.<sup>736</sup>

Nach Werefkins Spätwerk standen von November 1999 bis Februar 2000 im August Macke-Haus in Bonn zum ersten Mal verstärkt die Arbeiten auf Papier, speziell die Skizzenbücher, und außerdem Werefkins schriftlicher Nachlass im Mittelpunkt. Die Sonderchau fand unter dem Titel „Marianne Werefkin – *Die Farbe beisst mich ans Herz*“ statt und wurde von Margarethe Jochimsen kuratiert. Zur Ausstellung wurde ein kleinformatiger Katalog in der Schriftenreihe des August Macke-Hauses herausgegeben, an dem zahlreiche bereits genannte Werefkin-Forscher beteiligt waren. Von Bernd Fäthke erschien ein Beitrag, der sich mit Werefkins Beziehung zu ihrer Walheimat Ascona beschäftigt,<sup>737</sup> Nicole Brögmann schrieb über die Skizzenbücher der Künstlerin,<sup>738</sup> wäh-

---

<sup>733</sup> Vgl. Jawlenskys Erbinnen mit Copyright-Sperre gegen Werefkin-Buch, in: *DER SPIEGEL*, Nr. 46/1988, S. 237. Auch online abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13531182.html> (Zugriff am 16. September 2016).

<sup>734</sup> Vgl. Fäthke, 1992, S. 244.

<sup>735</sup> Strobel-Neumann, Madeleine, Geleitwort, in: Brögmann (Hrsg.), 1996, S. 9-11, hier S. 9.

<sup>736</sup> Beretta, Efrem, Marianne von Werefkin und Ascona, in: Ebd., S. 12-19 und Brögmann, Nicole, „Ich lebe nur mit dem Auge“ – Marianne von Werefkin, in: Ebd., S. 21-80.

<sup>737</sup> Fäthke Bernd, Werefkins Hommage an Ascona, in: *Marianne Werefkin. Die Farbe beisst mich ans Herz*, Nr. 31. Schriftenreihe August Macke-Haus Bonn, zugl. Ausst.-Kat. August Macke-Haus Bonn, hrsg. v. Verein August Macke-Haus e.V., Bonn 1999, S. 31-43.

rend sich Laima Laučkaitė-Surgailienė und Mara Folini in ihren Beiträgen mit den schriftlichen Hinterlassenschaften Werefkins beschäftigten.<sup>739</sup>

Zurück in die Zeit von Werefkins künstlerischem Neubeginn um das Jahr 1906 herum ging es 2002 im Schloßmuseum Murnau, wo unter dem Titel „Marianne von Werefkin in Murnau – Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde“ neben Werefkins künstlerischem Neustart im bayerischen Voralpenland abermals ihr Einfluss auf den *Blauen Reiter* im Fokus stand, wenn auch diesmal unter besonderer Berücksichtigung der in Murnau und Umgebung entstandenen Werke. Auch zu dieser Ausstellung erschien ein Katalog unter Beteiligung von Bernd Fäthke, Mara Folini und Sandra Landau, die erstmals Werefkins Murnauer Skizzen einer näheren Betrachtung unterzog.<sup>740</sup> Als Kuratorin zeichnete die damalige Museumsdirektorin Brigitte Salmen verantwortlich.<sup>741</sup>

Die bereits mehrfach erwähnte italienische Kunsthistorikern Mara Folini, seit 2010 Direktorin des Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, hatte bereits im Jahr zuvor in der Fondazione Palazzo Magnani in Reggio Emilia unter dem Titel „Marianne Werefkin. Il fervore della visione“ eine Einzelausstellung mit Werken der Russin kuratiert,<sup>742</sup> der in den Jahren 2008, 2009 und 2010-2011 drei weitere Ausstellungen in Italien folgten. 2008 zeigte das Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona die Sonderschau „Marianne Werefkin e l'ambiente culturale d'Ascona tra il 1918 e il 1938“, die sich abermals mit dem Spätwerk der Malerin beschäftigte, zu der jedoch bedauerlicherweise kein Katalog erschienen ist. Im November 2009 eröffnete im Museo di Roma in Trastevere die Ausstellung „Marianne Werefkin. L'amazzone dell'avanguardia“, die von Maria Paola Fornasiero und Mara Folini kuratiert wurde und Werefkins künstlerischen Werdegang anhand zahlreicher Hauptwerke aus den Beständen der Fondazione Marianne Werefkin nachzeichnete.<sup>743</sup> Unter den Leihgaben in der italienischen Hauptstadt befanden sich sowohl wichtige Werke aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg,

---

<sup>738</sup> Brögmann, Nicole, Die Skizzenbücher der Malerin Marianne Werefkin, in: Ebd., S. 44-58.

<sup>739</sup> Laučkaitė-Surgailienė, Laima, Der unbekannt Briefnachlass von Marianne Werefkin, in: Ebd., S. 59-71; Folini, Mara, Die literarischen Quellen in den Schriften Marianne Werefkins - eine kritische Analyse, in: Ebd., S. 89-99.

<sup>740</sup> Landau, Sandra, „Vor den Augen tanzen die Bilder des Landlebens...“ – Marianne von Werefkins Murnauer Skizzen, in: Salmen (Bearb.), 2002, S. 53-64.

<sup>741</sup> Vgl. Salmen (Bearb.), 2002, S. 2.

<sup>742</sup> Parmiggiani, Sandro (Hrsg.), *Marianne Werefkin. Il fervore della visione*, Ausst.-Kat. Fondazione Palazzo Magnani, Reggio Emilia, Mailand 2001.

<sup>743</sup> Folini, Mara (Hrsg.), *Marianne Werefkin. L'amazzone dell'avanguardia*, Ausst.-Kat. Museo di Roma in Trastevere, Florenz 2009.

darunter das *Portrait Alexander Sacharoff* von 1909 oder *Der rote Baum* aus dem darauffolgenden Jahr,<sup>744</sup> als auch etliche Arbeiten aus der Schweizer Periode.

Mara Folini zeichnete 2010 ebenfalls für die Ausstellung „Painters of Russian Abroad. Marianna von Werefkin“ in der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau verantwortlich, die anschließend unter dem Titel „Artisti Russi in Svizzera - Marianne Werefkin“ im Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona zu sehen war. Die überblickshafte Ausstellung bot, ergänzt durch zahlreiche Exponate von Lehrern und Weggefährten Werefkins (darunter Werke von Repin, Kandinsky und Jawlensky), vor allem einen Einblick in ihre künstlerischen Anfänge und die Zeit Neuorientierung ab 1905/06. Zur Ausstellung erschien ein Katalog auf Russisch und Italienisch mit Beiträgen von u.a. Mara Folini, Jean-Claude Marcadé, John E. Bolt und Nicoletta Misler.<sup>745</sup>

Die bis dato letzte Werefkin-Einzelausstellung fand im Jahr 2014 in der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen und dem Paula Modersohn-Becker-Museum in Bremen statt. Im Rahmen der Retrospektive „Marianne Werefkin – Vom *Blauen Reiter* zum *Großen Bären*“ versuchten beide Häuser in einem umfangreichen gemeinschaftlichen Ausstellungsprojekt, das zudem von einer internationalen Konferenz begleitet wurde,<sup>746</sup> das gesamte Oeuvre der Künstlerin zu erfassen und es im Kontext ihrer Künstlerkolleginnen des frühen 20. Jahrhunderts zu verorten. Dies hatte zur Folge, dass alle in der vorliegenden Arbeit vorgestellten Künstlerinnen – Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Erma Bossi und Elisabeth Epstein – gemeinsam in der Ausstellung vertreten waren. Begleitend zur Ausstellung erschien ein Katalog mit Beiträgen von Brigitte Roßbeck, Bernd Fäthke, Petra Lanfermann und Tanja Malycheva, von deren Aufsatz später noch die Rede sein wird.<sup>747</sup>

Wie eingangs bereits angedeutet, lassen sich die Gruppenausstellungen Werefkins grob in die drei Kategorien „*Blauer Reiter*/ Expressionismus“, „Kunst von Frauen“ und „Künstlerpaare“ unterteilen, wobei sich die einzelnen Kategorien z.T. untereinander thematisch überschneiden. Die meisten Gruppenausstellungen, bei denen Arbeiten Werefkins ausgestellt waren, sind für die Kategorie „*Blauer Reiter*/ Expressionismus“ zu

---

<sup>744</sup> Vgl. Ebd., Kat.-Nr. 12 und Kat.-Nr. 21. (Katalogteil ohne Seitenangabe).

<sup>745</sup> Folini, Mara (Hrsg.), *Artisti russi in Svizzera: Marianne Werefkin (Tula 1860-Ascona 1938)*, Ausst.-Kat. Staatliche Tretjakow Galerie Moskau / Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, Florenz 2010.

<sup>746</sup> „Grenzüberschreitungen: Marianne Werefkin und die kosmopolitischen Künstlerinnen in ihrem Umfeld“, Internationale Konferenz in Zusammenarbeit mit der Jacobs University, Bremen, 11.-12. September 2014.

<sup>747</sup> Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 2014.

verzeichnen. Während sie Anfang der 1980er Jahre hierbei noch als Randfigur der Schwabinger Kunstszene gehandelt wurde, die lediglich im Zusammenhang mit ihrem Lebensgefährten Alexej von Jawlensky Beachtung fand,<sup>748</sup> rückte sie nach der großen Einzelausstellungstournee von 1988-1990 zusehends in den Fokus des Interesses. So war sie 1992 in der Ausstellung „Figures du moderne: l'expressionnisme en Allemagne, 1905-1914 - Dresde, Munich, Berlin“ im Musée d'art moderne de la Ville de Paris bereits mit 12 Werken vertreten und wurde dem Pariser Publikum als eine der zentralen Figuren aus dem Kreis der *N.K.V.M.* und des *Blauen Reiter* vorgestellt, die im Kanon der modernen Kunst in einem Atemzug mit Münter, Kandinsky und Jawlensky oder auch den Künstlern der *Brücke* zu nennen ist.<sup>749</sup> Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang ferner die Ausstellungen „Die Expressionisten – Vom Aufbruch bis zur Verfemung“, die 1996 im Museum Ludwig in Köln stattfand<sup>750</sup> oder „*Der Blaue Reiter* und *Das Neue Bild* – Von der *Neuen Künstlervereinigung München* zum *Blauen Reiter*“, die 1999 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München zu sehen war.<sup>751</sup> Aus jüngerer Zeit ist insbesondere auf die Ausstellung „Das Geistige in der Kunst. Vom *Blauen Reiter* zum abstrakten Expressionismus“ zu verweisen, die im Herbst 2010 im Museum Wiesbaden stattfand und den Bogen von der Münchner Avantgarde bis hin zu Positionen des sog. „abstrakten Expressionismus“ spannte, der in den USA zu Beginn der 1940er Jahre mit Vertretern wie Barnett Newman (1905-1970) oder Clyfford Still (1904-1980) seinen Höhepunkt erreichte. Werefkin wurde in dieser Ausstellung als eine derjenigen Künstlerinnen vorgestellt, die als Wegbereiterin der expressionistischen Kunst den Nährboden für die Weiterentwicklung dieser Stilrichtung bereitet hat.<sup>752</sup>

Unter den Ausstellungen aus der Kategorie „Kunst von Frauen“ ist zunächst die Ausstellung „Garten der Frauen – Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914“ hervorzuheben, die 1996/1997 im Sprengel Museum in Hannover und dem Von der Heydt-Museum in Wuppertal stattfand und in der Positionen von sieben Künstlerinnen des beginnenden 20. Jahrhunderts aus den Bereichen Malerei und Bildhauerei ge-

---

<sup>748</sup> Vgl. Zweite, Armin (Hrsg.), *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München 1982, S. 8, S. 40, S. 63 und S. 139.

<sup>749</sup> Vgl. Pérez, Annie (Red.), *Figures du moderne: l'expressionnisme en Allemagne, 1905-1914 - Dresde, Munich, Berlin*, Ausst.-Kat. MAMARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1992.

<sup>750</sup> Kolberg, Gerhard (Hrsg.), *Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, Ostfildern-Ruit 1996.

<sup>751</sup> Hoberg / Friedel (Hrsg.), 1999.

<sup>752</sup> Vgl. Rattemeyer, Volker (Hrsg.), *Das Geistige in der Kunst. Vom „Blauen Reiter“ zum abstrakten Expressionismus*, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2010.

genüber gestellt wurden. Marianne Werefkin, die im Ausstellungskatalog als „Vorreiterin“ der Avantgarde gefeiert wird,<sup>753</sup> war hier mit 19 Werken vertreten, von denen eines – ein eher unbekanntes Werk aus einer Schweizer Privatsammlung – das titelgebende *Garten der Frauen* gewesen ist.<sup>754</sup> Dieser Titel sollte nach Aussage der Kuratoren Ulrich Krempel und Susanne Meyer-Büser im Hinblick auf die Ausstellung als „Metapher für Vielfältigkeit und Variation verstanden werden“, <sup>755</sup> was sich gleichsam auch auf das Oeuvre Werefkins übertragen lässt. In der Kategorie „Kunst von Frauen“ besonders hervorzuheben sind ferner die Ausstellungen „*Ab nach München. Künstlerinnen um 1900*“ (Stadtmuseum München 2014/15)<sup>756</sup> und „*STURM-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932*“ (Schirn-Kunsthalle Frankfurt 2015/16), wobei insbesondere die letztgenannte mit dem Blick auf Werefkins Verbindungen zur Berliner Galerie *Der Sturm* noch einmal ein vergleichsweise neues Kapitel in der Werefkin-Forschung aufgeschlagen hat.<sup>757</sup> Dabei folgte die von Ingrid Pfeiffer kuratierte Ausstellung der vorangegangenen Forschung zum *Sturm*, die sich schon in den Jahren zuvor verstärkt auf die Künstlerinnen aus dem Umkreis der Galerie konzentriert hatte.<sup>758</sup>

In der Kategorie „Künstlerpaare“ ist vor allem die gleichnamige Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln herauszustellen, in der im Herbst 2008 unter dem Titel „Künstlerpaare – Liebe, Kunst und Leidenschaft“ unter anderem die private und künstlerische Beziehung zwischen Werefkin und Jawlensky thematisiert wurde.<sup>759</sup> Werefkin war hier mit drei, Jawlensky mit sechs Werken vertreten, wobei der Fokus insbesondere auf der Zeit der *N.K.V.M.* und des *Blauen Reiter* lag.<sup>760</sup> Irritierend ist dabei die im Ausstellungskatalog von Anja Ebert vertretene Meinung, es sei „gut möglich (sic!), dass der theoretisch versierten Werefkin eine zentrale Stellung innerhalb beider Vereinigungen zukam“, <sup>761</sup> was im Jahr 2008 bereits keine Vermutung mehr war, sondern bereits hinlänglich bekannt gewesen ist. Zudem wies Ebert darauf hin, dass „ihr [We-

---

<sup>753</sup> Vgl. Schade, Sigrid, *Künstlerinnen und „Abstraktion“*. Anmerkungen zu einer „unmöglichen“ Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte, in: Krempel/ Meyer-Büser (Hrsg.), 1996, S. 37-45, hier S. 41.

<sup>754</sup> Vgl. Krempel, Ulrich/ Meyer-Büser, Susanne/ Fehlemann, Sabine, Vorwort, in: Ebd., S. 7.

<sup>755</sup> Vgl. ebd.

<sup>756</sup> Voit/ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014.

<sup>757</sup> Pfeiffer/ Hollein (Hrsg.), 2015.

<sup>758</sup> Vgl. hierzu insbesondere: Rijn, 2013 und Bilanz, 2013.

<sup>759</sup> Vgl. Schaefer, Barbara und Blühm, Andreas (Hrsg.), *Künstlerpaare – Liebe, Kunst und Leidenschaft*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, Ostfildern 2008.

<sup>760</sup> Vgl. ebd., S. 162-179.

<sup>761</sup> Vgl. Ebert, Anja, Marianne von Werefkin & Alexej von Jawlensky, in: Ebd., S. 160-161, hier S. 161.

refkins] Werk erst in jüngster Zeit wiederentdeckt wird.“<sup>762</sup> Eine Behauptung, die angesichts zahlreicher Einzel- und Gruppenausstellungen seit Beginn der 1980er Jahre schlicht als falsch bezeichnet werden muss. Werefkins Wiederentdeckung war 2008 bereits in vollem Gange.

Zusammenfassend zeigt die Betrachtung der Einzel- und Gruppenausstellungen Werefkins seit 1980, dass der Ausstellungsbetrieb die Malerin mittlerweile zwar als eigenständige Künstlerin wahrnimmt, ihr aber gerade in Gruppenausstellungen, z.T. noch immer nur die Rolle der Gefährtin Jawlenskys zukommt, ohne dass ihre Schlüsselfunktion innerhalb der Münchner Kunstszene zwischen 1908 und 1914 entsprechend erkannt oder gewürdigt würde. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn nicht explizit Künstlerinnen im Mittelpunkt des kuratorischen Ansatzes stehen, wie zuletzt bei der Ausstellung „Kandinsky, Marc & Der Blaue Reiter“ in der Fondation Beyeler in Riehen bei Basel.

#### **3.4.2.5. Marianne von Werefkin im Kunsthandel**

Obwohl ihre Tätigkeit als Malerin für Marianne von Werefkin stets Beruf und Berufung zugleich gewesen ist, hat sie zu Lebzeiten nur ungern ihre Bilder verkauft, da „sie immer im Zweifel war, ob deren Botschaften auch richtig gedeutet wurden.“<sup>763</sup> Noch in der Münchner Zeit hatte sie 1909 an Jawlensky geschrieben:

„Die Kunst ist nicht da, um Bilder zu verkaufen, sondern dafür zu verstehen, dass auf der Welt schöpferisch gearbeitet wird und: was die Werke sagen, womit die Erde atmet, worum es eigentlich im Leben geht.“<sup>764</sup>

Auch in späteren Jahren, als Werefkin in Ascona oft völlig mittellos dastand, konnte sie sich nicht mit dem Gedanken anfreunden, ihre Werke an unkundige Käufer zu „verschleudern“, nur um zu überleben. Sie hielt fest:

„Ich mache Schulden, – gut, ich mache sie weiter, ich lebe Monate ohne einen Centime, ohne jeden anderen Eindruck als Ascona – gut, ich lebe weiter. Aber handeln mit Bildern werde ich nicht – auch wenn ich daran krepriere, denn ich sehe in diesem Drücken meiner modesten Preise eine Mißachtung meiner Kunst, ein Manco an Glauben... Ich will meine Bilder nur in liebenden, mich liebenden Händen wissen. Wo diese Hände ganz arm sind, bekommen sie die Sachen geschenkt,

---

<sup>762</sup> Vgl. ebd.

<sup>763</sup> Vgl. Fäthke, 1988, S. 138.

<sup>764</sup> Aus einem Brief von Marianne von Werefkin an Alexey von Jawlensky vom 17. Dezember 1909, zitiert nach: Roßbeck, 2010, S. 153.

wo das nicht der Fall ist, soll mir soviel gezahlt werden, daß ich davon leben und arbeiten kann.“<sup>765</sup>

Der Kunsthandel tat sich noch bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts außerordentlich schwer mit den Werken Werefkins, insbesondere mit Arbeiten aus dem Spätwerk der Russin. Zu wenig gefällig und obendrein düster erschienen potentiellen Interessenten oftmals die dargestellten Sujets, die vielfach totale Einsamkeit und ein beklemmendes, zuweilen gar desillusionierendes Gefühl der Angst vermitteln. Nach wie vor wecken die Arbeiten ihres langjährigen Schützlings Alexey von Jawlensky im Handel weit größere Begehrlichkeit,<sup>766</sup> wemgleich auch die Werke Werefkins in den vergangenen dreißig Jahren auf dem internationalen Kunstmarkt sukzessive im Preis gestiegen sind.

Der momentane Auktionsweltrekord für Marianne von Werefkin liegt bei rund 350.000 Euro und konnte im Juni 2008 bei Christie's in London für das zwischen 1910 und 1911 entstandene Gemälde *Styx* (Abb. 13) erzielt werden,<sup>767</sup> das 1911 auf der dritten Ausstellung der *N.K.V.M.* und im Folgejahr in der Galerie *Der Sturm* ausgestellt war und somit eine bedeutende Ausstellungshistorie vorweisen konnte.<sup>768</sup> Dieser Zuschlag rangiert jedoch mit weitem Abstand vor den ansonsten üblicherweise im Kunsthandel erzielbaren Preisen für die Künstlerin und ist daher als singuläres Ergebnis zu bewerten, das nur marginale Auswirkungen auf nachfolgende Zuschläge bzw. Verkaufspreise hatte.

Auffällig ist, dass sich unter den fünfzehn am höchsten zugeschlagenen Werken Werefkins (Vgl. Tab.2), anders als bei Münter, auch sechs Arbeiten aus den 1920er und frühen 30er Jahren befinden und damit Werefkins lange geschmähtes Spätwerk zusehends in den Fokus gerückt ist. Auffällig ist zudem, dass zehn der fünfzehn Top-Lose erst zwischen 2012 und 2016 auktioniert wurden, es also grade in den letzten fünf Jahren zu signifikanten Preissteigerungen für die Künstlerin gekommen ist. Eine Entwicklung, die

---

<sup>765</sup> Zitiert nach: Fäthke, 1988, S. 138-139.

<sup>766</sup> Das hat jedoch zur Folge, dass in der Vergangenheit auch immer wieder Jawlensky-Fälschungen in den Handel gelangt sind. Selbst renommierte Ausstellungshäuser wie das Folkwang-Museum in Essen waren schon davon Betroffen. Vgl. z.B: Ruthe, Ingeborg, *Jawlensky-Fälschungen im Essener Folkwang-Museum. „Blütenrausch“ zur Eröffnung*, in: *Berliner Zeitung*, 4. Februar 1998, Vgl. Online-Version: <http://www.berliner-zeitung.de/jawlensky-faelschungen-im-essener-folkwang-museum--bluetenrausch--zur-eroeffnung-16549958> (Zugriff am 23. September 2016).

<sup>767</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/gemälde/4711580/styx?p=1> (Zugriff am 08. September 2016) Der Zuschlag erfolgte bei 280.000 GBP, umgerechnet 354.200 Euro. Vgl. dazu auch den Printkatalog: Christie's, *Impressionist & Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 25. Juni 2008 in London, S. 245, Lot-Nr. 566.

<sup>768</sup> Vgl. <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/marianne-von-werefkin-styx-5093061-details.aspx> (Zugriff am 08. September 2016).

sichtbar mit dem Ausstellungsgeschehen der 2010er Jahre korreliert. Insbesondere die Ausstellungen „Expressionismus in Deutschland und Frankreich. Von Matisse zum *Blauen Reiter*“ (2014/15) und „STURM-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932“ (2015/16), bei denen Werefkin jeweils mit mehreren Werken vertreten war, fanden sowohl national als auch international Beachtung. Hohe Zuschläge erzielten in den vergangenen Jahren etwa das auf 1920 datierte Gemälde *Die Fledermäuse*, das im April 2015 bei Widmer Auktionen in St. Gallen für 200.000 CHF (ca. 190.000 Euro) zugeschlagen wurde,<sup>769</sup> oder die um 1911 entstandene Gouache *Bahnhof Prerow (Dünenlandschaft)*, die am 19. Juni 2013 bei Christie's in London 155.000 GBP (ca. 180.000 Euro) erzielte, obwohl sie lediglich auf 25.000-35.000 GBP taxiert war.<sup>770</sup> In derselben Auktion offerierte Christie's erfolgreich drei weitere Gemälde der Malerin, die ihren unteren Schätzpreis zum Teil verfünffachen konnten, darunter die um 1910 entstandene Gouache *In die Nacht hinein*, die einen Zuschlagspreis von 105.000 GBP (ca. 120.000 Euro) erzielte, obwohl man lediglich 20.000-30.000 GBP für das Bild erwartet hatte, das eine Szene aus Shakespeares Drama „König Lear“ zeigt und einst Teil der Ausstellungstournee von 1988-90 war.<sup>771</sup> Ein Wiederverkauf des Werkes über Macdougall Arts Ltd. in London im darauffolgenden Jahr scheiterte allerdings. Bei einer Taxierung von 200.000-250.000 GBP fand sich kein Käufer für das Gemälde.<sup>772</sup>

Überhaupt stellt sich der Markt für Werefkin höchst ambivalent dar. Betrachtet man gegenüber den Höchstzuschlägen der vergangenen Jahre die Anzahl derjenigen Arbeiten Werefkins, die im Zeitraum 2012-2016 auf Auktionen unverkauft gebliebenen sind, so fällt die verhältnismäßig hohe Quote zurückgegangener Lose auf. Das Berliner Onlineauktionshaus Auctionata etwa bot im Jahr 2015 binnen sechs Monaten gleich dreimal

---

<sup>769</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/gemälde/9166492/die-fledermause?p=1> (Zugriff am 20. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Galerie Widmer Auktionen AG, *Gemälde*, Katalog zur Auktion am 24. April 2015 in St. Gallen, S. 35, Lot-Nr. 28.

<sup>770</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/7768496/bahnhof-prerow-dunenlandschaft?p=1> (Zugriff am 20. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Christie's, *Impressionist/Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 19. Juni 2013 in London, S. 102, Lot-Nr. 376.

<sup>771</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/7768497/in-die-nacht-hinein?p=1> / <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/marianne-von-werefkin-in-die-nacht-hinein-5698731-details.aspx/> <https://auctionata.com/de/o/121742/marianne-v-werefkin-1860-1938-in-die-nacht-hinein-um-1910?cat=shop&search=werefkin> (Zugriff jeweils am 20. September 2016).

<sup>772</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/8501748/in-die-nacht-hinein?p=1> (Zugriff am 21. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Macdougall Arts Ltd., *Russian Works of Art, Fabergé and Icons*, Katalog zur Auktion am 4. Juni 2016 in London, S. 181, Lot-Nr. 75.

erfolglos das um 1908 entstandene Aquarell *Zwei Frauen im Café* an,<sup>773</sup> ehe es im vierten Anlauf im November 2015 für 17.000 Euro (zzgl. Aufgeld) verkauft wurde,<sup>774</sup> obwohl man ursprünglich einen Preis zwischen 44.000 und 55.000 Euro für das kleinformatige Werk erwartet hatte. In den Jahren 2012 und 2013 war es bei Macdougall Arts Ltd. in London bereits zweimal an die Einlieferer zurückgegangen.<sup>775</sup> Gänzlich unverkauft blieben im Juni 2014 im Auktionshaus Germann in Zürich die Gouache *Due Monachi (Zwei Mönche)*,<sup>776</sup> sowie eine undatierte *Tessiner Landschaft* Werefkins.<sup>777</sup> Ebenfalls erfolglos offeriert wurde im Juni 2015 ein um 1907 entstandenes *Männliches Portrait* der Malerin bei Hauswedell & Nolte in Hamburg.<sup>778</sup>

Dennoch ist die Marktentwicklung Werefkins im Allgemeinen positiv zu bewerten. Nachdem die Malerin noch bis in die 1980er Jahre hinein auf dem Kunstmarkt nur wenig gefragt – und auch wenig präsent – war, wurden schon Anfang der 1990er Jahre für Arbeiten aus der Vorkriegszeit vielfach Zuschläge im mittleren fünfstelligen Bereich erzielt, wenngleich sich der Handel zu dieser Zeit noch vornehmlich auf den süddeutschen Raum bzw. die Schweiz beschränkte.<sup>779</sup> Der Auslöser für die merkantile Neubewertung gerade zu diesem Zeitpunkt dürfte vor allem die Werefkin-Einzelausstellungstournee von 1988-1990 gewesen sein, die der Malerin einen massiven Popularitätsschub beschert hat. So erzielte etwa im November 1990 – gut fünf Monate nach dem Ende der letzten Ausstellungsstation – die 1911 entstandene Gouache *An der Ostsee bei*

---

<sup>773</sup> Zum ersten Mal wurde das Werk am 25. März 2015 angeboten (<http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/9107342/two-ladies?p=1>), dann am 19. Mai (<http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/9245219/two-ladies?p=1>) und schließlich am 25. September (<http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/9475488/two-ladies?p=1>), ehe es im November 2015 einen Käufer fand. (Zugriff jeweils am 21. September 2016).

<sup>774</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/9625065/two-ladies?p=3> (Zugriff am 21. September 2016).

<sup>775</sup> Zuerst war das Aquarell dort im Mai 2012 angeboten worden (<http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/6995348/two-women-in-a-street-cafe?p=1>), ein zweites Mal im Juni 2013 (<http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/7750640/two-women-in-a-street-cafe?p=1>) (Zugriff jeweils am 21. September 2016).

<sup>776</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/8515697/duemonaci?p=1> (Zugriff am 23. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Auktionshaus Germann, *Bedeutende Gemälde, Skulpturen, Aquarelle, Zeichnungen*, Katalog zur Auktion am 2. Juni 2014 in Zürich, S. 124, Lot-Nr. 117.

<sup>777</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/8515696/tessiner-landschaft-chi-sono-io?p=1> (Zugriff am 21. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Auktionshaus Germann, *Bedeutende Gemälde, Skulpturen, Aquarelle, Zeichnungen*, Katalog zur Auktion am 2. Juni 2014 in Zürich, S. 123, Lot-Nr. 116.

<sup>778</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20aquarell/9317566/mannliches-portrait?p=1> (Zugriff am 23. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Hauswedell & Nolte, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 10. Juni 2015 in Hamburg, S. 163, Lot-Nr. 386.

<sup>779</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/viele/vergangenheit#> (Zugriff am 24. September 2016).

*Prerow* (Abb. 14), die nicht nur Teil der Ausstellungs-Tournee gewesen ist, sondern auch schon 1980 bei der Werefkin-Retrospektive im Museum Wiesbaden ausgestellt war,<sup>780</sup> bei Ketterer in München einen Zuschlagspreis von rund 33.000 Mark.<sup>781</sup> Das 1907 entstandene Gemälde *Abend in Murnau* (Abb. 9), das mittlerweile zur Sammlung des dortigen Schloßmuseums gehört, wurde im Mai des darauffolgenden Jahres bei Neumeister in München sogar bereits für rund 97.000 Mark zugeschlagen.<sup>782</sup> Das Interesse an Werefkin war geweckt.

Seit Mitte der 1990er Jahre wird die Malerin verstärkt auch auf internationalen Auktionen angeboten, wobei der weltweite Handel mit Werken Werefkins erst zu Beginn des neuen Jahrtausends merklich Fahrt aufgenommen hat. Blieben noch Ende der 1990er Jahre wiederholt in London und New York angebotene Lose der Russin unverkauft,<sup>783</sup> so ist spätestens seit der Auktion des 1917 entstandenen Gemäldes *Nuit fantastique* (*Phantastische Nacht*) (Abb. 15) – einst ebenfalls Teil der Einzelausstellungs-Tournee von 1988-1990<sup>784</sup> – das am 9. Februar 2005 bei Sotheby's in London für rund 70.000 GBP (ca. 100.000 Euro) zugeschlagen wurde,<sup>785</sup> auch im internationalen Handel das Interesse an Werefkin spürbar gewachsen.

Ein wachsendes Interesse bzw. steigende Preise im internationalen Handel lassen sich Anfang der 2000er Jahre auch bei Gabriele Münter beobachten, deren Werke auf internationalen Auktionen zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits mühelos sechsstellige Ergebnisse erzielten. Zum Vergleich: Nur zwei Tage vor der Auktion von Werefkins *Nuit fantastique* (*Phantastische Nacht*) war bei Christie's in London Münters Gemälde *Vom Griesbräukeller* (*Haus am Staffelsee*) aus dem Jahr 1908 für 180.000 GBP (ca. 260.000

---

<sup>780</sup> Vgl. Fäthke, 1988, S. 233 und Taf. 61 und Russ, (Red.), 1980, S. 87.

<sup>781</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20quarell/9173/an-der-ostsee-bei-prerow?p=1> (Zugriff am 24. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 26. November 1990 in München, S. 123, Lot-Nr. 78.

<sup>782</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/gemälde/96801/abend-in-murnau?p=1> (Zugriff am 24. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Neumeister, *Neumeisters Moderne*, Katalog zur Auktion am 25. Mai 1991 in München, S. 99, Lot-Nr. 347.

<sup>783</sup> Z.B. das Anfang der 1930er Jahre entstandene Aquarell *Sonnenblumen* im März 1998 bei Sotheby's in London (vgl.: <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/zeichnung%20quarell/997884/sunflowers?p=2>) oder das 1924 entstandene Gemälde *Sonne, Kunst, Liebe* im Oktober 1998 bei Christie's in London (vgl.: <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/gemälde/1182578/sonne-kunst-liebe?p=2>) (Zugriff jeweils am 28. September 2016).

<sup>784</sup> Vgl. Fäthke 1988, S. 234 und Taf. 80.

<sup>785</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/30526/marianne-werefkin-von/gemälde/3376600/nuit-fantastique?p=3> (Zugriff am 28. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Sotheby's, *Impressionist and Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 9. Februar 2005 in London, S. 173, Lot-Nr. 518.

Euro) versteigert worden.<sup>786</sup> Bereits im Mai 2000 hatte Münters 1909 entstandenes Gemälde *Kind mit Puppe* bei Christie's in New York 600.000 USD erzielt, was heute umgerechnet auf den damaligen Wechselkurs rund 660.000 Euro entspricht.<sup>787</sup> An diesem Vergleich wird nicht nur deutlich, dass Münter im internationalen Kunsthandel preislich gesehen eindeutig zu den Spitzenreitern unter den Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts gehört, sondern er zeigt auch, dass Münter mit derartigen Zuschlagspreisen zugleich den Weg für Wertsteigerungen bei ihren Kolleginnen – darunter auch Werefkin – geebnet hat.

Abschließend ist festzuhalten, dass sich Marianne von Werefkin parallel zu ihrer Wiederentdeckung auf musealer Ebene seit den 1980er Jahren auch im Handel zu einer gefragten Künstlerin entwickelt hat. Die Erkenntnis, dass ihr insbesondere in den Anfängen der *N.K.V.M.* und des *Blauen Reiter* eine Schlüsselfunktion als Netzwerkerin und Impulsgeberin zukommt, hat sich mittlerweile auch international manifestiert und dementsprechend die Nachfrage nach Werken der Russin erhöht. Da jedoch, anders als bei Münter, bislang nur wenige „Spitzenwerke“ auf dem internationalen Kunstmarkt angeboten wurden, die das Preisniveau für Werefkin nicht dauerhaft nach oben korrigiert haben, konnte die Preisentwicklung der Malerin noch nicht mit der ihrer Künstlerkollegin schritthalten. Dennoch dürfte im weitestgehend trendunabhängigen Marktsegment der *Klassischen Moderne* mit relativer Sicherheit auch das Käuferinteresse an Werefkin weiterhin eher steigen als sinken, was sich künftig, wie schon für Münter beobachtet, auch auf schwächere Werke positiv in der Preisbildung auswirken könnte. Die Wiederentdeckung und Neubewertung der Malerin auf dem Kunstmarkt ist damit also noch lange nicht abgeschlossen.

---

<sup>786</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/gemälde/3366523/vom-griesbraukeller-haus-am-staffelsee?p=14> (Zugriff am 28. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Christie's, *Impressionist & Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 7. Februar 2005 in London, S. 149, Lot-Nr. 51.

<sup>787</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/20723/gabriele-munter/gemälde/1692112/kind-mit-puppe?p=1> (Zugriff am 28. September 2016). Vgl. dazu auch den Printkatalog: Christie's, *Impressionist & Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 10. Mai 2000 in New York, S. 23, Lot-Nr. 614.

### 3.4.3. Erma Bossi

„Wir würden hier gerne über ein weiteres Fräulein berichten, über Erminia Bosich [...]“<sup>788</sup>

Anders als Gabriele Münter und Marianne von Werefkin zählt Erma Bossi noch immer zu den *Unbekannten* unter den zahllosen um 1900 in München tätigen Künstlerinnen. Dabei gehörte sie, ebenso wie die lange Zeit gleichsam nahezu völlig in Vergessenheit geratene Malerin Elisabeth Ivanova Epstein (1879-1956),<sup>789</sup> auch zu jenem illustren Schwabinger Künstlerkreis um Münter, Werefkin, Jawlensky und Kandinsky aus dem 1909 die *Neue Künstlervereinigung München (N.K.V.M.)* und 1911 der legendäre *Blaue Reiter* hervorging.

War Bossi über viele Jahre hinweg fast vollkommen aus dem Blickfeld der Kunstgeschichte verschwunden, so tauchten eine Handvoll Werke von ihr in den 1980er und 1990er Jahren im Zuge des allmählich aufkommenden Interesses an Künstlerinnen der Avantgarde plötzlich wieder vereinzelt in Ausstellungen auf. Blieb das Interesse an der Person Bossis dabei anfangs noch verhalten, führten Ausstellungen wie „Der *Blaue Reiter* und *Das Neue Bild* – Von der *Neuen Künstlervereinigung München* zum *Blauen Reiter*“<sup>790</sup> oder die bereits mehrfach erwähnte Ausstellung „Garten der Frauen – Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914“,<sup>791</sup> in deren Begleitkatalog 1996 der erste längere Aufsatz über Bossi erschien, zumindest dazu, dass sich die Expressionsismusforschung Erma Bossi überhaupt wieder näherte. Trotzdem sollte es noch etliche Jahre – bis zum Juli 2013 – dauern, bis man Erma Bossi endlich in einer umfangreichen Einzelausstellung würdigte<sup>792</sup>. Der Hauptgrund dafür, dass es derartig lange dauerte, bis

---

<sup>788</sup> Aus einem Artikel anlässlich der „Esposizione Internationale“ des *Circolo Artistico die Trieste*, die von Mai bis Juni 1904 im Teatro Fenice in Triest stattfand. In: *Il Piccolo*, Triest, 5. Juni 1904; zitiert nach: Vatta, Sergio, *Triester Künstler in München. Die Ausbildung einer Malerin*, in: Uhrig, Sandra (Bearb.), *Erma Bossi - Eine Spurensuche*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2013, S. 33-55, hier S. 40.

<sup>789</sup> Zu Elisabeth Ivanowa Epstein siehe Kapitel 3.4.4. Zur Einführung vgl. vor allem: Fäthke, Bernd, *Elisabeth Ivanowna Epstein, Eine Künstlerfreundschaft mit Kandinsky und Jawlensky*, in: Ders., *Elisabeth I. Epstein*, Ausst.-Kat. Kunstverein Wolfsburg, Ed.Galleria Sacchetti, Ascona 1989, S. 7-25; sowie Ders., *Jawlensky und seine Weggefährten in neuem Licht*, München 2004, hier v.a. S. 121-122. Vgl. außerdem: Malycheva, 2014, S. 171-174 sowie Reinhardt, 2014, S. 144-149.

<sup>790</sup> „Der *Blaue Reiter* und *Das Neue Bild* – Von der *Neuen Künstlervereinigung München* zum *Blauen Reiter*“, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 2. Juli – 3. Oktober 1999.

<sup>791</sup> „Garten der Frauen – Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914“, Sprengel Museum Hannover, 17. November 1996 – 9. Februar 1997, Von der Heydt Museum Wuppertal, 2. März 1997 – 27. April 1997.

<sup>792</sup> „Erma Bossi – Eine Spurensuche“, Schloßmuseum Murnau, 25. Juli – 3. November 2013.

sich ein Museum – in diesem Fall das Schloßmuseum Murnau<sup>793</sup>, das sich seit seiner Eröffnung 1993 überregional einen Namen mit Ausstellungen zu Kunst und Künstlern des *Blauen Reiter* gemacht hat – an eine Separatschau Bossis wagte, erscheint dabei so logisch wie banal: Es war Jahrzehnte lang schlicht kaum etwas über das Leben der Künstlerin und ihr hinterlassenes Werk bekannt.<sup>794</sup> In diesem Kapitel soll nun die Neuentdeckung Bossis nachvollzogen und ihr erhaltenes Oeuvre kunsthistorisch eingeordnet werden, bevor sich, wie auch in den vorangegangenen Kapiteln zu Münter und Werfkin, ein kritischer Blick auf das Ausstellungsgeschehen seit den 1980er Jahren sowie Bossis Position im Kunsthandel anschließen wird. Ein übergreifender Vergleich mit ihren Münchner Künstlerkolleginnen in Kapitel 3.5 wird die Betrachtung Bossis vervollständigen.

### 3.4.3.1. Biographisches

„Bereits über das Geburtsjahr Erma Bossis herrscht in der Kunstliteratur Unklarheit“,<sup>795</sup> erklärt Nancy von Breska-Ficović im Katalog zur Bossi-Ausstellung des Murnauer Schloßmuseums. Nahm man lange Zeit an, dass Bossi entweder 1882 oder 1885 geboren worden war,<sup>796</sup> gab ein Italienischer Ausstellungskatalog im Jahr 2003 das Geburtsjahr Bossis schließlich mit 1875 an – allerdings ohne eine Quelle für diese Information zu nennen.<sup>797</sup> Belegbar wurde das Datum am Ende durch eine im staatlichen Archiv in Triest befindliche Notiz, aus der hervorgeht, dass Bossi „als erstes, allerdings noch uneheliches Kind der späteren Eheleute Raimondo Bosich und Lucia Ciak am 9. Juni 1875 in Pula geboren und auf den Namen Erminia getauft wurde.“<sup>798</sup>

Wer aber war diese Erminia Bosich, die sich später Erma Bossi nennen sollte und die nach einer fast fünfzigjährigen Karriere als Malerin beinahe in Vergessenheit geriet?

---

<sup>793</sup> Die Schreibweise mit „ß“ folgt dem offiziellen Namen des Museums.

<sup>794</sup> Vgl. Sachs, Brita, Ihr Geburtsdatum hatte sie erfunden. Über Erma Bossi war fast nichts bekannt: Die fulminante Schau in Murnau ändert das, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. September 2013, Nr. 203, S. 27.

<sup>795</sup> Breska-Ficović, Nancy von, Erma Bossi - Eine Spurensuche von Kroatien und Italien über Deutschland nach Frankreich und zurück, in: Uhrig, (Bearb.), 2013, S. 22-32, hier S. 22.

<sup>796</sup> So z.B. nachzulesen bei Schmidt, Barbara U., Erma Bossi, Zwischen Paris und Murnau, in: Krempel/Meyer-Büser (Hrsg.), 1996, S. 241-247, hier S. 242.

<sup>797</sup> Vgl. Breska-Ficović, 2013, S. 22.

<sup>798</sup> Ebd., S. 23.; Vgl. dazu auch: Pellegrini-Rocca, Carla, Eine Galeristin auf den Spuren einer schwer zu fassenden Malerin. Carla Pellegrini-Rocca über ihre Recherchen zu Erma Bossi, in: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 56-70, hier S. 58. Dort befindet sich eine Abbildung mit der Bescheinigung des Einwohnermeldeamts von Triest aus der das genaue Geburtsdatum hervorgeht.

Über Bossis frühe Lebensjahre ist bislang nur verhältnismäßig wenig bekannt. In Triest, wo Bossi aufwuchs und in den 1880er Jahren ein Mädchengymnasium besuchte, wagte sie ihre ersten Künstlerischen Gehversuche.<sup>799</sup> „Vieles deutet daraufhin“, so Nancy von Breska-Ficović, „dass sie im Umkreis des Triester Künstlers Carlo Wostry (1865-1943) ihre ersten Werke schuf. Dafür spricht unter anderem ein von Wostry im Jahre 1902 datiertes und Bossi gewidmetes Porträt, das er mit der Widmung „alla distinta collega“ („an die ehrenwerte Kollegin“) versehen hatte.“<sup>800</sup> Ohne Frage ein Hinweis darauf, welch großes Talent Bossi zu diesem Zeitpunkt bereits entwickelt hatte.

Noch in der Triester Zeit Bossis erfolgte wohl die Umbenennung von Erminia Bosich in Erma Bossi, wobei auch dies nicht genauer als etwa um 1904 eingegrenzt werden kann.<sup>801</sup> Zudem fand allem Anschein nach niemals eine offizielle Namensänderung statt – Unterlagen darüber sind jedenfalls nicht erhalten geblieben – weshalb davon auszugehen ist, dass Bossi den Namen lediglich als Künstlernamen führte.<sup>802</sup>

Spätestens 1904 erfolgte auch Bossis Umzug nach München,<sup>803</sup> dass, wie bereits geschildert, um 1900 ein beliebtes Ziel für Künstlerinnen aus ganz Europa war, die sich in der Isarmetropole ihrer künstlerischen Aus- und Weiterbildung widmen wollten.<sup>804</sup> Wie genau Bossis „künstlerische Fortbildung“ in München bis zu Ihrem Eintritt in die N.K.V.M. im Jahr 1909 aussah, ist allerdings ebenso ungewiss, wie „der genaue Zeitpunkt ihrer Ankunft in der bayerischen Hauptstadt.“<sup>805</sup> Am naheliegendsten erscheint die Vermutung, dass Bossi in München zunächst Kurse an der Damenakademie des Künstlerinnenvereins besuchte, die, wie unter Kapitel 2.1. erwähnt, Ende des 19. Jahrhunderts eingerichtet worden war, um Frauen, denen die Aufnahme an staatlichen Akademien verboten war, eine halbwegs adäquate Ausbildungsmöglichkeit zu bieten.<sup>806</sup>

---

<sup>799</sup> Vgl. Breska-Ficović, 2013, S. 23.

<sup>800</sup> Ebd., S. 24; Vgl. dazu auch: Vatta, 2013, S. 39 und S. 46.

<sup>801</sup> Vgl. Breska-Ficović, 2013, S. 24.

<sup>802</sup> Vgl. ebd.; 1911, als Bossi sich bereits einige Jahre in München aufgehalten hatte, erfolgte eine nochmalige Namensänderung in „Erma Barrera-Bossi“. Nahm man daher lange Zeit an, dass Bossi vor der dritten Ausstellung der N.K.V.M. im Jahr 1911 geheiratet hatte, konnte diese Vermutung im Bossi-Katalog des Schlossmuseums Murnau widerlegt werden. Nach Informationen von Bossis Neffen Adolfo war Erma Bossi nie verheiratet. Auch gibt es keinerlei offizielle Belege für eine etwaige Hochzeit Bossis. Bossi hatte wohl lediglich zwischen 1911 und 1920 den Namen ihres Geliebtes, des Tenors Carlo Barera, an ihren eigenen angehängt. Zu Verdanken ist diese Information Carla Pellegrini-Rocca, die im Zuge ihrer jahrelangen Recherchen zu Erma Bossi Kontakt mit deren Familie aufgenommen hatte. (Vgl. Breska-Ficović, 2013, S. 25-26 und Pellegrini-Rocca, 2013, S. 59.)

<sup>803</sup> Vgl. Breska-Ficović, 2013, S. 25 bzw. Vatta, 2013, S. 33.

<sup>804</sup> Vgl. dazu auch: Voit, Antonia, Bildung für Frauen. Die Entwicklung der Moderne ist eng mit der Frauenbewegung verknüpft, in: Dies./ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), S. 8-15.

<sup>805</sup> Breska-Ficović, 2013, S. 25.

<sup>806</sup> Vgl. Schmidt, 1996, S. 242.

Nach eigenen Aussagen besuchte Bossi in jenen Jahren auch Kurse bei Anton Ažbe und Heinrich Knirr,<sup>807</sup> die in München private Malschulen unterhielten. Über Art und Dauer der Ausbildung kann in beiden Fällen jedoch nur spekuliert werden, denn in den „Unterlagen über die Schüler dieser Klassen konnten [...] keine Spuren einer mehrjährigen Ausbildung Bossis gefunden werden. Ebenso wenig konnte ein Nachweis über die Teilnahme an den Klassen der Damenakademie oder der Phalanx-Schule erbracht werden“, was darauf schließen lässt, dass Bossi „auf der Suche nach neuen Anregungen nur unregelmäßig und an verschiedenen Kursen teilnahm.“<sup>808</sup>

Als gesichert gelten darf jedoch, dass Bossi in einem dieser Kurse bzw. im Umkreis der vielen privaten Schwabinger Malschulen auf Münter, Kandinsky, Jawlensky und Wexler traf, mit denen sie bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs freundschaftlich verbunden war.<sup>809</sup> So verbrachte Bossi etwa den vielzitierten Sommer des Jahres 1908 gemeinsam mit den Freunden in Murnau am Staffelsee<sup>810</sup> – was in der gängigen Literatur zum *Blauen Reiter* gleichwohl häufig unerwähnt bleibt, bzw. nur am Rande Beachtung findet – und trat im folgenden Jahr in die im Januar 1909 gegründete *Neue Künstlervereinigung München* ein.<sup>811</sup>

Erna Bossi nahm bis 1911 an den Ausstellungen der *N.K.V.M.* teil<sup>812</sup> – ein Zeitraum von nur knapp zwei Jahren, in denen die Gruppe lediglich drei Ausstellungen veranstaltete. In dieser verhältnismäßig kurzen Zeitspanne trug Bossi nicht nur aktiv den Aufbruch in die Moderne Malerei des 20. Jahrhunderts mit und setzte sich nachhaltig mit den wichtigsten zeitgenössischen Strömungen auseinander, sondern sorgte durch ihre

---

<sup>807</sup> Vgl. Breska-Ficović, 2013, S. 25; Vgl. auch: Voit, Erna Bossi, S. 158f. und Malycheva, 2014, S. 177.

<sup>808</sup> Breska-Ficović, 2013, S. 25.

<sup>809</sup> Vgl. ebd. In der Bossi-Forschung wurde auch darüber spekuliert, ob Bossi Kurse an der *Phalanx-Schule* von Wassily Kandinsky besucht haben könnte, die allerdings nur bis 1904 existierte. Doch auch dafür gibt es keine gesicherten Belege.

<sup>810</sup> Vgl. Breska-Ficović, 2013, S. 25. Belegbar auch durch einen Eintrag im Verzeichnis der Sommergäste des Jahres 1908 im Archiv der Stadt Murnau; In jenem Sommer entstanden auch bereits die ersten Skizzen zu Gabriele Münters Gemälde „Kandinsky und Erna Bossi am Tisch“, von dem mehrere Versionen aus den Jahren 1909 und 1910 existieren. Bossi war also einige Male Gast im *Russenhaus* in Murnau. Ein weiteres Indiz für die enge Freundschaft zu Münter und Kandinsky.

<sup>811</sup> Vgl. Breska-Ficović, 2013, S. 25 und Schmidt, 1996, S. 242.

<sup>812</sup> Vgl. Schmidt, 1996, S. 242; Bossi war auf der ersten Ausstellung der *N.K.V.M.* im Dezember 1909 mit sechs Gemälden vertreten (Vgl. Gollek, Rosel (Bearb.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 1982 (2. erweiterte Auflage), S. 388) darunter mit dem Bild „Zirkus“, das sich gegenwärtig in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München befindet. Interessant: Im Katalog der Ausstellung (Abgedruckt bei Gollek, S. 388-392) sind zwei der Bilder mit einem Verkaufspreis von 1000 Mark angegeben und damit gleich auf mit den von Kandinsky im Rahmen der Ausstellung präsentierten Arbeiten. An der zweiten Ausstellung der *N.K.V.M.* im September 1910 nahm Bossi wiederholt mit sechs Arbeiten teil (Gollek, S. 396). An der dritten Ausstellung der Vereinigung die von Dezember 1911 bis Januar 1912 erneut in der Galerie Thannhauser in München stattfand, war Bossi noch mit vier Arbeiten beteiligt (Gollek, S. 401), hier unter dem Namen Erna Barrera-Bossi.

Teilnahme an den Ausstellungen wohl auch dafür, dass sich heute überhaupt noch jemand mit der Künstler-Persönlichkeit „Erma Bossi“ und deren malerischen Vermächtnis beschäftigt. Denn: An den Ausstellungen des *Blauen Reiter*, der sich bald nach der Trennung der *N.K.V.M.* gründete, nahm Bossi nicht mehr teil. Die Gründe dafür liegen bis heute im Dunkeln. Bereits im Katalog zur dritten Ausstellung der *N.K.V.M.* wurde Bossis Wohnort nicht mehr mit München, sondern mit Paris angegeben, was auch auf eine räumliche Separation hindeutet. Denkbar ist, „dass die Streitigkeiten zwischen den Mitgliedern der *N.K.V.M.* und des neugegründeten „Blauen Reiter“ Bossi dazu bewegten, München zu verlassen.“<sup>813</sup>

Erma Bossi hielt sich wohl bis 1914 in Paris auf und kehrte bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs nach Italien zurück.<sup>814</sup> Dort ließ sie sich in Mailand nieder,<sup>815</sup> wo sie – unterbrochen von einzelnen Reisen – bis zu ihrem Tod 1952 lebte, arbeitete und ausstellte, wenn auch ohne damit nochmal internationale Beachtung zu erlangen.<sup>816</sup> Lediglich Bossis Teilnahmen an der Biennale di Venezia in den Jahren 1930 und 1935 „stehen wie kleine Leuchttürme in ihrem rekonstruierten Ausstellungsverzeichnis.“<sup>817</sup>

### 3.4.3.2. Zum Werk Erma Bossis

Der kunsthistorisch gesehen bedeutsamste Teil von Erma Bossis Oeuvre, das neben Gemälden auch zahlreiche Aquarelle, Zeichnungen und Studienbücher umfasst, respektive umfasste, entstand zweifellos in den Jahren zwischen 1904 und 1914, in denen Bossi zunächst in München und später in Paris lebte, wo sie jeweils Teil der gut vernetzten Avantgarde-Szene war. Nachdem Bossi sich – wie so viele andere Künstler vor ihr – dazu entschlossen hatte, ihre künstlerische Ausbildung in München fortzusetzen,<sup>818</sup> legte sie dort ab 1904 nach und nach den eher akademisch geprägten Stil ihres Triester

---

<sup>813</sup> Breska-Ficović, 2013, S. 27. Folgt man den Ausführungen von Gabriele Münters späteren Lebensgefährten Johannes Eichner, so kann man in der Tat zu dem Schluss kommen, dass es vor Allem der Weg in die völlige Abstraktion war, den Bossi nicht mehr mit tragen wollte. Bei Eichner heißt es: „Es konnte nicht ausbleiben, daß der befremdliche Eindruck von Kandinskys Übergang zur Abstraktion auch die Geister der ihm scheinbar Nächststehenden verwirrte. Seine einsamen Fortschritte hatten etwas Unheimliches. Kanoldt, Erbslöh, Bechtejeff, Bossi, Girieud, Kogan waren akademische Naturen. Ob sie die Auflösung der Gegenstände bei Kandinsky verrückt fanden, ist nicht bekannt. Jedenfalls wollten sie von ihm loskommen.“ Zitiert nach: Hüneke, Andreas (Hrsg.), *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, Leipzig 1989, S. 56f.

<sup>814</sup> Vgl. Breska-Ficović, 2013, S. 27. Auch über Bossis Aufenthalt in Frankreich ist nur wenig bekannt. Weder konnten angebliche Teilnahmen am *Salon d'Automne* oder dem *Salon d'Independants* belegt werden, noch ist nachweisbar, dass Bossi, wie es in einem Ausstellungskatalog von 2003 heißt, 1913 im Atelier von Paul Serusier gearbeitet hat.

<sup>815</sup> Vgl. ebd.

<sup>816</sup> Vgl. ebd. S. 29-30 bzw. Pellegrini-Rocca, 2013, S. 63-65.

<sup>817</sup> Sachs, 2013, S. 27.

<sup>818</sup> Vgl. Malycheva, 2014, S. 177 und Vatta, 2013, S. 41-53.

Lehrers Carlo Wostry ab und begann eine modernere, radikalere Malweise zu entwickeln, die durch den Austausch mit Kandinsky, Werefkin, Jawlensky und Münter, sowie die Auseinandersetzung mit „zeitgenössischen Bilddiskursen“<sup>819</sup> in den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg ihren künstlerischen Höhepunkt erreichte. Wie stark Bossi dabei sowohl von ihren Münchner Künstlerfreunden als auch von zeitgenössischen französischen Vorbildern beeinflusst wurde, lässt sich nicht nur anhand ihrer stilistischen Entwicklung, sondern auch an den von ihr gewählten Motiven nachvollziehen.<sup>820</sup>

Wichtige Quellen für die Werke jener Jahre sind heute vor allem die Kataloge der *N.K.V.M.*, die trotz ihres bescheidenen Umfangs einen guten Überblick über die in jenem Zeitraum entstandenen Gemälde Bossis bieten, und aus denen vielfach auch abzulesen ist, wo, bzw. in welchem lokalen Kontext einzelne Werke in den Jahren zwischen 1909 und 1911 gemalt worden sind. So erfahren wir aus dem Katalog der ersten Ausstellung der *N.K.V.M.* (1.-15. Dezember 1909) beispielsweise, dass Bossi sich am Ende des Jahres 1909 in München aufgehalten hat, zuvor jedoch in Paris gewesen sein muss, wo die Bilder „Café Blanche, Paris“ und „Moulin Rouge, Paris“ entstanden sein dürften, die Bossi zusammen mit vier weiteren Gemälden im Dezember 1909 in der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser in München gezeigt hat.<sup>821</sup>

Neben den beiden Pariser Szenen war Bossi auf der ersten Ausstellung der *N.K.V.M.* mit zwei Porträts sowie den Gemälden *Auf dem Balkon* und *Zirkus* (Abb. 16) vertreten,<sup>822</sup> wobei vor allem letzteres nähere Betrachtung verdient. Das 1909 entstandene Gemälde *Zirkus* eröffnet dem Betrachter in steiler Aufsicht den Blick in eine Zirkusmanege, in der eine rosa gekleidete Artistin umringt von Clowns auf einem Pferd balancierend Kunststücke darbietet. Es handelt sich, wie auch in der neueren Forschung betont wird, um ein „für die Entwicklung der damaligen Münchner Kunstszene aufschlussreiches“ Werk,<sup>823</sup> zeigt es doch eindrücklich die nachhaltige Auseinandersetzung der Schwabinger Künstler mit französischen Vorbildern wie Vincent van Gogh, Paul Gauguin oder Henri de Toulouse-Lautrec, von denen sich kurz zuvor auch noch die Maler

---

<sup>819</sup> Malycheva, 2014, S. 178.

<sup>820</sup> Erstmals in der Forschung darauf hingewiesen hat Barbara U. Schmidt in ihrem Aufsatz „Erma Bossi - Zwischen Paris und Murnau“ in: Krempel/ Meyer-Büser (Hrsg.), 1996, S. 241-247.

<sup>821</sup> Vgl. Gollek, (Bearb.), 1982<sup>2</sup>, S. 388 und Fäthke, Bernd, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, in: Uhrig (Bearb.), 2013, S.71-111, hier S. 71.

<sup>822</sup> Vgl. Gollek (Bearb.), 1982<sup>2</sup>, S. 388.

<sup>823</sup> Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S. 76.

der *Fauves* hatten inspirieren lassen.<sup>824</sup> Auch Einflüsse von Edward Munch sind sichtbar. Im Falle des Bildes *Zirkus* ist zudem zu vermuten, dass Bossi Kenntnis von dem rund zwanzig Jahre zuvor entstandenen Ölgemälde *Der Zirkus* (Abb. 17) von Georges Seurat (1859-1891) hatte, das eine ganz ähnliche Szenerie zeigt.<sup>825</sup> Erna Bossi griff mit dem Blick in die Zirkuswelt ein Sujet auf, das seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zahlreiche mitteleuropäische Künstler beschäftigt hatte, darunter wenig später auch ihre Kollegin Marianne von Werefkin<sup>826</sup> oder den Brücke-Maler Ernst Ludwig Kirchner.<sup>827</sup>

Von den sechs auf der zweiten Ausstellung der *N.K.V.M.* (1.-14. September 1910) präsentierten Bildern Bossis<sup>828</sup> haben sich ein Stilleben aus dem Jahr 1910 sowie das im selben Jahr entstandene Gemälde *Mondnacht* (Abb. 18) erhalten, welches sich heute in Privatbesitz befindet. Es zeigt einen gänzlich anderen Aspekt aus Bossis Oeuvre, lässt aber ebenso Rückschlüsse auf ihre intensive Beschäftigung mit der französischen Malerei zu. Das nahezu Ton-in-Ton gehaltene, vornehmlich von Grün-, Blau- und Rottönen dominierte Werk, zeigt drei eng beieinander stehende bzw. sitzende, vom Bildrand beschnittene Frauenfiguren, die Bossi auf einem Balkon vor einem mondbeschiedenen, fast völlig monochromen grünen Hintergrund positioniert hat. Das in Öl auf Karton ausgeführte Bild macht Bossis Auseinandersetzung mit einem heute kaum noch bekannten, aber für sie und ihre Münchner Künstlerkollegen wichtigen Vorbild deutlich – Louis Anquetin (1861-1932), einem „Verfechter des Cloisonnismus“ und „Vater der Ton-in-Ton-Malerei“,<sup>829</sup> der auch „bei Werefkin, Jawlensky und insbesondere Münter hoch im Kurs stand.“<sup>830</sup>

Von den vier auf der dritten Ausstellung der *N.K.V.M.* (18. Dezember 1911 – 1. Januar 1912) gezeigten Bildern Bossis, die diese bereits aus Paris nach München geschickt hatte, haben sich nur die beiden Akte *Badende* (Abb. 19) und *Tänzerinnen* (Abb. 20) erhalten.<sup>831</sup> Das ebenfalls im Rahmen der Ausstellung präsentierte Gemälde *Unter Palmen* (Abb. 21) ist jedoch zumindest durch eine Abbildung im Ausstellungskatalog der

---

<sup>824</sup> Vgl. ebd.

<sup>825</sup> Vgl. ebd. S. 76-77 und Schmidt, 1996, S. 242.

<sup>826</sup> Vgl. Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S. 77-78.

<sup>827</sup> Vgl. Buchheim, Lothar-Günther, *Die Künstlergemeinschaft Brücke*, Dresden 1957, S. 168 und Krämer, Felix (Hrsg.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt am Main, Ostfildern 2010, S. 113 bzw. 258. Auch bei Kirchner wird die Auseinandersetzung mit Seurat in der Bildkomposition deutlich.

<sup>828</sup> Vgl. Gollek, (Bearb.), 1982<sup>2</sup>, S. 396.

<sup>829</sup> Vgl. Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S. 83.

<sup>830</sup> Ebd.

<sup>831</sup> Vgl. Gollek, (Bearb.), 1982<sup>2</sup>, S. 401.

Gruppe bekannt.<sup>832</sup> Alle drei sind um 1911 entstanden und zeigen abermals Bossis Auseinandersetzung mit einem französischen Vorbild – in diesem Fall Paul Cézanne (1839-1906).<sup>833</sup> *Unter Palmen* und *Badende* sind dabei eindeutig von Cézannes *Baigneuses* inspiriert, wenngleich sich Bossi in ihrer Version des Themas nicht für die Malweise des Franzosen interessierte, sondern lediglich in der Komposition der Bilder Rückgriffe auf Cézanne wagte.<sup>834</sup> Deutlich wird dieser Umstand vor allem dann, wenn man sich vor Augen hält, dass Bossi hier wohl nicht nach lebenden Modellen arbeitete, sondern auf künstlerische Vorlagen zurückgriff.<sup>835</sup> Demzufolge ist in diesem Kontext auch eine Beschäftigung Bossis mit den Werken Paul Gauguins denkbar, der in der „Verbindung von Akt und Landschaft“ ebenso wie Cézanne „Bezug auf arkadische oder biblische Paradiesvorstellungen“ nahm, deren Ursprünglichkeit auch bei Bossis *Badenden* und dem verschollenen *Unter Palmen* erkennbar ist.<sup>836</sup> Auch Bossis *Tänzerinnen* – augenscheinlich eine ausschweifende Bordellszene mit fünf nackten, ekstatisch feierenden Frauenfiguren – lässt sich kompositorisch auf ein etliche Jahre zuvor entstandenes Gemälde Cézannes zurückführen.<sup>837</sup> Mit ihrem pyramidalen Aufbau folgt Bossi scheinbar dem um 1877 entstandenen Bild *L'Éternel féminin* (Abb. 22), in dessen Zentrum sich eine nackte Frau – wohl eine Kurtisane – auf einem Bett räkelt, das von einem dreiecksförmigen Baldachin bekrönt wird, während eine Horde Männer, darunter Musiker, Maler und gar ein Bischof um ihre Gunst buhlen. Bossi hat in ihrem Gemälde zwar auf Zuschauer verzichtet, stellt ihre Frauenfiguren jedoch beinahe ebenso schonungslos zur Schau, wie Cézanne es getan hat.<sup>838</sup>

Selbstverständlich umfasst Bossis Werk der Jahre 1904-1914 noch eine Reihe weiterer Gemälde. Neben einzelnen Porträts – zu erwähnen ist hier vor allem das um 1909 entstandene Bildnis von Marianne von Werefkin (Abb. 23) – gehören insbesondere Stadtlandschaften, und Interieurs dazu.<sup>839</sup> Auch christliche Themen wurden von Bossi aufgegriffen, wovon das gleichsam um 1909/10 entstandene Gemälde *Beweinung Christi* (Abb. 24) zeugt, dass abermals auf eine Beschäftigung Bossis mit Paul Gauguin hindeu-

---

<sup>832</sup> Vgl. ebd., S. 402.

<sup>833</sup> Vgl. Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S. 86.

<sup>834</sup> Vgl. ebd. und Schmidt, 1996, S. 244.

<sup>835</sup> Vgl. Schmidt, 1996, S. 244.

<sup>836</sup> Vgl. ebd.

<sup>837</sup> Vgl. Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S. 88-89.

<sup>838</sup> Vgl. ebd.

<sup>839</sup> Vgl. Schmidt, 1996, S. 245.

tet und zugleich den Austausch mit ihrer Künstlerkollegin Gabriele Münter widerspiegelt, die sich zeitgleich mit der selben Thematik auseinandergesetzt hat.<sup>840</sup>

Deutlich sichtbar ist der Bruch in Bossis künstlerischem Schaffen, der gegen Ende der 1910er Jahre einsetzt und sich im Laufe der 20er Jahre manifestiert. War sie bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs stets bestrebt, neue künstlerische Impulse in ihre Bilder einfließen zu lassen und sich anhaltend mit zeitgenössischen Diskursen auseinanderzusetzen, so sind ihre Arbeiten ab den 20er und 30er Jahren zusehends von einer volkstümlichen, beinahe süßlich-kitschigen Malweise geprägt, die Bossi nur noch in einigen Gemälden und Aquarellen – etwa dem Ende der 1930er Jahre entstandenen Männerbildnis *Ragazzo (Giovanne) in Costume Spagnolo (Junger Mann im spanischen Kostüm)* (Abb. 25) – zu durchbrechen vermochte.<sup>841</sup> Die Gründe für diesen Wandel sind heute nur noch schwer nachzuvollziehen. Entschied sich Bossi bei ihrer Rückkehr nach Italien allein aus kommerziellen Gründen für eine gefälligere Malweise? – Ausstellungen in Bergamo, Florenz, Mailand und Triest bis Anfang der 1940er Jahren zeugen zumindest von dauerhaftem Anschluss an die italienische Kunstszene.<sup>842</sup> – Oder sah sich Bossi im faschistischen Italien von Regierungsseite dazu gezwungen, einen gemäßigteren Stil zu entwickeln und sich von alten Vorbildern loszusagen? Bis heute ist diese Frage nicht eindeutig zu klären. Fest steht jedoch, dass nur wenige Gemälde ihres heute zum größten Teil als verschollen geltend bzw. in unbekanntem Privatbesitz befindlichen Spätwerks<sup>843</sup> dem Vergleich mit dem Hauptwerk der Jahre 1904-1914 standhalten können. Diese Beobachtung bestätigt sich sowohl bei einem Blick auf Werke Bossis in öffentlichen Sammlungen, wo Arbeiten aus ihrem Spätwerk nachwievor keinen Eingang gefunden haben, als auch bei der Betrachtung jüngster Auktionsergebnisse.

---

<sup>840</sup> Vgl. ebd. S. 245-246 und Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S. 91-93.

<sup>841</sup> Vgl. hierzu vor allem Pellegrini-Rocca, 2013, S. 68-70 und Uhrig (Bearb.), 2013, Katalogteil, S. 151-166.

<sup>842</sup> Vgl. Pellegrini-Rocca, 2013, S. 63-65.

<sup>843</sup> Vgl. dazu Breska-Ficović, 2013, S. 30 und Pellegrini-Rocca, 2013, S. 59 sowie S. 68-70.

### 3.4.3.3. Erma Bossi in öffentlichen Sammlungen

Wie groß das hinterlassene Gesamtwerk Bossis, das durch zwei Weltkriege und die „Säuberungsaktionen“ der Nationalsozialisten wohl erheblich dezimiert wurde<sup>844</sup>, heute ist, darüber lässt sich bislang nur spekulieren. Auch für Erma Bossi existiert bislang kein Werkverzeichnis. Sicher ist: ein Großteil des künstlerischen Nachlasses befindet sich in Familien- bzw. Privatbesitz.<sup>845</sup>

Dennoch zeigt ein Blick in Depots und Bestandskataloge deutscher wie italienischer Museen, dass sich durchaus einige Werke Bossis in öffentlichem Besitz befinden. So gehört etwa das stimmungsvolle, farbintensive wohl um 1906/09 entstandene Gemälde *Pariser Stadtlandschaft* (Abb. 26) zum Bestand der Kunsthalle Bremen, die es noch heute gelegentlich im Kontext der Künstler des *Blauen Reiter* ausstellt. Das Bild gelangte 1920 in die Kunsthalle, zu einer Zeit, in der Bossi in Deutschland immer noch recht bekannt gewesen sein muss, denn sonst, so konstatierte Gottfried Sello bereits in den 1990er Jahren folgerichtig, „hätte ein so prominentes Museum kaum ein Bild von ihr erworben.“<sup>846</sup> *Pariser Stadtlandschaft* nimmt bereits deutlich die Einflüsse von Bossis Münchner Zeit auf und ist zugleich ein Zeugnis ihrer zahlreichen Frankreichtaufenthalte. Sello bemerkt hierzu weiter:

„Das Bild ist erfüllt von der Aufbruchsstimmung jener Jahre, die gerade dem „Blauen Reiter“ eigentümlich ist, die man auch bei Kandinsky, bei Gabriele Münter, bei August Macke findet: Das ungestüme Verlangen, die Welt neu zu sehen.“<sup>847</sup>

Weitere Gemälde Bossis, es handelt sich dabei im Übrigen ausnahmslos um in der Vorkriegszeit entstandene Werke, befinden sich in der Kunsthalle Emden, den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, dem Schloßmuseum in Murnau und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München.

---

<sup>844</sup> Vgl. Fäthke, Bernd, Erma Bossi, Eine Expressionistin der ersten Stunde, in: *Weltkunst*, 1. Oktober 1999, S. 1891-1893, hier: S. 1891.

<sup>845</sup> Vgl. dazu Breska-Ficović, 2013, S. 30 und Pellegrini-Rocca, 2013, S. 59 sowie S. 68-70. Carla Pellegrini-Rocca ist es in den 1990er Jahren gelungen Erma Bossis Neffen Adolfo ausfindig zu machen, der vieles zur beschwerlichen Recherche über Bossi beitragen konnte. In seinem Besitz befanden sich 31 Gemälde und Aquarelle aus Bossis Jahren in Italien - also ausschließlich Arbeiten, die nach 1914 entstanden waren. Adolfo Bossi starb einige Jahre später ohne einen Erben hinterlassen zu haben. Seitdem gelten auch diese Werke als verschollen.

<sup>846</sup> Vgl. Sello, Gottfried, *Malerinnen des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 1994, S. 22.

<sup>847</sup> Ebd., S. 24.

Die Kunsthalle Emden ist im Besitz des von Paul Cézanne inspirierten Gemäldes *Badende* aus dem Jahr 1911– einem Hauptwerk der Künstlerin aus der Sammlung Henri Nannen.<sup>848</sup> Lange Zeit schrieb man zudem das unsignierte Bild *Drei Frauen (Trio)* von 1910 (Abb. 27) aus der Sammlung Nannen Erma Bossi zu.<sup>849</sup> Mittlerweile wird das Gemälde jedoch als Werk des Leipziger Malers und Graphikers Rüdiger Berlit (1883–1939) eingeordnet. Eine Zuschreibung, die zum einen aufgrund stilkritischer Überlegungen sinnvoll erscheint und zum anderen anhand eines Holzschnitts des Künstlers aus dem Jahr 1918 bestätigt werden konnte. Das Blatt *Idyll (drei Frauen)*, das 2010 von der Kunsthalle Emden erworben wurde, legt nahe, dass auch das Gemälde *Drei Frauen (Trio)* um 1918 entstanden ist und von der Hand Berlits stammt.<sup>850</sup>

Die Pinakothek der Moderne in München als Teil der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, ist im Besitz der von Paul Gauguin angeregte *Beweinung Christi* aus dem Jahr 1909/10.<sup>851</sup> Das Werk befindet sich jedoch mittlerweile als Dauerleihgabe im Schloßmuseum Murnau, wo es neben einem 1912 entstandenen *Stilleben mit Blumenvase und Äpfeln*, das dem Museum im Mai 2015 ebenfalls als Dauerleihgabe aus Privatbesitz übergeben wurde, in der ständigen Sammlungspräsentation zum *Blauen Reiter* hängt.<sup>852</sup>

Die Städtische Galerie im Lenbachhaus bzw. die dem Lenbachhaus angegliederte „Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung“, ist im Besitz einer ganzen Reihe von Arbeiten Bossis. Darunter befindet sich etwa das Gemälde *Interieur mit Lampe* (1909)<sup>853</sup> aus dem Nachlass von Gabriele Münter, die dem Museum, wie bereits geschildert, noch zu Lebzeiten ein umfangreiches Konvolut an Gemälden, Aquarellen und Druckgraphiken von eigener Hand sowie von befreundeten Künstlern vermacht hatte.<sup>854</sup> Ebenfalls zur Sammlung des Lenbachhauses gehören das elegante, „nahezu zeitlos realistische“

---

<sup>848</sup> Vgl. Schmidt, Frank (Hrsg.), *Die Sammlung Henri Nannen. Werke der Klassischen Moderne*, Emden 2015, S. 84.

<sup>849</sup> Vgl. Nannen, Henri (Hrsg.)/ Finckh, Gerhard (Bearb.), *Die Meisterwerke der Sammlung Henri Nannen*, Emden 1994, S. 70-71.

<sup>850</sup> Vgl. Schmidt (Hrsg.), 2015, S. 120. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Sandra Uhrig vom Schloßmuseum in Murnau.

<sup>851</sup> Vgl. Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder S. 91-92. Auf der Rückseite des Bildes befindet sich ein unvollendetes Blumenstilleben, Vgl. dazu im selben Buch den Katalogteil S. 140-141.

<sup>852</sup> Vgl. [http://www.murnau.de/de/aktuelles-footer/d/erma\\_bossi\\_schlossmuseum-murnau.html](http://www.murnau.de/de/aktuelles-footer/d/erma_bossi_schlossmuseum-murnau.html) (Zugriff am 31. Mai 2016).

<sup>853</sup> Zum Bild *Interieur mit Lampe* vgl. Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S. 79ff.

<sup>854</sup> Vgl. hierzu Röthel, Hans-Konrad (Hrsg.), *Gabriele Münter 1877-1962*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1962, o.S.. Am Anfang des Kataloges sind einige Werke aus Münters über 1000 Positionen umfassender Schenkung anlässlich ihres 80. Geburtstages 1957 aufgelistet, darunter auch das erwähnte Werk Bossis. Zur Schenkung Münters siehe auch: Friedel, Helmut, Wege des *Blauen Reiter* in das Lenbachhaus, in: Friedel, Helmut und Hoberg, Annegret, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München (u.a.) 2013, S. 10-19.

Portrait von Marianne Werefkin (Abb. 23), welches Bossi gleichsam um 1909 anfertigte<sup>855</sup> sowie das bereits erwähnte Gemälde *Zirkus* aus demselben Jahr.<sup>856</sup> Ferner zählen ein Blumenstilleben aus dem Jahr 1910, auf dessen Rückseite sich ein unbetitelt Männerportrait befindet, das möglicherweise den Schriftsteller Rainer Maria Rilke zeigt,<sup>857</sup> sowie eine um 1909/10 entstandene Caféhausszene zur Kollektion des Museums. Das Lenbachhaus besitzt mit dieser Werkgruppe die größte Bossi-Sammlung in Deutschland, wenngleich noch immer nur selten Arbeiten der Künstlerin in der Dauerausstellung zum *Blauen Reiter* gezeigt werden. Wie in fast allen genannten Institutionen landeten Bossis Werke häufig direkt in den Depots der Häuser, wo sie vielfach noch heute weitgehend unbeachtet und unerforscht liegen. Das Schicksal der *vergessenen Künstler* – „Wer in der Kunstgeschichte keine Biographie hat, existiert nicht.“<sup>858</sup>

Diesem Credo folgend, sieht es auch in Italien, wo Erma Bossi den größten Teil ihres Lebens verbrachte, mehr als dürftig aus, sobald man sich auf die Suche nach Gemälden in öffentlichem Besitz begibt. Obwohl die Künstlerin bis Anfang der 1940er Jahre wiederholt in Mailand, Triest, Florenz und Bergamo ausstellte<sup>859</sup> und wie bereits geschildert 1930 und 1935 sogar an der Biennale di Venezia teilnahm,<sup>860</sup> hat offenbar kaum ein italienisches Museum Werke Bossis in seinen Beständen. Bekannt ist lediglich, dass das Civico Museo Revoltella, Galleria d'arte moderna in Triest ein Gemälde von Bossi besitzt. Es handelt sich dabei um das Gemälde *Greco*, das wohl um 1926 entstanden ist, und das „gleichnamige alte Stadtviertel im Norden Mailands zeigt, das für seine Wasserkanäle und die typischen Landhäuser im lombardischen Stil bekannt ist.“<sup>861</sup> Ein Sujet, das Bossi in den 1920er Jahren häufiger beschäftigte. Sie selbst hatte das Bild 1932 dem Museum geschenkt.<sup>862</sup>

<sup>855</sup> Vgl. Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S. 74-75.

<sup>856</sup> Vgl. ebd., S. 76f. Beide Gemälde sind Dauerleihgaben der Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung.

<sup>857</sup> Uhrig (Bearb.), 2013, Katalogteil, S. 134-137. Da Rilke sich zwischen 1902 und 1914 sowohl für längere Zeit in München als auch in Paris aufhielt und ihn seine Reisen ebenso nach Italien führten, ist es durchaus denkbar, dass er Bossi in jenen Jahren, in denen die Kunst- und Literaturzirkel stets gut vernetzt waren, persönlich kennenlernte und zu einem Portrait anregte. Belegt ist ein Treffen indes nicht.

<sup>858</sup> Vahland, Kia, Die Frau ohne Gesicht – Hoffen und Scheitern eines Talents: Einer Ausstellung in Murnau gelingt es, der vergessenen Avantgardistin Erma Bossi ihre Geschichte zurtückzugeben, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31. August/01. September 2013, S. 16.

<sup>859</sup> Vgl. Pellegrini-Rocca, 2013, S. 63-65 und Breska-Ficović, 2013, S. 28-30.

<sup>860</sup> Vgl. Pellegrini-Rocca, 2013, S. 64.

<sup>861</sup> Uhrig (Bearb.), 2013, Katalogteil, S. 154.

<sup>862</sup> Vgl. ebd., S. 156; Vgl. auch: Catalogo della Galleria d'Arte Moderna, Civico Museo Revoltella, Triest 1933, S. 158. In diesem, ein Jahr nach der Schenkung Bossis vom Museum herausgegebenen Sammlungskatalog, ist das Gemälde erstmals abgedruckt.

Addiert man nun alle hier aufgeführten Gemälde, so ergibt sich eine Anzahl von gerade einmal zehn bekannten Bildern Bossis, die sich gegenwärtig in öffentlichem Besitz befinden. Eine erschreckend niedrige Zahl, wenn man bedenkt, über welch langen Zeitraum Erma Bossi künstlerisch tätig war, aber zugleich auch Zeugnis dafür, wie kurz die Spanne gewesen ist, in der Bossi wirklich Herausragendes geschaffen hat. Wie viele Werke der Künstlerin derweil jedoch möglicherweise noch unentdeckt in italienischen und deutschen Museen bzw. deren Depots lagern, kann an dieser Stelle nicht aufgelöst werden. Auch ein Hinweis der Mailänder Galeristin und langjährigen Bossi-Forscherin Carla Pellegrini Rocca auf ein Stillleben Bossis im Nationalmuseum Stettin erwies sich am Ende als nicht verifizierbar.<sup>863</sup>

Es sei jedoch angemerkt, dass es dem Schloßmuseum Murnau im Zuge ihrer Vorbereitungen zur großen Bossi-Ausstellung von 2013 gelungen ist, einige bis dato unbekannte Werke der Künstlerin aufzuspüren. So konnten etwa im Nachlass von Adolf Erbslöh fünf Glasplattenegative mit Aufnahmen von Gemälden Erma Bossis gesichtet werden.<sup>864</sup> Dabei stieß man auf drei in der Forschung bislang nicht bekannte Bilder – eine wohl um 1911 entstandene Flussansicht, eine Konzertszene von 1910 sowie ein Gartenbild aus demselben Jahr – deren Verbleib allerdings bisher nicht geklärt werden konnte.<sup>865</sup> Zudem meldete sich während der Laufzeit der Ausstellung überraschend ein Sammler aus Nürnberg, der das Museum auf ein in der Forschung bislang ebenfalls unbekanntes, in seinem Besitz befindliches Gemälde Bossis aufmerksam machte. Das um 1910, wohl „als Variante einer anderen Arbeit“ entstandene Bild, stellt einen Sommergarten dar und zeigt Verso ein unvollendetes Portrait von Marianne von Werefkin.<sup>866</sup>

---

<sup>863</sup> Dieser Hinweis von Carla Pellegrini Rocca erreichte mich am 19. Juli 2016 per E-Mail. Angeblich soll das Museum in Stettin im Besitz eines Bossi-Stilllebens mit dem Titel *Nature Morte à la Carafe* von 1912 sein bzw. gewesen sein, was sich aber auch auf Anfrage an das Museum nicht auflösen lies. Bei Ketterer in München wurde am 5. Dezember 2005 ein Gemälde Bossis mit demselben Titel und derselben Datierung versteigert. Ob es sich dabei jedoch tatsächlich um genau dieselbe Arbeit handelt, konnte nicht final geklärt werden.

<sup>864</sup> Uhrig (Bearb.), 2013, Vorwort, S. 17.

<sup>865</sup> Vgl. ebd., S. 17-19. Es ist davon auszugehen, dass die Aufnahmen der Bilder während der Vorbereitungen zu den Ausstellungen der *N.K.V.M.* entstanden sind. Bei der Konzertszene handelt es sich womöglich um das bei der zweiten Ausstellung der *N.K.V.M.* gezeigte Gemälde „Trio“, das Gartenbild könnte dem Titel nach ebenfalls dieser Ausstellung zugeordnet werden. Bei der Flussansicht könnte es sich um das auf der dritten Ausstellung der *N.K.V.M.* gezeigte Bild „An der Seine“ handeln. Zu Belegen ist dies selbstverständlich nicht. Sandra Uhrig verweist im Vorwort des Murnauer Katalogs jedoch auf ein Interview mit Erbslöhs Frau Adeline von 1970, aus dem hervorgeht, dass sich Bossi und Erbslöh bereits vor 1909 kannten und von einer freundschaftlichen Verbindung auszugehen ist.

<sup>866</sup> Sachs, Brita, Gemälde der geheimnisvollen Erma Bossi entdeckt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. September 2013, Nr. 222, S. 38.

#### 3.4.3.4. Ausstellungen seit den 1980er Jahren

Den Versuch eine Übersicht über sämtliche Ausstellungen zu erstellen, an denen Erma Bossi seit den 1920er Jahren beteiligt war, bzw. bei denen im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Arbeiten von ihr ausgestellt wurden, wagte erstmals Carla Pellegrini Rocca in ihrem Katalog-Beitrag zur Bossi-Ausstellung des Schloßmuseums in Murnau.<sup>867</sup> Ihre Liste umfasst insgesamt 37 Ausstellungen, ist aber, wie ein Blick in die Ausstellungshistorie des *Blauen Reiter* und der *N.K.V.M.*, bzw. der Künstler aus deren Umkreis zeigt, unvollständig und fehlerhaft. Einige Ausstellungen sind aus der Liste zu streichen, andere unbedingt zu ergänzen, wobei für die vorliegende Betrachtung vor allem die Ausstellungen seit den 1980er Jahren von Interesse sein sollen. Hier erwähnt Pellegrini Rocca weder die 1999 im Lenbachhaus in München stattgefundene Ausstellung „Der Blaue Reiter und das Neue Bild – Von der *Neuen Künstlervereinigung München* zum *Blauen Reiter*“, in der es erstmals umfassend gelang, einem breiten Publikum „[...] zu veranschaulichen, daß die Entwicklung des Expressionismus und der abstrakten Malerei keineswegs so geradlinig verlief, wie vielfach angenommen wird“<sup>868</sup> und dass auch Erma Bossi diesen Weg anfangs aktiv mit beschrritten hat. Noch hat die 2002 vom Schloßmuseum Murnau veranstaltete Schau „Marianne von Werefkin in Murnau – Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde“, in der Bossi in einem Atemzug mit Alexander Kanoldt und Adolf Erbslöh als Werefkins Weggefährtin zu Beginn des 20. Jahrhunderts genannt wird, Eingang in Pellegrini Roccas Liste gefunden. Auch die Ausstellungstätigkeit der Kunsthalle Emden ist dort unerwähnt geblieben. Ebenfalls zu ergänzen ist die von der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen und dem Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen veranstaltete Ausstellung „Marianne von Werefkin: *Vom Blauen Reiter* zum *Großen Bären*“, bei der Bossis Gemälde *Pariser Stadtlandschaft* und *Tänzerin* zu sehen waren.<sup>869</sup> Da diese Ausstellung jedoch erst im Jahr 2014 stattgefunden hat, konnte Pellegrini Rocca sie selbstverständlich nicht in ihrer Liste berücksichtigen. Lässt man nun die Ausstellungen zu Lebzeiten Bossis außer Acht und konzentriert sich vornehmlich auf die Schauen der letzten gut 30 Jahre, so ergibt

---

<sup>867</sup> Vgl. Pellegrini-Rocca, 2013, S. 63-66. Zur Vollständigkeit der Liste muss angemerkt werden, dass sich vielfach keine Kataloge oder Aufzeichnungen von Galerie-Ausstellungen Bossis erhalten haben und diese daher zum großen Teil nicht mehr rekonstruierbar sind.

<sup>868</sup> Fäthke, Erma Bossi, Eine Expressionistin der ersten Stunde, S. 1891.

<sup>869</sup> Vgl. Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 2014, S. 227, Abb. S. 196-197.

sich nach gegenwärtigem Kenntnisstand für den Zeitraum 1980-2017 folgende Ausstellungsübersicht:<sup>870</sup>

### **Einzelausstellungen**

**2013** *Erma Bossi. Eine Spurensuche*, Schloßmuseum Murnau (25. Juli – 3. November 2013; 34 Gemälde; Katalog)

### **Gruppenausstellungen**

**1980-1981** *L'altra metà dell'avanguardia (Die andere Hälfte der Avantgarde): 1910 – 1940. Pitttrici e sculturi nei movimenti delle avanguardie storiche*, Mailand, Palazzo Reale (14. Februar – 18. Mai 1980) / Palazzo delle Esposizione, Rom (3. Juli – 8. August 1980) / Kulturhuset Stockholm (14. Februar 1980 – 3. Mai 1981) (je 2 Gemälde; Katalog)

**1982** *Kandinsky und München: Begegnungen und Veränderungen 1896 – 1914*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (18. August – 17. Oktober 1982; 1 Gemälde; Katalog)

**1996-1997** *Garten der Frauen – Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914*, Sprengel Museum, Hannover (17. November 1996 – 9. Februar 1997) / Von der Heydt-Museum, Wuppertal (2. März 1997 – 27. April 1997) (je 7 Gemälde; Katalog)

**1999** *Der Blaue Reiter und das Neue Bild – Von der Neuen Künstlervereinigung München zum Blauen Reiter*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (2. Juli – 3. Oktober 1999; 10 Gemälde; Katalog)

**2002** *Marianne von Werefkin in Murnau – Kunst und Theorie, Vorbilder und Künstlerfreunde*, Schloßmuseum Murnau (12. Juli – 10. November 2002; 1 Gemälde; Katalog)

**2003-2004** *Il Cavaliere Azzuro. Kandinsky, Marc e i loro amici (Der Blaue Reiter. Kandinsky, Marc und ihre Freunde)*, Fondazione Manzotta, Mailand (18. Oktober 2003 – 1. Februar 2004; 2 Gemälde; Katalog)

**2010** *Deutsche Expressionisten 1900-1930. Sammlung Kunsthalle Emden*, Caixa Forum, Palma de Mallorca (12. Februar – 18. April 2010; 1 Gemälde)

**2011-2012** *25 Jahre! Sammlung Henri Nannen und Überraschungsgäste*, Kunsthalle Emden (8. Oktober 2011 – 29. Januar 2012; 1 Gemälde; Katalog)

---

<sup>870</sup> Vgl. dazu jeweils die gleichnamigen Ausstellungskataloge.

## 2014

*Horizont Jawlensky. Alexej von Jawlensky im Spiegel seiner künstlerischen Begegnungen 1900-1914*, Museum Wiesbaden (14. Februar – 01. Juni 2014) / Kunsthalle Emden (21. Juni – 19. Oktober 2014) (je 1 Gemälde; Katalog)

*Marianne von Werefkin: Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen (12. April – 6. Juli 2014) / Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen (20. Juli – 6. Oktober 2014) (je 3 Gemälde, 1 Zeichnung; Katalog)

**2014-2015** „*Ab nach München*“ – *Künstlerinnen um 1900*, Stadtmuseum, München (12. September 2014 – 8. Februar 2015; 3 Gemälde; Katalog)

## 2015

*Impressionismus – Expressionismus: Kunstwende*, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie, Berlin (22. Mai – 20. September 2015; 1 Gemälde; Katalog)

*ZEITREISE – Die Sammlung von 1904-2014*, Kunsthalle Emden (25. Juli - 20. September 2015; 1 Gemälde)

**2015-2016** *Expressionismus<sup>2</sup> – Die Sammlungen Buchheim & Nannen*, Buchheim Museum, Bernried (14. März – 5. Juli 2015) / unter dem Titel: *Ein Fest fürs Auge. Buchheims Expressionisten* anschließend in der Kunsthalle Emden (26. September 2015 – 17. Januar 2016) (je 1 Gemälde; Katalog)

Hiernach ergibt sich eine Übersicht von insgesamt fünfzehn Ausstellungen, die sich mit unterschiedlichem Anspruch und Schwerpunkt verschiedenen Aspekten des Werks von Erma Bossi gewidmet haben, bzw. bei denen einzelne Werke Bossis im Kontext des deutschen Expressionismus ausgestellt wurden.

Anfangs nur durch wenige Arbeiten in öffentlichen Sammlungen und einige spärliche Aufzeichnungen bekannt, war den meisten Fachleuten in den 1970er und 1980er Jahren der Name Erma Bossi hauptsächlich durch Gabriele Münters Gemälde *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch* (Abb. 3) geläufig, von dem neben zwei in Öl ausgeführten Versionen aus den Jahren 1909/10 und 1912 eine Handvoll Bleistiftzeichnungen und Vorstudien existieren.<sup>871</sup> Das Bild zeigt Münters Lebensgefährten Wassily Kandinsky im Ge-

---

<sup>871</sup> Die frühere und mit 49,3 x 70 cm deutlich kleinere Version des Gemäldes von 1909/10 befindet sich seit 2001 in der Sammlung des Schloßmuseums Murnau. Mit Hilfe öffentlicher und privater Stifter konnte sie im Mai 2001 für umgerechnet rund 488.000 Euro bei Ketterer in München erworben werden. Die größere Version von 1912 (95 x 125,5 cm) befindet sich in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus.

spräch mit Erma Bossi in der holzvertäfelten Essecke des Münter-Hauses in Murnau, lässt aber selbstverständlich kaum Rückschlüsse über die Dargestellte zu.<sup>872</sup> Wusste man durch die Ausstellungskataloge der *Neuen Künstlervereinigung München* und die Aufzeichnungen von Weggefährten wie etwa Alexey Jawlensky<sup>873</sup> in den 1980er Jahren zumindest, dass Bossi ebenso wie Kandinsky, Münter, Jawlensky und Werefkin zu den Mitgliedern der Gruppe gehörte und damit Teil der gut vernetzten Schwabinger Kunstszene war, so blieb ihr weiterer Lebensweg zunächst völlig im Dunkeln.

Zählten die Kuratoren der Ausstellung „L'altra metà dell'avanguardia: 1910 – 1940. Pittrici e scultori nei movimenti delle avanguardie storiche“ Erma Bossi 1980 fälschlicherweise noch zu den Mitgliedern des *Blauen Reiter* und wussten im Ausstellungskatalog kaum mehr als zwei Dutzend Zeilen über die Künstlerin zu berichten,<sup>874</sup> so gab es 1996/97 einen ersten entscheidenden Vorstoß im Rahmen der von Susanne Meyer-Büser und Ulrich Krempel konzipierten Ausstellung „Garten der Frauen – Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914“. Diese bot erstmals einen größeren Einblick in Leben und Werk Bossis und konnte mit gerade einmal sieben ausgestellten Werken den bis dato umfassendsten Überblick über ihr erhaltenes Oeuvre geben. Zudem gelang es mit dem Aufsatz von Barbara U. Schmidt zum ersten Mal einen komplexeren Eindruck von Bossis Werk und ihren künstlerischen Vorbildern zu gewinnen, wengleich sich auch Schmidt – aus Mangel an weiterführenden Informationen – auf die Münchner Jahre Bossis beschränken musste.<sup>875</sup> Völlig unverständlich erscheint hier Ingrid von der Dollens Bewertung der Ausstellung als „[...] den überspannten Versuch, bisher unbekannte, wahrhaft sekundäre Malerinnen zu „Wegbereiterinnen der Moderne“ hochzuloben [...]“,<sup>876</sup> da die umfangreiche Ausstellung, neben der zum damaligen Zeitpunkt zugegebener Maßen noch weitgehend unbekanntem Erma Bossi, unbestrittene Pionierinnen der modernen Malerei wie Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin im Fokus hatte, in deren Kontext nahezu vergessene Künstle-

---

<sup>872</sup> Vgl. dazu: Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S. 72-74.; Vgl. auch: Voit, Erma Bossi, S. 156f.

<sup>873</sup> Jawlensky irte sich zwar, als er in seinen Lebenserinnerungen schrieb: „1909 gründete ich mit Kandinsky, Werefkin, Bossy [sic!], Erbslöh und Dr. Fischer ‚Die Neue Künstlervereinigung München‘“, da Bossi erst im Laufe des Jahres zur N.K.V.M. hinstieß, seine Aufzeichnungen deuten aber darauf hin, dass Bossi bereits vorher zum Kreis der Künstlerfreunde zählte, was ihre Rolle in der N.K.V.M. weiter festigt. (Vgl. Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S.71)

<sup>874</sup> Vgl. Vergine, Lea (Hrsg.), *L'altra metà dell'avanguardia, 1910 – 1940. Pittrici e scultori nei movimenti delle avanguardie storiche*, Ausst.-Kat. Palazzo Reale, Mailand / Palazzo delle Esposizione, Rom / Kulturhuset Stockholm, Mailand 1980, S. 39.

<sup>875</sup> Vgl. Schmidt, 1996, S. 241-247.

<sup>876</sup> Vgl. von der Dollen, 2000, S. 13.

rinnen wie Otilie Reylaender, Clara Rilke-Westhoff oder eben Erma Bossi vorgestellt wurden, was in der Gesamtkonzeption der Schau zu einigen ebenso aufschlussreichen wie überraschenden Gegenüberstellungen führte.

Spätestens mit der 1999 von Annegret Hoberg und Helmut Friedel für das Münchener Lenbachhaus kuratierten Ausstellung „*Der Blaue Reiter und Das Neue Bild – Von der Neuen Künstlervereinigung München zum Blauen Reiter*“ dürfte jedweder Vorwurf des *Belanglosen* gegenüber Erma Bossi ausgeräumt worden sein. Im Rahmen der Ausstellung, bei der insgesamt zehn Werke Bossis präsentiert wurden, gelang es eindrucksvoll aufzuzeigen, dass Bossi in der Entwicklung der modernen Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts keinesfalls nur eine Randfigur gewesen ist, sondern dass sie überaus qualitätsvolle Beiträge zu den Ausstellungen der *N.K.V.M.* geliefert hat, durch die sogar prominente Sammler wie Bernhard Koehler auf sie aufmerksam wurden und die ihr noch nach dem Weggang aus München Präsenz innerhalb der deutschen Kunstszene sicherten – etwa durch eine von Richard Reiche im Barmer Kunstverein organisierte Ausstellung ihrer Arbeiten im Mai 1912.<sup>877</sup>

Positiv hervorzuheben sind an dieser Stelle auch die umtriebigen Ausstellungsaktivitäten der Kunsthalle Emden, die wiederholt Bossis *Badende* im Rahmen von Sonderausstellungen der Sammlung Henri Nannen gezeigt hat. So etwa im Frühjahr 2010 bei der Ausstellung „*Deutsche Expressionisten. 1900-1930*“ im Caixa Forum in Palma de Mallorca oder zuletzt anlässlich der Ausstellung „*Expressionismus<sup>2</sup> – Die Sammlungen Buchheim & Nannen*“, die im Frühjahr 2015 zunächst im Buchheim-Museum in Bernried und anschließend im Herbst/ Winter 2015/16 in der Kunsthalle Emden zu sehen war.

Die bedeutendste Bossi-Ausstellung fand jedoch zweifellos 2013 im Schloßmuseum Murnau statt. 25 Jahre nach der großen Überblicksausstellung zu Marianne von Werefkin im Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona<sup>878</sup> und 22 Jahre nach der wegweisenden Gabriele Münter-Retrospektive im Münchner Lenbachhaus<sup>879</sup> fand in Murnau erstmals eine umfassende Bossi-Gesamtschau statt, in der Leben und Werk der verges-

---

<sup>877</sup> Vgl. BIRTHÄLMER, Antje und FEHLEMANN, Sabine, Die «Neue Künstlervereinigung München» und ihre Verbindungen zu rheinischen Kunstszene, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1999, S. 276-285, hier S. 284.

<sup>878</sup> „Marianne Werefkin und ihr Freundeskreis“ (Marianne Werefkin e i suoi amici), Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona (6. August bis 23. Oktober 1988), anschließend war die Ausstellung in der Villa Stuck in München zu sehen.

<sup>879</sup> „Gabriele Münter 1877-1962: Retrospektive“, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (29. Juli bis 1. November 1992), Schirn-Kunsthalle, Frankfurt (29. November 1992 bis 10. Februar 1993), Liljevalchs Konsthall, Stockholm (4. April – 31. Mai 1993).

senen Künstlerin zum ersten Mal wissenschaftlich aufbereitet wurden und die Bossi nachhaltig zu neuem Ruhm verhalf.

Nach zwei Jahren intensiver interdisziplinärer Forschungsarbeit und dem Austausch mit internationalen Wissenschaftlern, konnte das Schloßmuseum Murnau im Sommer 2013 anlässlich seines zwanzigjährigen Bestehens die erste Einzelausstellung Bossis seit ihrem Tod im Jahre 1952 ausrichten. Unter dem Titel „Erma Bossi – Eine Spurensuche“ gelang es erstmals, auch das Leben Bossis nach ihrem Rückzug aus München näher zu beleuchten und ihre weitere künstlerische Laufbahn zu verfolgen. Nie gezeigte Werke aus privaten Sammlungen brachten dabei ebenso neue Erkenntnisse wie die Katalogbeiträge von Sergio Vatta zur Kunstszene Triests oder die Ausführungen Carla Pellergrini Roccas über ihre langwierige und mühevollere Recherchearbeit zu Erma Bossi. Pellergrini Rocca, die sich seit einem Praktikum am Lenbachhaus in den 1970er Jahren fortwährend mit Bossi beschäftigt hat, konnte etwa durch persönliche Kontakte zur Familie der Künstlerin zahlreiche Lücken in deren Biographie schließen und darüber hinaus einige Arbeiten aus Bossis verschollenem Spätwerk zumindest durch Abbildungen für die Forschung zugänglich machen.<sup>880</sup>

Das Schloßmuseum Murnau hat mit dieser Ausstellung einen Weg eingeschlagen, den es in Zukunft weiter zu verfolgen gilt. Weitere Forschungen, vor allem zum Spätwerk Bossis, werden hier anknüpfen müssen und in den kommenden Jahren hoffentlich durch weitere Ergebnisse – etwa zum Verbleib bislang als verschollen geltender Werke – anreichert werden können. Wünschenswert und nötig ist dabei die Unterstützung von privaten Sammlern, die Auskünfte oder Hinweise zu unauffindbaren oder bislang unbekanntem Arbeiten liefern können. Erma Bossi ist aus der Sicht von Museen und Forschungseinrichtungen damit eindeutig als weiterhin wiederzuentdeckende Künstlerin zu betrachten.

---

<sup>880</sup> Vgl. Dattenberger, Simone, Die Unbekannte aus Italien. Das Schlossmuseum Murnau erzählt mit „Erma Bossi – Eine Spurensuche“ eine weitere Geschichte des „Blauen Reiters“, in: *Münchener Merkur*, 25. Juli 2013.

### 3.4.3.5. Erma Bossi im Kunsthandel

Im Kunsthandel tauchen Werke von Erma Bossi noch immer relativ selten auf, was zum einen an ihrem vergleichsweise kleinen hinterlassenen Oeuvre liegt, zum anderen wohl ihrer nach wie vor geringen Bekanntheit geschuldet ist. Anders als Gabriele Münter und Marianne von Werefkin, ihre *großen* Kolleginnen aus den Münchner Jahren, ist Bossi bis heute nur einem verhältnismäßig kleinen Kreis von Kennern und Spezialisten bekannt und daher auch für das Gros der Expressionismus-Sammler lange Zeit ein Fremdwort geblieben. Bernd Fäthke bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt:

„Mit der Zeit geriet sie so sehr in Vergessenheit, dass noch in den 1970er Jahren sogar versierte Kunsthändler – wie der bekannte New Yorker Leonard Hutton – nicht einmal ihren Namen kannten.“<sup>881</sup>

Recherchiert man Verkäufe von Werken Bossis über einschlägige Auktions-Datenbanken, wie etwa die Onlineplattform *artprice*, so stellt man mit Ernüchterung fest, dass es in den vergangenen zwanzig Jahren zwar durchaus einige Auktionen im In- und Ausland gegeben hat, bei denen Werke Bossis zum Aufruf gekommen sind, in der Spalte „Zuschlagspreis“ jedoch in den meisten Fällen der Vermerk „Los nicht verkauft“ erscheint.<sup>882</sup> Seit 1994 sind lediglich zehn Gemälde sowie ein Aquarell von Erma Bossi auf internationalen Auktionen nachweisbar, wobei sechs Gemälde in dieser Zeit mehrfach den Besitzer wechselten bzw. wiederholt angeboten wurden, ohne das sich ein

---

<sup>881</sup> Fäthke, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, S.71. Hier ergibt sich eine Diskrepanz zwischen der Ausstellungübersicht von Carla Pellegrini-Rocca und den Äußerungen Fäthkes. Laut Pellegrini-Roccas Liste veranstaltete Leonard Hutton 1963 und 1977 in seiner Galerie in New York zwei umfangreiche *Blaue Reiter*-Ausstellungen, bei denen jeweils auch Arbeiten Bossis zu sehen gewesen sein sollen. (Vgl. Pellegrini-Rocca, 2013, S. 65.) Tatsächlich bot Hutton nur auf der Ausstellung von 1977 eine Arbeit Bossis an. Es handelte sich um die *Tänzerin in Rot* (1909), die sich gegenwärtig in einer Bayerischen Privatsammlung befindet (Vgl. Hutton Hutschnecker, Leonard (Hrsg.), *Der Blaue Reiter und sein Kreis*, Ausst.-Kat. Leonard Hutton Galleries New York (18. März – Mai 1977), New York 1977, S. 64.) Folgt man den Erinnerungen von Henri Nannen, so war Erma Bossi Leonard Hutton bis 1977 allerdings wohl tatsächlich nicht bekannt. Im Bestandskatalog der Sammlung Henri Nannen heißt es zum bereits erwähnten Bild *Drei Frauen (Trio)*: „Henri Nannen entdeckte Das Bild 1977 in der New Yorker Kunsthandlung Leonard Hutton, wo es unter der Bezeichnung „Unknown German Painter“ hing. Da Hutton weder den Namen des Künstlers noch die Provenienz des Bildes feststellen konnte, wollte er das Bild nicht verkaufen. Als Henri Nannen ihm sagte, er wisse, wer das Bild gemalt habe, sagte Leonard Hutton ‚Wenn Ingrid es nicht weiß, und Sie wissen es, dann schenke ich Ihnen das Bild‘. Ingrid Hutton war wegen ihrer genauen Kenntnis der Münchener Kunstszene berühmt. Als Nannen den Namen Erma Barera-Bossi nannte, wußten beide damit nicht anzufangen. Henri Nannen [...] hatte die Malerin an der typischen Form der Bäume und Blätter und am Rhythmus der Bergsilhouette erkannt. [...] Der „Unknown German Painter“ war gefunden.“ (Nannen (Hrsg.)/ Finckh (Bearb.), *Die Meisterwerke der Sammlung Henri Nannen*, S. 70.) Wie unter dem Absatz „Werke in öffentlichen Sammlungen“ bereits geschildert, hatte sich jedoch auch Nannen geirrt. Mittlerweile wird das Werk Rüdiger Berlit zugeschrieben (Vgl. Schmidt (Hrsg.), 2015, S. 120.)

<sup>882</sup> <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/viele/vergangenheit> (Zugriff am 24. November 2014).

Käufer für sie fand. Versucht man hierzulande darüber hinaus Verkäufe von Werken Bossis über Galerien zu ermitteln, bleibt man gar völlig erfolglos. Keine der einschlägigen, auf die Kunst des *Blauen Reiter* bzw. des deutschen Frühexpressionismus spezialisierten Galerien, so etwa die Münchner Galerien Thomas und Schüller, die Düsseldorfer Galerien Ludorff und Paffrath oder die Essener Galerie Neher, konnten in den vergangenen Jahren Gemälde oder Aquarelle Bossis anbieten.

Der bislang höchste Preis für ein Gemälde Bossis konnte am 5. Dezember 2005 im Auktionshaus Ketterer in München erzielt werden. Für das um 1912 entstandene, von Ketterer auf 20.000-25.000 Euro geschätzte Gemälde *Nature morte à la carafe* (Stilleben mit Karaffe) (Abb. 28), das Bossis rege Auseinandersetzung mit Paul Cézanne und den frühen kubistischen Arbeiten George Braques zeigt, zahlte ein Frankfurter Privatsammler 55.000 Euro.<sup>883</sup> Eine Summe, die auch deshalb bemerkenswert erscheint, weil das Gemälde bereits ein Jahr zuvor im Pariser Auktionshaus Pierre Bergé & Associés S.A.S. eingeliefert worden war, dort – bei annähernd gleicher Taxierung – aber keinen Käufer gefunden hatte.<sup>884</sup> Im Handel galt es damit eigentlich als „verbrannt“, das heißt im Extremfall über Jahre hinweg unverkäuflich.<sup>885</sup> Doch bei Ketterer, wo das Stilleben im Rahmen der jährlich stattfindenden Sonderauktion „Seitenwege der deutschen Avantgarde“ offeriert wurde, die es sich nach eigenen Angaben zum Ziel gemacht hat, „vergessene und zu Unrecht unterbewertete Moderne-Künstler auf angemessene Marktpositionen zu heben“<sup>886</sup> und die darüber hinaus durch meist niedrige Taxierungen viele sog. „Erstkäufer“ anzieht, konnte das in Deutschland noch marktfrische Gemälde dessen ungeachtet erfolgreich vermittelt werden.

Die „Seitenwege“-Auktionen bei Ketterer haben sich in den letzten Jahren nicht nur für Erna Bossi, sondern auch für eine Vielzahl anderer lange Zeit vergessener Künstler,

---

<sup>883</sup> Vgl. <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=100500058&anummer=298> (Zugriff am 7. Dezember 2014). Der Zuschlagspreis lag bei 55.000 Euro, zzgl. des Aufgeldes in Höhe von 19% ergab sich für den Käufer eine zu zahlende Summe von 65.450 Euro. Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Seitenwege der deutschen Avantgarde*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2005 in München, S. 13, Lot-Nr. 7.

<sup>884</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/3134991/nature-morte-a-la-carafe?p=1> (Zugriff am 24. November 2014). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Pierre Bergé & Associés S.A.S., *Nineteenth Century Paintings, Modern Paintings*, Katalog zur Auktion am 13. Mai 2004 in Paris, S. 49, Lot-Nr. 65.

<sup>885</sup> Vgl. Gonzáles, Thomas und Weis, Robert (Hrsg.), *Kunst-Investment. Die Kunst mit Kunst Geld zu verdienen*, Wiesbaden 2000, S. 96

<sup>886</sup> Spindler, Sabine, Ertragreiche Seitenwege, neue Strategien, *Handelsblatt-Online* Artikel vom 29. November 2013. Online abrufbar unter der URL: <http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/klassische-moderne-ertragreiche-seitenwege-neue-strategien/9150194.html> (Zugriff am 7. Dezember 2014).

wie etwa den Berliner Maler Willy Jaeckel (1888-1944) oder die Hamburger Malerin Dorothea Maetzel-Johannsen (1886-1930), als Sprungbrett in den klassischen Kunst- bzw. Auktionshandel erwiesen, der naturgemäß ein weit größeres Sammlerpublikum anspricht. Ketterer bot nach der erfolgreichen Versteigerung des Bossi-Gemäldes *Nature morte à la carafe* bei der „Seitenwege“-Auktion im Dezember 2005 in den Jahren 2008, 2011, 2012 und zuletzt im Dezember 2014 mit divergierendem Erfolg weitere Arbeiten der Künstlerin an, nahm diese aber jeweils in die regulären Auktionen moderner Kunst auf.

Unverkauft blieb dabei im April 2008 das undatierte Aquarell *Ponte sulla Martesana*, das mit 14.000-18.000 Euro für eine gerade mal 23 x 31 cm große Arbeit auf Papier wohl eindeutig zu hoch angesetzt war.<sup>887</sup> Zunächst ebenfalls kein Käufer fand sich im Juni desselben Jahres für Bossis Porträt *Ragazzo (Giovane) in Costume Spagnolo* (Junger Mann in spanischem Kostüm) (Abb. 25) das wahrscheinlich in den späten 1930er Jahren entstanden ist und von Ketterer auf 40.000-60.000 Euro taxiert worden war.<sup>888</sup> Erst im Nachverkauf ging das aus einer italienischen Privatsammlung stammende Gemälde an einen Dresdener Sammler, der inkl. Aufgeld 27.600 Euro für das ausdrucksstarke Bildnis zahlte.<sup>889</sup> In der gleichen Auktion bot Ketterer zudem ein als *Restaurant am Hof* betitelttes Gemälde von 1919 an, das ebenfalls aus einer italienischen Privatsammlung eingeliefert worden war – möglicherweise handelte es sich um die gleiche Sammlung – und am Ende für 28.000 Euro zugeschlagen wurde.<sup>890</sup> Mit diesem Zuschlag hat das Gemälde seinen Wert innerhalb von 14 Jahren fast versiebenfacht – bei Christie's in London hatte es im Oktober 1994 noch für umgerechnet rund 3.800 Euro den Besitzer gewechselt.<sup>891</sup>

---

<sup>887</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/4596372/ponte-sulla-martesana?p=1> (Zugriff am 7. Dezember 2014). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 4. April 2008 in Hamburg, S. 23, Lot-Nr. 32.

<sup>888</sup> Vgl. <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=100800244&anummer=345> (Zugriff am 3. Dezember 2013). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 4. Juni 2008 in München, S. 111, Lot-Nr. 178. Die einzig bekannte Photographie, die Erma Bossi mit einem Werk in ihrem Atelier zeigt, stammt aus den späten 1930er Jahren und zeigt sie bei der Arbeit an dem Gemälde *Ragazzo (Giovane) in Costume Spagnolo*. Vgl. Uhrig (Bearb.), 2013, S. 162.

<sup>889</sup> Vgl. ebd. Der Hinweis auf die Dresdener Sammlung ist der Bildunterschrift im Katalog des Schloßmuseums Murnau zu verdanken. Siehe: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 163.

<sup>890</sup> Vgl. <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=100800402&anummer=345> (Zugriff am 3. Dezember 2013). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 4. Juni 2008 in München, S. 77, Lot-Nr. 152.

<sup>891</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/408444/restaurant-am-hof?p=1> (Zugriff am 12. Dezember 2014). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Christie's, Sale 5260 – *German & Austrian Art*, Katalog zur Auktion am 13. Oktober 1994 in London, S. 177, Lot-Nr. 164 (Zuschlag: £3.450).

Nicht für alle Arbeiten Bossis sind derart positive Preisentwicklungen zu verzeichnen. Im Mai 2011 und im Oktober 2012 bot Ketterer wiederholt ein kleinformatiges, lediglich 10,5 x 10,5 cm großes, wohl nach 1915 entstandenes Stilleben Bossis an, das eine singende Amsel zeigt, die ihr Nest auf dem am Boden liegenden Kopf einer umgestürzten Skulptur gebaut hat. Das Gemälde, das erst im Dezember 2010 im Dorotheum in Wien für 1.500 Euro versteigert worden war,<sup>892</sup> hat bis heute (Stand Januar 2016) keinen neuen Kaufinteressenten gefunden.<sup>893</sup> Erwartet hatte Ketterer 2011 einen Erlös von 3.000-5.000 Euro,<sup>894</sup> 2012 hätte man sich bereits mit 2.000-3.000 Euro begnügt.<sup>895</sup>

Ähnlich verhält es sich mit dem undatierten, wohl in den 1940er Jahren entstandenem Gemälde *Bagnanti (Badende Frauen am Seerand)*, das vom Mailänder Auktionshaus Viscontea Casa d'Aste binnen eines Jahres gleich dreimal erfolglos angeboten worden war,<sup>896</sup> ehe es im März 2014 bei Johann Sebök in Bamberg für lediglich 2.400 Euro zugeschlagen wurde<sup>897</sup> – in Mailand hatte man sich im Mai 2011 noch 8.000-14.000 Euro für das 105 x 55 cm große Gemälde erhofft.<sup>898</sup> Auch das ebenfalls undatierte, stilistisch aber wohl zeitgleich einzuordnende Aquarell *Venezia*, das Viscontea Casa d'Aste im März und Juli 2007 für 500-850 Euro<sup>899</sup> bzw. 400-600 Euro<sup>900</sup> angeboten hatte, fand auf dem italienischen Markt keinen Käufer.

<sup>892</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/6082858/stilleben?p=1> (Zugriff am 15. Dezember 2014) Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Dorotheum, *Moderne und zeitgenössische Kunst*, Katalog zur Auktion am 16. Dezember 2010 in Wien, S. 48, Lot-Nr. 56.

<sup>893</sup> Im Katalog zur Bossi-Ausstellung des Schloßmuseums Murnau war als Leihgeber das Auktionshaus Ketterer Kunst in München angegeben (Vgl. Uhrig (Bearb.), *Erma Bossi - Eine Spurensuche*, S. 152).

<sup>894</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/6295384/stilleben?p=1> (Zugriff am 15. Dezember 2014). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 14. Mai 2011 in München, S. 20, Lot-Nr. 234.

<sup>895</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/7242709/stilleben?p=1> (Zugriff am 15. Dezember 2014) Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 19. Oktober 2012 in München, S. 67, Lot-Nr. 301.

<sup>896</sup> Am 26. Mai 2011 mit einem Schätzpreis von 8.000 – 14.000 Euro (<http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/6361421/bagnanti?p=1>), am 13. Oktober 2011 mit einem Schätzpreis 5.500 – 8.000 Euro (<http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/6568681/bagnanti?p=1>), am 24. Mai 2012 mit einem Schätzpreis von 2.500 – 4.000 Euro (<http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/7021610/bagnanti?p=1>) (Zugriff jeweils am 15. Dezember 2014).

<sup>897</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/8345477/badende-frauen-am-seerand?p=1> (Zugriff am 15. Dezember 2014). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Johann Sebök, *Kunst & Antiquitätenversteigerung*, Katalog zur Auktion am 15. März 2014, S. 199, Lot-Nr. 1798.

<sup>898</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/6361421/bagnanti?p=1> (Zugriff am 15. Dezember 2014).

<sup>899</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/7559000/venezia?p=1> (Zugriff am 15. Dezember 2014).

<sup>900</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/7831354/venezia?p=1> (Zugriff am 15. Dezember 2014).

Obschon es sich beim Mailänder Auktionshaus Viscontea Casa d’Aste um ein vergleichsweise kleines und unbekanntes Unternehmen handelt, wird hier deutlich, dass man auf dem deutschen Kunstmarkt, insbesondere im tendenziell gut aufgestellten Münchner Kunsthandel, augenblicklich offener für Erma Bossi ist, als in ihrer langjährigen italienischen Heimat. Es ist anzunehmen, dass Bossi vor allem im süddeutschen Raum durch die Murnauer Ausstellung von 2013 stärker ins Bewusstsein der Expressionismussammler geraten ist, was sich auch weiterhin positiv auf den Handel mit Arbeiten der Künstlerin auswirken dürfte. Womöglich war schon der Verkauf des Gemäldes *Bagnanti* in Bamberg davon beeinflusst, denn die einst kaum greifbare Künstlerin Erma Bossi hat durch die wissenschaftliche Aufarbeitung in Murnau Kontur bekommen und Sammler wie Fachleute haben begonnen, ihre Position „in der Gesamtentwicklung der modernen Kunst“<sup>901</sup> zu überdenken. Dass der Fokus im Handel ganz klar auf den Werken der Jahre um 1910 liegt, also jene Werke besonders gefragt sind, die im Umkreis der *N.K.V.M.* bzw. des neu gegründeten *Blauen Reiter* entstanden sind, steht dabei außer Frage. Auch für Münter, Werefskin und sogar Kandinsky lassen sich nach wie vor die höchsten Preise mit Werken aus den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg erzielen. Das „Label“ *Blauer Reiter* hat dabei eine nicht zu unterschätzende Marktmacht, die sich auch auf Künstler aus dem näheren Umfeld auswirkt.

Unter diesen Voraussetzungen verwundert es nicht, dass ein um 1910/12 entstandenes *Stilleben mit Blumenvase und Äpfeln* (Abb. 29) bei Ketterer in München am 05. Dezember 2014 seinen Schätzpreis von 15.000 Euro mehr als verdoppeln konnte und auf immerhin 39.000 Euro kletterte.<sup>902</sup> Dass es, bei aller Euphorie, auch immer wieder Dämpfer gibt und der Markt für Bossi nur langsam wächst, zeigte sich kaum eine Woche später bei der Auktion moderner Kunst im ebenfalls in München ansässigen Auktionshaus Hampel. Der unbekannte Dresdener Sammler, der erst 2008 das aus den späten 1930er Jahren stammende Gemälde *Ragazzo (Giovanne) in Costume Spagnolo* für rund 27.600 Euro bei Ketterer erworben und 2013 der Murnauer Bossi-Ausstellung zur Verfügung gestellt hatte, wollte die vermeintliche Gunst der Stunde nutzen und lieferte es mit einem Schätzpreis von 40.000 – 60.000 Euro bei Hampel ein, wo es am 11. Dezem-

---

<sup>901</sup> Fäthke, Erma Bossi. Eine Expressionistin der Ersten Stunde, S. 189f.

<sup>902</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/8915032/stilleben-mit-blumenvase-und-apfeln?p=1> (Zugriff am 16. Dezember 2014), Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Klassische Moderne – Teil I*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2014 in München, S. 31, Lot-Nr. 311; bzw.: <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=114000222&anummer=419> (Zugriff am 16. Dezember 2014).

ber 2014 erneut zur Auktion kam.<sup>903</sup> Das mit einer ganzseitigen Abbildung prominent im Auktionskatalog platzierte Gemälde blieb an diesem Tag jedoch unverkauft.<sup>904</sup> Auch bei einer erneuten Offerte des Bildes über das damals noch boomende Berliner Auktions-Startup „Auctionata“ im Juni 2015 fand sich kein Käufer für das Porträt. Trotz eines deutlich reduzierten Schätzpreises von 20.000 – 26.000 Euro ging es an den Einlieferer zurück.<sup>905</sup>

Die wenigen verfügbaren Auktionsergebnisse machen es zum gegenwärtigen Zeitpunkt nahezu unmöglich, eine zuverlässige Aussage darüber zu treffen, welche Arbeiten von Erma Bossi in Zukunft auf dem Kunstmarkt eine besonders große Rolle spielen werden und welche preislichen Entwicklungen künftig zu erwarten sind. Aus den vorliegenden Ergebnissen lässt sich jedoch eine deutliche Tendenz zu den am Markt generell gut gehandelten expressionistischen Stillleben der 1910er Jahre ablesen, die besonders bei privaten Sammlern gefragt sind und dem Handel die bislang höchsten Zuschläge für Bossi beschert haben.<sup>906</sup> Auch ein klares Bekenntnis zu qualitätsvollen Arbeiten ist auszumachen, was jedoch für beinahe den gesamten Handel mit Werken der *Klassischen Moderne* gilt. Weniger anspruchsvolle und für die künstlerische Entwicklung Bossis irrelevante Gemälde wie etwa das kleine Stillleben mit der singenden Amsel, oder das Aquarell *Venezia*, werden auch künftig nur schwer zu veräußern sein.<sup>907</sup> Der Handel wird sich daher weiterhin bemühen, vor allem Werke aus den besonders gefragten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in den Verkauf zu bringen, wodurch das Angebot an Bossi-Gemälden aufgrund der geringen Verfügbarkeit auch künftig überschaubar bleiben dürfte.

---

<sup>903</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/8932374/ragazzo-giovane-in-costume-spagnolo?p=1> (Zugriff am 16. Dezember 2014), Vgl. auch: [https://www.hampel-auctions.com/o/Erma-Bossi-\(d-i-Erminia-Bosich\).html?a=99&s=421&id=207&q=bossi](https://www.hampel-auctions.com/o/Erma-Bossi-(d-i-Erminia-Bosich).html?a=99&s=421&id=207&q=bossi) (Zugriff am 16. Dezember 2014).

<sup>904</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/8932374/ragazzo-giovane-in-costume-spagnolo?p=1> (Zugriff am 16. Dezember 2014), Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Hampel Fine Art Auctions Munich, *Auktion Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am Donnerstag 11. Dezember und Freitag 12. Dezember 2014, S. 20-21, Lot-Nr. 1050.

<sup>905</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/115731/erma-barrera-bossi/lot/vergangenheit/9324258/ragazzo-giovane-in-costume-spagnolo?p=1> (Zugriff am 12. Juli 2015).

<sup>906</sup> Gute Ergebnisse erzielten etwa vergleichbare Arbeiten von Dorothea Maetzel-Johannsen. Z.B. *Stilleben mit Krug* (1920) das am 6. Dezember 2013 bei Ketterer in München für rund 58.000 Euro verkauft wurde (<http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=113003434&anummer=409> (Zugriff am 16. Dezember 2013)) oder *Katze mit Kakteenblüte I* (1921), das am 8. Dezember 2012 ebenda für 73.200 Euro den Besitzer wechselte. (<http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=411202307&anummer=400> (Zugriff am 3. Dezember 2013)).

<sup>907</sup> Vgl. hierzu: Gonzáles/ Weis (Hrsg.), 2000, S. 117ff.

### 3.4.4. Elisabeth I. Epstein

„Viel Freude und reizende Stunden brachte uns der Besuch bei Frau Epstein – sie hat uns riesig gefallen; ihre Arbeiten sind sehr ernsthaft und zum Teil ganz famos.“<sup>908</sup>

Die ursprünglich aus der Ukraine stammende Malerin Elisabeth I. Epstein gehört bis heute zu den zu Unrecht weitgehend unbeachteten und unterbewerteten Münchner Avantgarde-Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts. Ist sie bislang vor allem dafür bekannt gewesen, den *Blauen Reiter* mit Robert Delaunay und der Pariser Kunstszene in Kontakt gebracht zu haben – ein Verdienst, das ihr auch zweifelsohne zukommt –, so ist sie als eigenständige Künstlerin lange Zeit eher stiefmütterlich behandelt worden. Zwar hat Bernd Fäthke bereits 1989 mit seinem Aufsatz „Elisabeth Ivanowa Epstein – Eine Künstlerfreundschaft mit Kandinsky und Jawlensky“,<sup>909</sup> der im Begleitkatalog zur ersten Epstein-Einzelausstellung seit ihrem Tod im Jahr 1956 erschienen ist, einen Vorstoß gegen das Vergessen der Künstlerin gewagt, aber noch immer ist es nicht möglich, sämtliche Lücken in Epsteins Biographie zu schließen. Primär die Zeit des Ersten Weltkriegs sowie die Jahre unmittelbar danach sind nach wie vor ein wissenschaftliches Desiderat, dessen Aufarbeitung unbedingt nötig, auf Grund fehlender Quellen bislang jedoch nicht zu leisten ist.

In jüngster Zeit ist Elisabeth Epstein, die beinahe zehn Jahre in München lebte und arbeitete, vor allem durch die Ausstellungen „*Ab nach München – Künstlerinnen um 1900*“<sup>910</sup> und „*Marianne von Werefkin – Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*“<sup>911</sup> wieder vermehrt in die öffentliche Wahrnehmung gerückt. Umso wichtiger, da sich der Großteil des erhaltenen Oeuvres in Privatbesitz befindet und nur verhältnismäßig wenige Arbeiten Epsteins in der gängigen Forschungsliteratur publiziert, geschweige denn einer breiten Öffentlichkeit bekannt sind. Auch der Handel hat Epstein mittlerweile neu

---

<sup>908</sup> Aus einem Brief von Maria Marc an Gabriele Münter in dem sie über ihren Besuch bei Elisabeth Epstein berichtet, die sie im Oktober 1912 gemeinsam mit August Macke und ihrem Mann Franz Marc in Paris besucht hatte. Zitiert nach: Fäthke, Epstein, 1990, S. 23.

<sup>909</sup> Fäthke, Bernd, Elisabeth Ivanowna Epstein. Eine Künstlerfreundschaft mit Kandinsky und Jawlensky, in: Ders., *Elisabeth I. Epstein*, Ausst.-Kat Kunstverein Wolfsburg 1990, Ed. Galleria Sacchetti, Ascona 1990, S. 7-25. Die Ausstellung fand vom 6. Mai bis 17. Juni 1990 im Wolfsburger Schloss statt. Im Jahr zuvor war die Ausstellung bereits in der Galleria Sacchetti in Ascona zu sehen gewesen. Der Katalog ist in beiden Fällen identisch. Es ist daher davon auszugehen, dass es sich um eine Wanderausstellung handelt, auch wenn darauf nicht explizit hingewiesen wird.

<sup>910</sup> Ausstellung des Münchner Stadtmuseums 12. September 2014 bis 8. Februar 2015.

<sup>911</sup> Ausstellung in der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen (12. April bis 6. Juli 2014) und dem Paula Modersohn Becker-Museum Bremen (20. Juli bis 5. Oktober 2014).

entdeckt, obgleich das malerische Werk der Künstlerin noch immer einer umfassenden Aufarbeitung und Einordnung bedarf.

In diesem Kapitel soll sowohl anhand ihrer Biographie als auch durch eine Einordnung des erhaltenen Werks in einen größeren kunsthistorischen Kontext geklärt werden, wie so Elisabeth Epstein derart in Vergessenheit geraten konnte und welche Faktoren schließlich zu einer wissenschaftlichen und merkantilen Wiederentdeckung der Malerin geführt haben bzw. in Zukunft noch weiter führen können. Anschließend soll unter Kapitel 3.5. ein Vergleich mit ihrer erst unlängst wiederentdeckten Kollegin Erma Bossi erfolgen, die ihre Karriere unter ähnlichen Voraussetzungen wie Epstein begann und dabei ebenfalls ohne prominenten Partner an ihrer Seite auskommen musste, der Münter und Werefkin trotz ihres unbestrittenes künstlerischen Talents zweifellos noch bis in die 1980er und 90er Jahre hinein dabei geholfen hat, im Gedächtnis der Forschung zu bleiben.

#### **3.4.4.1. Biographisches**

„Leben und Werk der Malerin Elisabeth Ivanowa Epstein gerieten noch gründlicher in Vergessenheit als das ihrer Zeitgenossinnen Erma Barrera-Bossi oder Marianne Werefkin“,<sup>912</sup> merkt Bernd Fäthke zu Beginn seines Aufsatzes „Elisabeth Ivanowa Epstein - Eine Künstlerfreundschaft mit Kandinsky und Jawlensky“ an und weist den Leser zugleich darauf hin, dass sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein „nicht einmal ihr voller Name tradiert hatte“.<sup>913</sup> Dieser ist, dank der in weiten Teilen erhalten gebliebenen Korrespondenz zwischen Kandinsky und Jawlensky, in der sich beide in den 1930er Jahren auch zu ihrer früheren Weggefährtin Epstein äußerten, mittlerweile ebenso bekannt wie weite Teile ihrer Biographie.<sup>914</sup>

Elisabeth Epstein wurde am 27. Februar 1879 als Elisabeth Ivanowa Hefter in Schytomyr, „einem Zentrum jüdischen Lebens“ in der nördlichen Ukraine, etwa 120 km westlich von Kiew, geboren.<sup>915</sup> Die Tochter eines Arztes verbrachte ihre Kindheit in

---

<sup>912</sup> Fäthke, Epstein, 1990, S. 7.

<sup>913</sup> Vgl. ebd.

<sup>914</sup> Vgl. ebd. Neuere Erkenntnisse zu Elisabeth Epstein verdankt die Forschung vor allem der Bonner Kunsthistorikerin Hildegard Reinhardt, die in mühevoller Arbeit über viele Jahre hinweg Material zu Epstein zusammen getragen hat. Im September 2014 präsentierte Reinhardt ihre Forschungsergebnisse im Rahmen eines Vortrags bei der Tagung „Grenzüberschreitungen: Marianne von Werefkin und die kosmopolitischen Künstlerinnen in ihrem Umfeld“, die anlässlich der Bremer Werefkin-Ausstellung vom Paula Modersohn-Becker Museum und der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen organisiert wurde.

<sup>915</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 144.

Moskau, wo sie zwischen 1895 und 1897 bei dem seinerzeit gefragten russischen Impressionisten Leonid Pasternak (1862-1945) – einem Maler der sog. *Peredwischniki* (zu Deutsch: Wanderaussteller) und Lehrer an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Plastik und Architektur – ihre erste künstlerische Ausbildung erhielt.<sup>916</sup> Ab 1899/1900 setzte sie ihr Studium in München fort, wo sie am 21. April 1898 den russischen Arzt und späteren Stadtrat Mieczyław (Max) Epstein (1868-1931) geheiratet hatte.<sup>917</sup> Vermutlich einige Zeit nach der Geburt des gemeinsamen Sohnes Alexander, der am 28. März 1899 zur Welt kam,<sup>918</sup> nahm Epstein ihr Kunst-Studium wieder auf. Interessant dabei ist, dass sie, wohl geprägt durch ihren für die Moderne aufgeschlossenen Lehrer Pasternak, nicht zu einer Fortbildung in einem der vielen Münchner Damenateliers tendierte, sondern direkt in das Zentrum der Avantgarde strebte – die Schwabinger Kunstszene war Epsteins erklärtes Ziel.

So besuchte Elisabeth Epstein um 1900 zunächst Kurse an der renommierten Malschule des Slowenen Anton Ažbe, wo sie Marianne von Werefkin, Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky kennen lernte,<sup>919</sup> setzte im Jahr darauf ihre Ausbildung an der im Mai 1901 gegründeten „Phalanx-Schule“<sup>920</sup> unter der Leitung von Wassily Kandinsky fort, wo sie gemeinsam mit Gabriele Münter und Olga Meerson studierte, bevor sie schließlich im Laufe des Jahres 1904 Unterricht in der „Zeichen- und Malschule A. Jawlensky“ in der großzügigen Wohnung von Werefkin und Jawlensky in der Schwabinger Giselastraße nahm.<sup>921</sup> Aus dieser Zeit, in der Elisabeth Epstein ebenso wie Mün-

---

<sup>916</sup> Vgl. ebd. und Malycheva, 2014, S. 171.

<sup>917</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 144.

<sup>918</sup> Vgl. ebd.

<sup>919</sup> Vgl. ebd. Bernd Fäthke gibt als Eintrittsjahr ins Atelier von Ažbe schon 1897 an (Vgl. Fäthke, Epstein, 1990, S. 11).

<sup>920</sup> Die Künstlervereinigung *Phalanx* bestand seit Mai 1901 und hatte sich der Förderung der Avantgarde verschrieben. Mitglieder der bis 1904 bestehenden Gruppe waren unter anderem Wassily Kandinsky, Wilhelm Hüsgen, Ernst Stern, Alexander Salzmann und Waldemar Hecker. Die Gruppe, die sich gegen den konservativen Münchner Kunstbetrieb wandte, organisierte allerdings nicht nur Ausstellungen, zu denen auch externe Künstler wie Paul Signac, Felix Vallotton oder Henri de Toulouse-Lautrec eingeladen wurden, sondern unterhielt zudem eine Private Kunst-Schule in Schwabing. (Vgl. Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, S. 28 und Friedel/ Hoberg, (Hrsg.), 2009, S. 21; Vgl. auch: Zweite, Armin, Zur Geschichte des „Blauen Reiters“, in: Ders. (Hrsg.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 1991, S. 11-58, hier S. 15-17)

<sup>921</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 144; In einem Brief Kandinskys an Jawlensky vom 14. Mai 1936 erinnert sich Kandinsky an die gemeinsamen Lehrstunden bei seinem Freund Jawlensky. Dort heißt es: „Unlängst war bei uns E.I. Epstein. [...] Wir erinnerten uns, wie wir beide bei Ihnen Schüler waren.“ Zitiert nach: Fäthke, Epstein, 1990, S. 10. Vgl. dazu im selben Buch S. 14. Dort heißt es: „Lange Zeit war unbekannt, daß Jawlensky eine eigene Malschule unterhalten hatte, zumal er selbst in seinen Lebenserinnerungen kein Wort darüber verliert. Während die „Phalanx-Malschule“ [...] Eingang in die Kunstgeschichte fand, hat man von dem ersten Hinweis auf eine Malschule Jawlenskys kaum Notiz genommen.“ Auch Brigitte Roßbeck berichtet von der „Zeichen- und Malschule A. Jawlensky“, deren Gründungsjahr sie mit 1904 angibt. Laut Roßbeck ist die Schule bis 1912 nachweisbar. Vgl. Roßbeck, 2010, S. 96.

ter, Meerson und Kandinsky in Werefkins berühmtem „rosafarbenen Salon“ verkehrte, stammt auch eines der frühesten bekannten Gemälde Epsteins – ein Portrait ihres Sohnes Alexander (Abb. 30).<sup>922</sup>

Elisabeth Epstein lebte und arbeitete in den folgenden vier Jahren, unterbrochen von einzelnen, zum Teil längeren Aufenthalten in Paris und der Schweiz, weiterhin unter verschiedenen Adressen in München-Schwabing, bevor sie Deutschland am 1. Oktober 1908 endgültig verließ, um ihre künstlerische Ausbildung in Paris fortzusetzen.<sup>923</sup> Neben Epsteins „künstlerischem Ehrgeiz dürften auch private Enttäuschungen für ihre Übersiedlung ausschlaggebend gewesen sein“,<sup>924</sup> so Hildegard Reinhardt, denn ihre Ehe mit Max Epstein war zu diesem Zeitpunkt bereits Geschichte. Auch wenn die Scheidung erst 1911 erfolgte, lebten die Eheleute seit dem Sommer 1904 getrennt.<sup>925</sup>

In Paris, wo Epstein zunächst mit Sonia Terk (später Delaunay) – mit der sie seit einem früheren Paris-Aufenthalt im Jahre 1906 eine innige Freundschaft verband<sup>926</sup> – in derselben Pension am Boulevard de Port-Royal am Montparnasse lebte, besuchte sie Kurse an der erst 1902 gegründeten *Académie de la Grande Chaumière*, an der zeitweilig auch andere Malerinnen wie Alexandra Exter oder Tamara de Lempicka studierten und begann sukzessive ihre Kontakte in der Pariser Kunstszene auszubauen.<sup>927</sup> So war sie, wie Tanja Malycheva erläutert, regelmäßig zu Besuch im „Haus des Kunsthändlers Wilhelm Uhde, mit dem ihre Freundin [Anm.: Sonia Terk] ab 1908 eine Zweckehe einging,<sup>928</sup> und war nach Terks Heirat mit Robert Delaunay im Jahr 1910 ein häufiger Gast in deren

---

<sup>922</sup> Vgl. Malycheva, 2014, S. 172.

<sup>923</sup> Vgl. ebd., S. 172; vgl. auch: Fäthke, Epstein, 1990, S. 21. Schon bevor sich Epstein dazu entschloss, München endgültig gen Paris zu verlassen, hatte sie sich mehrfach für längere Zeit in der französischen Hauptstadt aufgehalten. Hinweise darauf liefert z.B.: Raev, Ada, Russinnen in Paris, in: Meyer-Büser, Susanne (Hrsg.), *Marc, Macke und Delaunay. Die Schönheit einer zerbrechenden Welt (1910-1914)*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover 2009, S. 192-198, hier S. 194f. Raev erläutert, dass Epstein bereits 1906 zu den engsten Freundinnen von Sonia Delaunay gehörte und mit ihr schon zu diesem Zeitpunkt zeitweilig in derselben Pension lebte. Zudem legt Raev die Vermutung nahe, dass Epstein schon 1904 oder 1906 dauerhaft nach Paris übersiedelt war und nicht erst, wie allgemein angenommen, 1908 in die Seine-Metropole gezogen ist. Weiter schildert Raev, dass Wassily Kandinsky und Gabriele Münter Epstein 1906 mehrfach in Paris besuchten. Auch Gisela Kleine schildert in dem von ihr publizierten Briefwechsel zwischen Münter und Kandinsky, dass Epstein ihrerseits die beiden 1906/07 wiederholt in Sèvres, unweit von Paris, besuchte, wo sich Münter und Kandinsky zu dieser Zeit aufhielten. (Vgl. Kleine, 1994, S. 241 und S. 712, Anm. 15; vgl. dazu auch: Möller, 2012, S. 66.)

<sup>924</sup> Reinhardt, 2014, S. 147.

<sup>925</sup> Vgl. ebd., S. 144 und Malycheva, 2014, S. 172.

<sup>926</sup> Nach anderen Angaben waren Epstein und Terk schon seit 1904 befreundet. Vgl. dazu: Hoberg/ Friedel, (Hrsg.), 1999, S. 376.

<sup>927</sup> Vgl. Malycheva, 2014, S. 172 und Raev, 2009, S. 194.

<sup>928</sup> Wilhelm Ude (1874-1947) war homosexuell und lebte von 1917-1931 in einer Beziehung mit dem 25 Jahre jüngeren Maler Helmut Kollé. Zu Uhde siehe auch: Flüge, Manfred, Der deutsche Kunsthändler Wilhelm Uhde, in: Ders., „Paris ist schwer“. *Deutsche Lebensläufe in Frankreich*, Berlin 1992, S. 41-59.

Sonntagskreis *Mouvement franco-russe*, wo sie unter anderem auf Juan Gris, Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Herni Le Fauconnier und Jean Metzinger traf.“<sup>929</sup>

Doch auch Epsteins Beziehungen nach München waren nach ihrem Umzug in die französische Hauptstadt nicht abgerissen. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914 blieben vor allem Gabriele Münter und Wassily Kandinsky wichtige „Bindeglieder zur Münchner Kunstszene“.<sup>930</sup> Eine Verbindung, die sich für beide Seiten als Vorteil erweisen sollte und Epstein am Ende zu einer „Mediatorin und in mancher Hinsicht sogar zu einer Schlüsselfigur im künstlerischen Austausch zwischen der Pariser und der Münchner Avantgarde“ werden ließ.<sup>931</sup>

So hatte Epstein Kandinsky bereits 1904 bei der in Paris ansässigen „Künstlervereinigung *Les Tendances Nouvelles* empfohlen und ihn auf den neu eingerichteten Herbstsalon hingewiesen“<sup>932</sup>, an dem sie selbst 1906 und 1907 mit einigen Arbeiten teilgenommen hatte,<sup>933</sup> bevor sie schließlich im Oktober 1911 die entscheidende Verbindung zu Robert Delaunay herstellte.<sup>934</sup>

Nachdem Epstein Fotos von Werken des in Deutschland noch völlig unbekanntes Delaunay an Kandinsky und Marc geschickt hatte, die zu dieser Zeit mit den Vorbereitungen für die „Erste Ausstellung der Redaktion des *Blauen Reiter*“ beschäftigt waren, luden diese, begeistert von den orphistischen Arbeiten des Franzosen, Delaunay ein, gemeinsam mit dem *Blauen Reiter* auszustellen.<sup>935</sup> Zusätzlich zu dem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Gemälde *La Tour Eiffel*, das auch im 1912 erschienen Almanach der Gruppe abgebildet wurde, schickte Delaunay bereitwillig noch vier weitere Arbeiten (drei Gemälde und eine Zeichnung) in die Ausstellung, die zwischen Dezember 1911 und dem Frühjahr 1912 in München, Köln, Berlin, Bremen, Hagen und Frankfurt zu sehen gewesen war und ihm zum Durchbruch in Deutschland verhalf.<sup>936</sup> Hildegard Reinhardt merkt zu Delaunays ersten Erfolgen in Deutschland und der Rolle, die Elisabeth Epstein zu Beginn dabei spielte, abschließend an:

---

<sup>929</sup> Malycheva, 2014, S. 172

<sup>930</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 147 und Fäthke, Epstein, 1990, S. 22f.

<sup>931</sup> Vgl. Malycheva, 2014, S. 172.

<sup>932</sup> Vgl. ebd.

<sup>933</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 147.

<sup>934</sup> Vgl. ebd. und Malycheva, 2014, S. 172. Siehe dazu auch: Bilanz, 2013, S. 49.

<sup>935</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 147-148 und Raev, 2009, S. 194. Vgl. auch: Schuster, Peter-Klaus, Delaunay und Deutschland, in: Ders. (Hrsg.), *Delaunay und Deutschland*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, Köln 1985, S. 69-80, hier: S. 69f. und Erling, Katharina, Der Almanach *Der Blaue Reiter*, in: Hopfengart, Christine (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Köln 2000, S. 188-239, hier: S. 210.

<sup>936</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 148 und Gollek (Bearb.), 1982<sup>2</sup>, S. 11.

„Diesen französisch-deutschen Kulturtransfer vermittelt und somit Delaunays künstlerischen Durchbruch in Deutschland ermöglicht zu haben, ist unstreitig Epsteins großes kunsthistorischer Verdienst und Sonia Delaunay hat diese Bemühungen ihrer früheren Studienfreundin um Delaunays Aufnahme in den Kreis des *Blauen Reiter* in späteren Jahren immer wieder voller Dankbarkeit erwähnt.“<sup>937</sup>

Epstein – die Vermittlerin – hatte ihrerseits mit zwei Gemälden an der geschichtsträchtigen „Ersten Ausstellung der Redaktion des *Blauen Reiter*“ teilgenommen, einem um 1911 entstandenen *Stilleben mit Hut*, sowie mit dem *Porträt eines jungen Mädchens*, welches nach dem Ende Ausstellung von Kandinsky für seine private Sammlung erworben wurde.<sup>938</sup> In der Forschung wird Epsteins Teilnahme an der Ausstellung jedoch bis heute kaum gewürdigt. Immer wieder ist darauf hingewiesen worden, dass man sie nur aus Dank für die Vermittlung der Arbeiten Robert Delaunays eingeladen hätte,<sup>939</sup> bzw. die kurze Vorbereitungszeit der Ausstellung dafür gesorgt hätte, dass man auch an weniger wichtige Künstler herantreten musste. Katja Förster schrieb noch im Jahr 2000 in einem Katalogbeitrag zu einer *Blauen Reiter*-Ausstellung der Kunsthalle Bremen: „Die kurze Vorbereitungszeit zur ersten Ausstellung machte es den Redakteuren unmöglich, nur herausragende Künstler der zeitgenössischen Moderne [...] einzuladen. Sie mußten auch auf weniger bedeutende Werke ihnen nahestehender Freunde und Kollegen zurückgreifen, wie auf Gemälde von Elisabeth Epstein [...] oder [...] Heinrich Campendonk.“<sup>940</sup> Sowohl für Campendonk als auch für Epstein muss diese Aussage aus heutiger Sicht revidiert werden. In der jüngeren Forschung ist an unterschiedlicher Stelle darauf verwiesen worden, dass Kandinsky „sich ausdrücklich um ihre [Epsteins] Teilnahme an der Ausstellung“ bemüht hat<sup>941</sup> und Franz Marc derartig begeistert von den

---

<sup>937</sup> Reinhardt, 2014, S. 148.

<sup>938</sup> Vgl. ebd.; vgl. auch: Malycheva, 2014, S. 173. Laut Tanja Malycheva soll Epstein auch noch mit einer Stadtansicht auf der zweiten Ausstellung des *Blauen Reiter* vertreten gewesen sein (vgl. Malycheva, 2014, S. 173). Sie beruft sich dabei auf eine mündliche Äußerung von Hildegard Reinhardt. Im Katalog zur zweiten Ausstellung des *Blauen Reiter* ist Epstein jedoch nicht nachweisbar. Vgl. dazu den Reprint des Katalogs in: Gollek (Bearb.), 1982<sup>2</sup>, S. 405-413.

<sup>939</sup> Vgl. Lüttichau, Mario Andreas von, *Der Blaue Reiter* in der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1999, S. 315-320, hier: S. 319.

<sup>940</sup> Förster, Katja, Präzisierung zu den *Blauer-Reiter*-Ausstellungen und Klees Beziehung zur Redaktion, in: Hopfengart (Hrsg.), 2000, S. 41-48, hier: S. 45. Abstufungen machte die Gruppe aber dennoch, weshalb man Epstein entgegen früherer Planungen aufgrund wichtigerer Beiträge kurzerhand aus dem im Mai 1912 erschienenen Almanach „Der Blaue Reiter“ gestrichen hatte. Im „provisorischen Inhaltsverzeichnis von Franz Marc noch vorgesehen“, war sie „offensichtlich bedeutenderen Künstlern wie Burljuk, Cézanne, Gauguin, van Gogh, Matisse oder Pechstein“ gewichen. (Vgl. Jooss, Birgit, *Der „Blaue Reiter“*, in: Salmen, Brigitte (Hrsg.), *Der Almanach „Der Blaue Reiter“: Bilder und Bildwerke in Originalen*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 1998, S. 15-47, hier: S. 18)

<sup>941</sup> Vgl. Bilanz, 2013, S. 50.

Werken Campendonks war, dass er diese sowohl in der Ausstellung als auch im Almanach vertreten sehen wollte.<sup>942</sup>

Obwohl Epstein nicht offiziell zu den Mitgliedern des *Blauen Reiter* zählte, sondern mit einzelnen Künstlern der Gruppe lediglich freundschaftlich verbunden war, vermittelte Franz Marc bald nach der „Ersten Ausstellung der Redaktion des *Blauen Reiter*“ Arbeiten Epsteins an die Galerie Neue Kunst Hans Goltz in München, die bis 1913 auch Gabriele Münter vertrat und stellte schließlich gar den Kontakt zu Herwarth Walden her, der zwei Gemälde Epsteins in die Eröffnungsausstellung der Galerie *Der Sturm* aufnahm, die unter dem Titel „Der Blaue Reiter, Franz Flaum, Oskar Kokoschka, Expressionisten“ von März bis April 1912 in Berlin zu sehen gewesen war.<sup>943</sup> Auch am von Walden von September bis Dezember 1913 veranstalteten *Ersten Deutschen Herbstsalon* nahm Epstein mit zwei Gemälden teil, einem nicht näher benannten *Porträt*, sowie dem *Porträt eines jungen Mädchens*, das Walden sogar im Tafelteil des Katalogs abdruckte.<sup>944</sup> Desweiteren bot Walden Epstein die Möglichkeit in der *Sturm*-Zeitschrift zwei Aufsätze zu veröffentlichen. Im Dezember 1912 erschien im *Sturm* ihr Essay „Einige Gedanken über Bildentstehung“, in dem sie die Entstehung eines Bildes mit einer Schwangerschaft gleichsetzt und den schaffenden Künstler den Entstehungsprozess seines Werkes gleich dem Heranwachsen eines Kindes erleben lässt.<sup>945</sup> Im April 1913 folgte der Aufsatz „Über das Lächerlichsein“.<sup>946</sup> In diesem thematisiert Epstein auf ironische Weise „die Neigung des Menschen, Unbekanntes, Unbequemes rasch als lächerlich zu empfinden und dessen gleichzeitige Angst, sich selbst lächerlich zu machen.“<sup>947</sup> Nach dem Erscheinen der Artikel ist keine weitere Zusammenarbeit mit Walden mehr nachweisbar. Ob er Epstein noch später auf einer der vielen sog. *Sturm-Gesamtschauen* ausstellte, ist

---

<sup>942</sup> Vgl. dazu einen Brief von Franz Marc an Wassily Kandinsky vom 30. Oktober 1911. Darin heißt es: „[Heinrich] Campendonk [ein Maler aus Krefeld, derzeit Wohnhaft in Sindelsdorf] macht fabelhaft gute Sachen. Ich [möchte] gerne etwas von ihm im [Almanach] bl. Reiter und ausstellen im Dezember!“ Zitiert nach: Roßbeck, 2010, S. 128. Siehe auch: Lankheit, Klaus (Hrsg.), *Wassily Kandinsky/ Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, München und Zürich 1983, S. 71.

<sup>943</sup> Vgl. Malycheva, 2014, S. 173. Vgl. auch: Reinhardt, 2014, S. 148 und Raev, 2009, S. 195.

<sup>944</sup> Vgl. ebd. Vgl. dazu auch: *Erster Deutscher Herbstsalon*, Ausst.-Kat. Galerie *Der Sturm*, hg. v. Herwarth Walden, Berlin 1913, S. 17, Kat. 127-128.

<sup>945</sup> Epstein, Elisabeth, Einige Gedanken über Bildentstehung, in: *Der Sturm*, 1912, Jg. 3, Nr. 140/141, S. 236-238. Vgl. auch: Reinhardt, 2014, S. 149.

<sup>946</sup> Epstein, Elisabeth, Über das Lächerlichsein, in: *Der Sturm*, 1913, Jg. 4, Nr. 156/157, S. 13.

<sup>947</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 149.

aufgrund fehlender Kataloge nicht zu verifizieren. Ein letzter Eintrag im Gästebuch der Galerie stammt vom 12. Juni 1914.<sup>948</sup>

Entgegen früheren Annahmen, nach denen Epstein bis 1937 ununterbrochen in Paris, bzw. im Umland der französischen Hauptstadt lebte,<sup>949</sup> zog sie wohl bereits kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Spätsommer 1914 mit ihrem Sohn in die Schweiz, wo sich beide in Genf niederließen.<sup>950</sup> Dort wurde ihr Haus schnell zu einem „wichtigen Treffpunkt für russische und deutsche Exilanten“, so etwa dem Maler Christian Schad (1894-1982), der 1918 nicht nur gemeinsam mit Epstein in Genf ausstellte, sondern im gleichen Jahr auch ein Porträt der Malerin anfertigte.<sup>951</sup>

In den 1920er und 30er Jahren lebte Epstein nach heutiger Kenntnis abwechselnd in Genf und Paris, wo sie bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs weiterhin ein Atelier unterhielt und Ausstellungen beschickte.<sup>952</sup> Ende der 1930er Jahre entschloss sie sich, wohl auch aus gesundheitlichen Gründen, dazu, sich wieder dauerhaft in Genf niederzulassen, wo sie, bis ins hohe Alter künstlerisch tätig und in regem Briefkontakt mit ihren alten Künstlerkollegen, am 22. Januar 1956 starb.<sup>953</sup>

---

<sup>948</sup> Vgl. ebd. Dort hat sie sich mit „Elisabeth Epstein, Montmorency“ eingetragen. Es handelt sich dabei um eine Gemeinde im Département Val-d’Oise, 13 Km nördlich von Paris gelegen, in der Epstein zu dieser Zeit lebte. Möglicherweise, um den teuren Mieten in Paris zu entgehen.

<sup>949</sup> Vgl. Fäthke, Epstein, 1990, S. 23.

<sup>950</sup> Vgl. Malycheva, 2014, S. 174.

<sup>951</sup> Vgl. ebd. und Richter, Günter A., *Christian Schad – 1894-1982*, Rottach-Egern 2002, S. 58-59. Richter erwähnt hier zudem ein angeblich 1911 entstandenes, *Frau Epstein* betitelt Porträt von Alexej von Jawlensky, das jedoch bereits wesentlich früher zu datieren ist und wohl bereits um 1907 entstand, als Epstein noch in München lebte. Das Bild, das Einflüsse von Henri Matisse zeigt, befindet sich heute in der Sammlung der Neuen Galerie Kassel. (Vgl. [http://www.museum-kassel.de/index\\_navi.php?parent=1661](http://www.museum-kassel.de/index_navi.php?parent=1661) (Zugriff am 7. Mai 2015) und Jawlensky, Maria/ Pieroni-Jawlensky, Lucia/ Jawlensky, Angelica (Hrsg.), *Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné*, 4 Bde., München 1991-1998, hier: Bd. 1, 1890-1914, S. 166 CR 196).

<sup>952</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 147; Nachdem ihr Sohn Alexander sein Medizin-Studium beendet hatte und bereits erfolgreich als Arzt praktizierte, hielt sich Epstein wieder regelmäßig und auch für längere Zeit in Paris auf. In einem Brief an Maria Marc schreibt Kandinsky am 19. Dezember 1934 nach einem Besuch der Epstein: „Frau Epstein war kürzlich bei uns. Sie ist ebenso sympathisch, klug und lebendig geblieben, wie sie immer war. Ihr Sohn ist jetzt ein fertiger Arzt, der genügend verdient (soll ein guter Arzt sein), und so hat Frau Epstein nur an sich zu denken, kann deshalb längere Zeit in Paris leben und malen.“ (Zitiert nach: Fäthke, Epstein, 1990, S. 9. Im Original erstmals publiziert in: Lankheit (Hrsg.), 1983, S. 294 ff.).

<sup>953</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 147; Seit Mitte der 1930er Jahre gab es, wohl angeregt durch Maria Marc, die damals ebenfalls in der Schweiz wohnte, wieder einen regen Austausch mit Kandinsky und Jawlensky. Man schrieb sich und besuchte sich im Falle Epsteins und Kandinskys auch gegenseitig. Jawlensky war durch seine fortschreitende Arthritis bereits oft monatelang bettlägerig und ab 1937 dauerhaft auf einen Rollstuhl angewiesen, was die Freunde in ihren Briefen bedauerten. Zahlreiche Genesungswünsche zeugen von der regen Anteilnahme an Jawlenskys Gesundheitszustand. (Vgl. Fäthke, Epstein, 1990, S. 8ff.).

### 3.4.4.2. Zum Werk Elisabeth Epsteins

Über den Umfang des erhaltenen Gesamtwerks von Elisabeth Epstein lässt sich, wie auch im Falle Bossis, bisher nur spekulieren.<sup>954</sup> Ein Werkverzeichnis existiert für Epstein bislang ebenso wenig wie eine umfassende Künstler-Monographie, so dass es nötig ist, sich den wenigen bekannten Werken Schritt für Schritt zu nähern. Dies ist vor allem im Falle von Epsteins Frühwerk „lediglich in vereinzelt Originalen möglich“, da „zahlreiche Arbeiten den Umzügen und den Kriegseinwirkungen zum Opfer gefallen sein dürften“.<sup>955</sup> Aus ihrer Moskauer Zeit bei Pasternak ist bedauerlicherweise kein einziges Bild erhalten geblieben, weswegen eine Betrachtung ihres Oeuvres mit dem wohl um 1905 entstandenen Porträt ihres Sohnes Alexander beginnen muss. Dieses ist deutlich von der Malerei ihres ersten Münchner Lehrers Anton Ažbe geprägt und zeigt den etwa sechs Jahre alten Jungen in weißem Gewand und mit breitkremeligem Hut.<sup>956</sup> (Abb. 30) Die weiße „Ton-in-Ton-Malerei“,<sup>957</sup> wie sie Ažbe in seinem Atelier lehrte, war um 1900 in ganz Europa beliebt und findet sich bei vielen Zeitgenossen Epsteins wieder.<sup>958</sup> Das Münchner Atelier des Slowenen Ažbe genoss nichtsdestotrotz einen ganz besonderen Ruf und zog daher eine große Zahl von Schülern an. Überraschend viele „blieben ihrem Lehrer in Stil und Technik [...]ein Leben lang treu. Manche – und das ist sehr auffallend in mehreren Künstlerbiographien – waren urplötzlich von ihrem anfänglich so geliebten Lehrer enttäuscht und verließen seine Schule“ mit dem Vorwurf, „dass Ažbe ihnen nichts Neues mehr bieten konnte“.<sup>959</sup>

Ob sich auch Elisabeth Epstein nach einiger Zeit von Ažbe abwandte, weil dieser ihr nichts Neues mehr beibringen konnte, ist nicht eindeutig zu belegen. Fest steht jedoch – auch die Datierung des Porträts ihres Sohnes weist darauf hin –, dass sie ihren Stil nur langsam fort entwickelte und auch während ihrer Zeit an der Phalanx-Schule und im Atelier Jawlenskys an ihrer neo-impressionistischen Malweise festhielt, wenngleich ihre Palette dabei nach und nach expressiver zu werden begann. So ist ein ebenfalls auf 1905

---

<sup>954</sup> Birgit Poppe spricht von 70 bekannten Gemälden Epsteins, allerdings ohne eine Quelle für diese Information zu nennen. Evtl. beruft sie sich hierbei auf den Katalog zur Epstein-Ausstellung von 1989/90 in Ascona und Wolfsburg. Damals waren insg. 69 Gemälde Epsteins ausgestellt. Vgl. Poppe, Birgit, *„Ich bin Ich“ – Die Frauen des Blauen Reiter*, Köln 2011, S. 106.

<sup>955</sup> Reinhardt, 2014, S. 148.

<sup>956</sup> Vgl. ebd.; Tanja Malycheva datiert das Bild bereits auf 1903 (Vgl. Malycheva, 2014, S. 172).

<sup>957</sup> Malycheva, 2014, S. 172.

<sup>958</sup> Vgl. ebd.

<sup>959</sup> Vgl. Fäthke, Epstein, 1990, S. 11-12. Weiterführende Informationen zu Ažbe und seiner Schule finden sich in: Fäthke, Bernd, *Im Vorfeld des Expressionismus. Anton Ažbe und die Malerei in München und Paris*, Wiesbaden 1988.

datiertes Selbstbildnis Epsteins noch deutlich von der Pinselführung Ažbes geprägt, während ein im selben Jahr entstandenes *Stilleben (mit Orangen)* (Abb. 31) bereits eindeutige Tendenzen zu einem reduzierten Stil mit großen, rasch aufgetragenen Farbflächen zeigt, die Epstein – ebenso wie Jawlensky und Münter – im Laufe der kommenden Jahre noch mit „scharf konturierenden Linien umgeben wird“.<sup>960</sup> Dominierend blieben im Oeuvre Epsteins bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges vor allem Figurenbildnisse, was sich beispielsweise auch durch die „Ausstellungskataloge des *Salon d’Automne* von 1906 und 1907 sowie die Reproduktionen von zwei männlichen Bildnissen in *Les Tendances Nouvelles* [Anm: franz. Kunst-Zeitschrift] von 1906“ dokumentieren lässt.<sup>961</sup> Wiederkehrendes Motiv in Epsteins Figurenbildnissen war ihr Sohn Alexander, den sie mehrfach porträtierte. So beispielsweise auch auf einem Gemälde des Jahres 1911, auf dem sie den etwa zwölfjährigen Jungen lesend im Anzug darstellte (Abb. 32). Das Gemälde zeigt deutliche Einflüsse von Epsteins Künstlerfreunden aus dem Umkreis der *N.K.V.M.* bzw. des frühen *Blauen Reiter* und erinnert in seiner Farbigkeit und Komposition stark an August Mackes *Selbstbildnis mit Hut* von 1909 (Abb. 33).

Epsteins Schaffen während der Kriegsjahre 1914-1918 lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt bedauerlicherweise gar nicht, bzw. nur anhand einzelner Werke aus dem Jahr 1918 nachverfolgen, bei denen jedoch offen bleiben muss, ob sie noch während des Krieges oder erst danach entstanden sind. Bekannt sind ein auf 1918 datiertes Porträt eines *Sitzenden Mädchens im Matrosenanzug*, das deutlich erkennbare Tendenzen der „Neuen Sachlichkeit“ aufweist, die Epstein wohl durch Christian Schad nahegebracht wurden, sowie das Gemälde *Le mur* (Die Mauer), das bereits auf den Motivwechsel in Epsteins Oeuvre der 1920er und 30er Jahre verweist. In dieser Zeit treten an „die Stelle der Bildkategorie Figurenbild“, das die frühen Schaffensjahre dominierte, „Schweizer und südfranzösische Landschaften, Interieurs sowie serielle Tischstilleben[...]“, die

---

<sup>960</sup> Vgl. Reinhardt, 2014, S. 148.

<sup>961</sup> Vgl. ebd.. Epstein stellte beim Pariser Herbstsalon 1906 insg. vier Gemälde aus. Es handelte sich, wie dem Katalog zu entnehmen ist, um die Bilder *Enfant avec des fruits* (Kind mit Obst), *Enfant en habit de clown* (Kind im Clowns-Kostüm), *Ma femme de ménage* (Meine Putzfrau) und ein nicht näher bezeichnetes Portrait (Vgl. *Salon d’Automne Paris 1906*, Kat. Nr. 555-558). 1907 war Epstein erneut mit zwei Porträts in Paris vertreten (Vgl. *Salon d’Automne Paris 1907*, Kat. Nr. 552 und 553). In der Zeitschrift *Les Tendances Nouvelles* wurden 1906 zudem ein *männliches Bildnis im Profil* sowie ein *männliches Bildnis [dreiviertel en face]* abgedruckt. (Vgl. *Les Tendances Nouvelles*, 3. Jg., 1906, Nr. 34, S. 494-495) Laut Hildegard Reinhardt gelten beide Arbeiten als verschollen (Vgl. Voit/ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, Anhang, S. 390).

Epstein in „stark farbigem, kubistisch abstrahierendem Vokabular“ auf die Leinwand bringt.<sup>962</sup>

Entscheidende Einflüsse dürfte Epstein hier wohl primär durch die Auseinandersetzung mit Werken von Pablo Picasso, Juan Gris oder Georges Braque erhalten haben, mit deren Arbeiten sie sich während ihrer zahlreichen Aufenthalte in Paris ohne Zweifel beschäftigt haben wird. Doch auch deutsche Künstlerkollegen übten in jenen Jahren weiterhin Einfluss auf ihr Schaffen aus. Betrachtet man beispielsweise das 1929 entstandene Stillleben *Interieur mit Blumen* (Abb. 34), das im Mai 2014 beim Auktionshaus Villa Grisebach in Berlin versteigert wurde,<sup>963</sup> so ist auch eine weiterführende Auseinandersetzung Epsteins mit der in Deutschland bis Anfang der 1930er Jahre vorherrschenden „Neuen Sachlichkeit“ erkennbar. Bei erwähntem Interieur etwa sind in der Komposition des Bildes deutliche Parallelen zu im gleichen Zeitraum entstandenen Tisch-Stillleben von Alexander Kanoldt fest zu stellen, wenngleich das Bild in seinem Kolorit eher an Robert Delaunay und dessen prismatische Zergliederung des Bildraumes in den Jahren um 1911/12 erinnert.<sup>964</sup> Hier wird sichtbar, dass Epstein neue Impulse zwar aufnahm und in abgewandelter Form auf ihre Malerei übertrug, dies aber stets mit einiger Verzögerung tat, was sich in ihren künstlerischen Anfängen bereits abzeichnete und sich schließlich in den 1920er, 30er und 40er Jahren durch beinahe ihr komplettes bekanntes Werk zieht.

„Das Stilleben bleibt“, so führt es Hildegard Reinhardt aus, „das dominante Motiv der letzten Jahre bis etwa 1952, wobei sich die Konturen der Gegenstände in einer zunehmenden Auflösung verlieren.“<sup>965</sup> Elisabeth Epstein näherte sich – auch das mit großem zeitlichem Abstand – somit zum Ende ihres Lebens dem von ihr selbst 1912 in der *Sturm*-Zeitschrift proklamierten „Drang nach Abstraktion“. In ihrem bereits erwähnten Text „Einige Gedanken über Bildentstehung“ hatte sie dereinst formuliert: „Der Drang nach Abstraktion wird immer größer; dies echte Bedürfnis dringt immer und immer weiter und Abstraktion wird erste Forderung.“<sup>966</sup>

---

<sup>962</sup> Reinhardt, 2014, S. 149.

<sup>963</sup> Siehe S. 173 in der vorliegenden Arbeit für weiterführende Informationen.

<sup>964</sup> Alexander Kanoldt (1881-1939) gehörte neben Otto Dix, Christian Schad und Georg Schrimpf zu den wichtigsten Vertretern der sog. „Neuen Sachlichkeit“. Epsteins Gemälde *Interieur mit Blumen* lässt in der Komposition deutliche Parallelen zu Kanoldts Tisch-Stillleben der 1920er und frühen 1930er Jahre erkennen, auf denen Kanoldt häufig Blumentöpfe und andere Alltagsgegenstände zusammen arrangierte.

<sup>965</sup> Reinhardt, 2014, S. 149.

<sup>966</sup> Epstein, *Einige Gedanken über Bildentstehung*, S. 236. Untermauert hatte Epstein dies auch in einem Brief an ihre Freundin Sonia Delaunay vom 19. Juni 1953, den Hildegard Reinhardt in ihrem Aufsatz

Die Betrachtung von Epsteins erhaltenem Oeuvre macht deutlich, dass die Gründe für ihre abgeschlagenen Position in der modernen Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur in ihrem Rückzug aus München und fehlendem dauerhaften Anschluss an die Pariser Kunstszene liegen, sondern auch und vor allem in ihrem Umgang mit neuen künstlerischen Impulsen zu suchen sind, die sie nur mit enormer Verspätung in ihren Bildern verarbeitete. So entstanden vor allem nach 1918 Werke, die zwar heute unter dem manchmal scheinbar etwas beliebig gesetzten Etikett „Expressionismus“ ihre Berechtigung haben und dem Geschmack eines für die Kunst der „Klassischen Moderne“ begeisterten (Sammler-)Publikums entsprechen, zu Epsteins Lebzeiten aber am zeitgenössischen Markt- und Ausstellungsgeschehen vorbeigingen. Lässt sich Epsteins Oeuvre in ihren Anfängen zwar grundsätzlich im Umkreis des *Blauen Reiter* verorten, so wird es vor allem ab den 1920er Jahren kaum noch möglich, ihre Arbeiten im Kontext aktueller Kunstströmungen zu bewerten. Zu stark sind hier die Rückgriffe auf die Malerei der Vorkriegs-Avantgarde, deren Vertreter damals selbst schon neue Wege eingeschlagen und sich von früheren Vorbildern distanziert hatten.

#### 3.4.4.3. Elisabeth Epstein in öffentlichen Sammlungen

Lediglich drei Gemälde von Elisabeth Epstein – allesamt ihrem Spätwerk zuzuordnen – befinden sich nach derzeitigem Kenntnisstand in öffentlichen Sammlungen.<sup>967</sup> Es handelt sich dabei um das 1929 entstandene *Stilleben Nr. 67* (Abb. 35), welches sich im Museum Würth in Künzelsau befindet,<sup>968</sup> das Gemälde *La fenêtre* (Abb. 36) von 1936, das 1970 durch eine Schenkung Sonia Delaunays in die Sammlung des Centre Pompidou in Paris gelangte,<sup>969</sup> sowie ein *Nature morte* betiteltes Gemälde aus dem Jahr 1951 (Abb. 37), das sich seit 1953 im Genfer Musée d'art et d'histoire befindet und mit Mitteln des Künstlerhilfsfonds direkt bei Elisabeth Epstein erworben wurde.<sup>970</sup>

---

abschließend anführt. In diesem schildert Epstein, dass die „Abstraktion kein Anfang, sondern ein mögliches Ziel sei.“ (Zitiert nach: Reinhardt, 2014, S. 149).

<sup>967</sup> Für die Hinweise zu diesen Gemälden danke ich Dr. Hildegard Reinhardt (E-Mail vom 1. Mai 2015).

<sup>968</sup> Für die Angaben zu diesem Werk danke ich Dr. Hildegard Reinhardt (E-Mail vom 1. Mai 2015). Vgl. auch: Weber, Sylvia C. (Hrsg.), *Linien der Moderne in der Sammlung Würth*, Ausst.-Kat. Museum Würth, Künzelsau, Sigmaringen 1996, S. 34-35.

<sup>969</sup> Vgl.: [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R7cd5823ff4fb9d1049c3b136d26ab3f&param.idSource=FR\\_O-83c96aee8ffc917a4a2fe011422636](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R7cd5823ff4fb9d1049c3b136d26ab3f&param.idSource=FR_O-83c96aee8ffc917a4a2fe011422636) (Zugriff am 4. Mai 2015). Vgl. auch: Reinhardt, 2014, S. 149.

<sup>970</sup> Für die Angaben zu diesem Werk danke ich Dr. Hildegard Reinhardt (E-Mail vom 1. Mai 2015). Vgl. auch: Reinhardt, 2014, S. 149.

Das *Stilleben Nr. 67* ist das einzige Werk Epsteins, das sich in einem Museum auf deutschem Boden befindet und zugleich das letzte bekannte Werk der Künstlerin, das in den vergangenen dreißig Jahren für eine öffentlich zugängliche Sammlung erworben wurde. Der Unternehmer Reinhold Würth erwarb das Gemälde 1996 aus Privatbesitz<sup>971</sup> und präsentierte es noch im selben Jahr im Rahmen der Ausstellung „Linien der Moderne in der Sammlung Würth“ zum ersten Mal der Öffentlichkeit. Im Ausstellungskatalog wurde das Gemälde, das seit 1996 wiederholt bei Ausstellungen der Sammlung Würth zu sehen war, gar als eine der „interessantesten Entdeckungen unter den Neuerwerbungen“ des Hauses angepriesen.<sup>972</sup> Würth ergänzte mit dem 55 x 45,7 cm großen Tischstilleben in dessen Zentrum sich ein Strauß gelber Blumen befindet, seine Expressionisten-Sammlung, in der sich zum Zeitpunkt des Ankaufs bereits Werke von Emil Nolde, Gabriele Münter und Alexej von Jawlensky befunden hatten.<sup>973</sup> Das 1929 vermutlich in Paris entstandene *Stilleben Nr. 67* zeigt deutlich Epsteins Auseinandersetzung mit dem Kubismus, weist aber, wie Sylvia C. Weber im Ausstellungskatalog des Museum Würth ganz richtig bemerkt, „auch eine gewisse Nähe zu den Kompositionen der russischen Konstruktivisten, etwa der Popowa oder der Exter, auf“.<sup>974</sup>

Ebenfalls dem Kubismus verpflichtet ist das Gemälde *La fenêtre* aus der Sammlung des Pariser Centre Pompidou. Das vornehmlich in Rot- und Grauabstufungen gehaltene Bild eröffnet dem Betrachter durch ein geöffnetes Fenster den Blick auf die Dächer von Paris und steht damit in der Tradition der „Fensterbilder“ von Robert Delaunay. Vielleicht aus heller Bewunderung, vielleicht aber auch nur aus tiefer Verbundenheit zu Delaunay und vor allem dessen Frau Sonia schuf Epstein jenes Bild, das 1970, 14 Jahre nach ihrem Tod, durch Sonia Delaunay an das Centre Pompidou übergeben wurde. Delaunay sorgte mit ihrer Schenkung dafür, dass ein Werk ihrer Freundin Elisabeth Epstein in eine der prominentesten Sammlungen moderner Kunst in Frankreich gelangte und somit auch für die Öffentlichkeit zugänglich ist. Ein Beweis für die enge Freundschaft der beiden Künstlerinnen und womöglich noch ein spätes Zeichen der Dankbarkeit für Epsteins gelungene Vermittlung Robert Delaunays nach Deutschland.

Die nur wenige Jahre vor Epsteins Tod entstandene *Nature morte* aus den Beständen des Genfer Musée d'art et d'histoire stellt in der recht konventionellen Anordnung der

---

<sup>971</sup> Für diesen Hinweis danke ich Sylvia C. Weber. (Schriftliche Auskunft vom 15. April 2016).

<sup>972</sup> Vgl. Weber (Hrsg.), 1996, S. 34.

<sup>973</sup> Vgl. ebd., S. 25-43.

<sup>974</sup> Vgl. ebd., S. 34.

Bildgegenstände und der Art der Darstellung einen Rückgriff auf Epsteins frühere Stillleben dar, vor allem der 1920er und 30er Jahre. Zu Beginn der 1950er Jahre, als Epsteins Werke wie bereits geschildert, zunehmend abstrakter werden und mehr und mehr an Kontur verlieren, ist dies letztlich ein nicht zu leugnender Rückschritt. Man muss jedoch annehmen, dass zu dieser Zeit abstrakte Arbeiten und die erheblich besser verkäuflichen Stillleben und Porträts der Künstlerin nahezu parallel entstanden sind. Dass sich der Künstlerhilfsfond der Schweiz, der das Gemälde *Nature morte* 1953 direkt aus Epsteins Atelier für das Genfer Musée d'art et d'histoire erwarb, lieber für ein gefälliges Tischstillleben, als für eine gänzlich abstrakte Arbeit entschied, ist wohl dem Zeitgeschmack und nicht zuletzt auch einer etwas zögerlichen Ankaufspolitik in jenen Jahren geschuldet. Zu ergänzen bleibt, dass weder das Gemälde *La fenêtre* aus der Sammlung des Pariser Centre Pompidou, noch die Genfer *Nature morte* je in einem Ausstellungs- oder Bestandskatalog der jeweiligen Museen publiziert wurden. Auch in der Forschungsliteratur sind beide Arbeiten bislang nicht erwähnt worden.<sup>975</sup>

#### **3.4.4.4. Ausstellungen seit den 1980er Jahren**

Obgleich es in der jüngsten Vergangenheit erfreulicherweise einige Ausstellungsprojekte gegeben hat, bei denen im Kontext der Münchner Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts einzelne Werke Epsteins präsentiert wurden, umfasst ihre Ausstellungshistorie für den Zeitraum zwischen 1980 und 2017 lediglich 15 Schauen. Fast größer erscheint hingegen die Anzahl derjenigen Ausstellungen, bei denen trotz erkennbarer Relevanz keine Arbeiten Epsteins vertreten waren. Obwohl man in den letzten zwanzig Jahren in kaum einem Ausstellungskatalog über den *Blauen Reiter* müde geworden ist, auf Epsteins Teilnahme an der ersten Ausstellung der Gruppe hinzuweisen oder wiederholt auf ihre Vermittlertätigkeit im Bezug auf Robert Delaunay einzugehen, ist sie dennoch dauerlicherweise fast immer nur ein Name in der Chronik der Künstlergruppe geblieben, mit dem wohl kaum ein Museumsbesucher auch nur ein einziges Werk assoziieren konnte. Zwar machten und machen die wenigen bekannten oder überhaupt verfügbaren Werke Epsteins eine museale Präsentation nach wie vor schwierig – so waren beispielsweise auch in der STURM-Frauen-Ausstellung der Schirn-Kunsthalle in Frankfurt keine Werke Epsteins vertreten, obwohl dort immerhin auf ihre Teilnahme an der Eröffnungsausstellung der Galerie und am *Ersten Deutschen Herbstsalon* hingewiesen

---

<sup>975</sup> Auch Brigitte Monti, wissenschaftliche Mitarbeiterin des Musée d'art et d'histoire in Genf bestätigte mir das in einer E-Mail vom 31. Juli 2015.

wurde<sup>976</sup> – aber die Frage, ob Epstein bei den Planungen zu der einen oder anderen Ausstellung auf Grund mangelnder Prominenz womöglich einfach durch das Raster der in Betracht kommenden Künstler gefallen ist, drängt sich hier zwangsläufig auf. Nach heutigem Kenntnisstand ergibt sich bislang folgende Ausstellungs-Übersicht:<sup>977</sup>

### **Einzelausstellungen**

**1989-1990** *Elisabeth Epstein*, Galleria Sacchetti, Ascona (Sommer 1989) / Kunstverein Wolfsburg (6. Mai – 17. Juni 1990) (je 69 Gemälde; Katalog)

**2000** *Elisabeth Ivanowna Epstein – Eine Künstlerin aus dem Umfeld des „Blauen Reiters“*, Galerie Döbele, Dresden (12. Februar – 29. April 2000; 29 Gemälde; Folder)

### **Gruppenausstellungen**

**1996-1997** *Linien der Moderne in der Sammlung Würth*, Museum Würth, Künzelsau (10. Oktober 1996 – 16. Februar 1997; 1 Gemälde; Katalog)

**1997** *Kunst und Unternehmenskultur. Moderne und Gegenwart in der Sammlung Würth*, Städtische Galerie „Fähre“, Altes Kloster Bad Saulgau (3. Juni – 20. Juli 1997; 1 Gemälde; Katalog)

**1998-1999** *Zeichen der Moderne – Kunst der Gegenwart aus der Sammlung Würth*, Deichtorhallen, Hamburg (15. Oktober 1998 – 17. Januar 1999; 1 Gemälde; Katalog)

**1999** *The Würth Collection. Important Names of European Art in Our Century*, Nationalmuseum Krakau (1. Februar – 1. April) / Národní Galerie Prag (21. Mai – 22. August 1999) (je 1 Gemälde; Katalog)

**2000** *Der Stille Dialog. Stilleben, Skulpturen, Materialbilder und Objekte des 20. Jahrhunderts in der Sammlung Würth*, Museum Würth, Künzelsau (4. Juli – 24. September 2000; 1 Gemälde; Katalog)

**2001** *Einblick-Ausblick-Überblick*. Sammlung Würth, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, Eröffnungsausstellung (19. Mai – 31. Oktober 2001; 1 Gemälde, Katalog)

---

<sup>976</sup> Vgl. Pfeiffer/ Hollein (Hrsg.), 2015, S. 346.

<sup>977</sup> Bei den Ausstellungen der Galleria Sacchetti und der Galerie Döbele in Dresden handelt es sich um kommerziell angelegte Verkaufsausstellungen. Da es sich aber jeweils um monographische Ausstellungen mit eigenem Katalog bzw. ausführlichem Folder handelt, habe ich sie in die Liste der Ausstellungen Epsteins aufgenommen und nicht unter dem Kapitel „Elisabeth Epstein im Kunsthandel“ erörtert.

**2005** *La Collezione Würth. Capolavori dell'impressionismo e dell'espressionismo*, Palazzo dei Normanni, Palermo (13. Februar – 12. Juni 2005) / Schloss Maretsch, Bozen (2. Juli – 23. Oktober 2005) (je 1 Gemälde; Katalog)

**2005-2006** *Atmosphäre und Ausdruck. Sammlung Würth*, Forum Würth, Arlesheim (13. November 2005 – 23. April 2006; 1 Gemälde)

**2006** *Farbzauber. Impressionismus und Expressionismus in der Sammlung Würth*, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall (3. Mai – 1. Oktober 2006; 1 Gemälde; Katalog)

**2007-2008** *The Magic of Colour*, Trapholt Museum, Kolding (Dänemark) (12. September 2007 – 6. Januar 2008; 1 Gemälde)

**2014** *Marianne Werefkin – Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen (12. April – 6. Juli 2014) / Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen (20. Juli – 6. Oktober 2014) (3 Gemälde, 1 Zeichnung; Katalog)

**2014-2015** *Ab nach München! – Künstlerinnen um 1900*, Stadtmuseum, München (12. September 2014 – 8. Februar 2015; 3 Gemälde; Katalog)

**2015-2016** *Picasso. Registros alemanes / Picasso und Deutschland. Die Sammlung Würth in Kooperation mit dem Museo Picasso Málaga*, Museo Picasso Málaga, Málaga (19. Oktober 2015 – 21. Februar 2016) / Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall (6. April – 18. September 2016) (je 1 Gemälde; Katalog)

Bereits die erste Exposition in der Liste ist zugleich die umfassendste Ausstellung über Elisabeth Epstein, die seit ihrem Tod im Jahr 1956 stattgefunden hat. Vornehmlich mit Werken aus den Beständen der Galleria Sacchetti in Ascona bestückt, die nach eigenen Angaben im Besitz von rund 40 Gemälden aus dem Nachlass Epsteins ist,<sup>978</sup> präsentierte die Galerie im Sommer 1989 eine um diverse Leihgaben aus Privatbesitz ergänzte Einzelausstellung Epsteins, bei der insgesamt 69 Gemälde aus nahezu allen Schaffensphasen der Künstlerin zu sehen gewesen sind. Anlässlich dieser Ausstellung wurde der bislang einzige monographisch aufbereitete Katalog über die Künstlerin herausgegeben,<sup>979</sup> der Fäthkes eingangs erwähnten Aufsatz über die Künstlerfreundschaft Epsteins mit Kandinsky und Jawlensky sowie einen farbig bebilderten Tafelteil enthält, bei dem jedoch bedauerlicherweise auf Bildunterschriften verzichtet wurde, was eine Identifizierung der präsentierten Gemälde nahezu unmöglich macht. Auch Fäthkes einleitender

---

<sup>978</sup> Frederik Jensen, Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Galleria Sacchetti in Ascona, teilte mir dies in einer E-Mail am 29. Juli 2015 mit.

<sup>979</sup> Vgl. Fäthke, Bernd (Bearb.), *Elisabeth I. Epstein*, Ausst.-Kat Galleria Sacchetti, Ascona 1989.

Aufsatz ist aus heutiger Sicht überarbeitungswürdig, nahm aber alle zum damaligen Zeitpunkt bekannten Informationen über Epstein auf und machte sie erstmalig für ein interessiertes Publikum verfügbar.

Ungewöhnlich erscheint auf den ersten Blick die zweite Station der Ausstellung im Kunstverein Wolfsburg im Frühsommer 1990. Die als Verkaufsausstellung eindeutig kommerziell angelegte Epstein-Schau der Galleria Sacchetti war damals in unveränderter Form ins Wolfsburger Schloss gezogen, was zugleich darauf schließen lässt, dass sich während der Laufzeit der Ausstellung in Ascona kein einziges Werk verkauft hat, bzw. diese erst später an potenzielle Sammler gegangen sein können. Für die Schau in Wolfsburg wurde der von Fäthke bearbeitete Katalog der Galleria Sacchetti erneut aufgelegt und zumindest im Textteil um Seitenzahlen ergänzt.<sup>980</sup> Eine nähere Betrachtung der ausgestellten Werke versäumte man jedoch auch in der zweiten Auflage des Bandes.

Eine weitere Epstein-Einzelausstellung, die allerdings wiederum als Verkaufsausstellung angelegt war, veranstaltete im Frühjahr 2000 die Galerie Döbele in Dresden. Das Galeristen-Ehepaar Johannes und Hedwig Döbele hatte für diese Ausstellung 29 Gemälde, darunter zahlreiche in den 1920er und 30er Jahren entstandene Tisch-Stilleben aus Privatbesitz zusammengetragen und unter dem Titel „Elisabeth Ivanowna (!) Epstein – Eine Künstlerin aus dem Umfeld des *Blauen Reiters*“ zu einer monographischen Werkschau aufbereitet. Zur Ausstellung erschien ein Folder mit sechs farbigen Abbildungen, einem ausführlichen Begleittext sowie einer umfangreichen Vita Epsteins.<sup>981</sup>

Eine größere Auswahl von Gemälden Epsteins war ferner in den Jahren 2014 und 2015 im Rahmen von zwei im Kontext dieser Arbeit beachtenswerten Museumsausstellungen zu sehen. Zunächst in der von der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen und dem Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen veranstalteten Ausstellung „Marianne Werefkin – Vom *Blauen Reiter* zum *Großen Bären*“, bei der die Gemälde *Alexander Epstein mit Buch* (um 1911), *Ohne Titel (Stadt)* (1912) – beide im Besitz der Galleria Sacchetti – und *Waldinneres mit Ausblick* (1929) sowie eine undatierte, *Frau und Katzen* betitelte Bleistiftzeichnung aus einer Münchner Privatsammlung, im Kontext der „kosmopolitischen Künstlerinnen“ aus dem Umkreis Marianne von Werefkins präsen-

---

<sup>980</sup> Vgl. Fäthke, Bernd (Bearb.), *Elisabeth I. Epstein*, Ausst.-Kat Kunstverein Wolfsburg 1990, Ed. Galleria Sacchetti, Ascona 1990.

<sup>981</sup> Vgl. Galerie Döbele Dresden (Hrsg.), *Elisabeth Ivanowna Epstein – Eine Künstlerin aus dem Umfeld des „Blauen Reiters“*, Folder zur Ausstellung der Galerie Döbele mit Notizen von Gabriele und Heinz-Peter Tornes, Dresden 2000.

tiert wurden. Anschließend waren im Münchner Stadtmuseum anlässlich der Ausstellung „*Ab nach München! – Künstlerinnen um 1900*“ Epsteins Gemälde *Selbstbildnis* (um 1905), *Bildnis Alexander Epstein* (um 1905) und *Stilleben (mit Orangen)* (1905) ausgestellt. Beide Ausstellungen wurden von umfangreichen Publikationen begleitet, in denen Elisabeth Epstein jeweils ein eigenes Kapitel bzw. Unterkapitel gewidmet ist. Tanja Malycheva würdigt sie 2014 im Katalog zur Werefkin-Ausstellung unter dem Kapitel „Grenzüberschreitungen – Die kosmopolitischen Künstlerinnen im Umfeld Marianne Werefkins“<sup>982</sup> als Teil des weitverzweigten Münchner Künstlerinnennetzwerks, in dem Epstein sich ebenso wie Gabriele Münter, Erma Bossi, Emmy Dresler oder Maria Marc darum bemüht habe, „geografische, gesellschaftliche, kulturelle und künstlerische Grenzen [...] zu überschreiten“<sup>983</sup>, um sich als malende Frau in einer Männerdomäne voran zu bringen. Hildegard Reinhardt, die seit etlichen Jahren zu Elisabeth Epstein forscht, steuerte für den Begleitkatalog der Ausstellung „*Ab nach München! – Künstlerinnen um 1900*“ unter dem Titel „Die Abstraktion ist kein Anfang, sondern ein mögliches Ziel“ einen mit vielerlei, zum Teil bis dato unpublizierten Quellen angereicherten Aufsatz bei, in dem sie vor allem Epsteins künstlerische bzw. stilistische Entwicklung hervorhebt.<sup>984</sup> Sichtbar wird in beiden Aufsätzen jedoch, dass die Forschung zu Epstein nach wie vor schnell an ihre Grenzen gerät, denn längst nicht alle Angaben in den Beiträgen sind zweifelsfrei belegt. So berichtet Tanja Malycheva etwa von der Teilnahme Epsteins an der zweiten Ausstellung des *Blauen Reiter* und beruft sich dabei auf eine mündliche Aussage von Hildegard Reinhardt. Recherchiert man allerdings in den erhaltenen Katalogen der Gruppe, so lässt sich eine Beteiligung Epsteins an dieser Ausstellung nicht verifizieren.<sup>985</sup>

Seit 1996 bereits elfmal, wenn auch jeweils nur mit einem Gemälde, ist Elisabeth Epstein zudem bei Ausstellungen der Sammlung Würth vertreten gewesen. Die rege Ausstellungstätigkeit der Würth-Gruppe, die mittlerweile zahlreiche nationale und internationale Ausstellungsorte – darunter das Museum Würth, Künzelsau, die Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall und das Forum Würth, Arlesheim – bespielt, kommt seit dem Ankauf des Gemäldes *Stilleben Nr. 67* im Jahr 1996 auch Epstein zugute. Von Oktober 1996 bis Februar 1997 war das Gemälde in der Ausstellung „Linien der Moderne in der

---

<sup>982</sup> Malycheva, 2014.

<sup>983</sup> Vgl. ebd., S. 168.

<sup>984</sup> Reinhardt, 2014.

<sup>985</sup> Vgl. Malycheva, 2014, S. 173 und den Reprint des Katalogs der zweiten Ausstellung des *Blauen Reiter* in: Gollek (Bearb.), 1982<sup>2</sup>, S. 405-413.

Sammlung Würth“ erstmals im Museum Würth in Künzelsau zu sehen, wo es, wie unter dem Abschnitt „Werke Elisabeth Epsteins in öffentlichen Sammlungen“ geschildert, im Begleitkatalog als „Neuerwerbung“ der Sammlung Würth angepriesen wurde.<sup>986</sup> Im Katalog zur Ausstellung in Künzelsau würdigte man Epstein mit einem kurzen Text sowie einer ganzseitigen Farbabbildung des Werkes.<sup>987</sup> Auch in den Jahren 1997, 1999, 2000, 2001, 2005, 2006, 2007 und 2015/2016 war das Gemälde bei verschiedenen Sonderschauen der Sammlung Würth ausgestellt, darunter auch im Rahmen von vier internationalen Ausstellungen<sup>988</sup> Zuletzt war das *Stilleben Nr. 67* Teil der Ausstellung „Picasso und Deutschland“, wo es neben Werken von Pablo Picasso, Max Beckmann und Emil Nolde zu sehen war.<sup>989</sup>

Auch wenn die Ausstellungen in Bietigheim-Bissingen, Bremen und München die Künstlerpersönlichkeit Elisabeth Epstein gegenwärtig wieder etwas stärker in den Fokus der Öffentlichkeit gerückt haben, bleibt abschließend dennoch fest zu halten, dass man sich der Person Epsteins und ihrem Werk bis heute noch in keiner Ausstellung auf zufriedenstellende Weise genähert hat. Erforderlich für eine existente Neubewertung wäre – wie bei Erna Bossi bereits geschehen – eine umfassende museale Präsentation des bekannten Oeuvres unter Berücksichtigung sämtlicher Forschungsergebnisse der vergangenen Jahre, die eine Einordnung ihres Werks in die moderne Kunstgeschichte auch visuell erlebbar machen würde. Da die beiden bislang umfangreichsten Epstein-Ausstellungen im Kunsthandel stattgefunden haben, erfolgte aus verständlichen Gründen keine fundierte wissenschaftliche Bearbeitung.

#### **3.4.4.5. Elisabeth Epstein im Kunsthandel**

Ogleich die vorherigen Abschnitte gezeigt haben, dass Elisabeth Epstein sowohl in der kunstwissenschaftlichen Forschung als auch in der musealen Präsentation ihrer Werke noch immer hinter Künstlerkolleginnen wie Gabriele Münter und Marianne von Werefkin zurückliegt, erfreuen sich Gemälde Epsteins dessen ungeachtet seit einigen Jahren steigender Beliebtheit im Kunsthandel. Zwar erzielen Arbeiten Epsteins auf dem internationalen Markt nach wie vor keine Spitzenpreise, aber dennoch bewegen sich die Zuschläge inzwischen vergleichsweise konstant im mittleren vier- bis fünfstelligen Euro-

---

<sup>986</sup> Vgl. Weber (Hrsg.), 1996, S. 34.

<sup>987</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>988</sup> Für diese Informationen danke ich Sylvia C. Weber. (Schriftliche Auskunft vom 15. April 2016).

<sup>989</sup> Vgl. Weber, C. Sylvia und Lebrero Stals, José (Hrsg.), *Picasso und Deutschland. Die Sammlung Würth in Kooperation mit dem Museo Picasso Málaga*, 2. Bde., Ausst.-Kat. Museo Picasso Málaga und Kunsthalle Würth, Künzelsau 2016.

bereich, wobei selbstverständlich auch hier Ausnahmen die Regel bestätigen. Der mit 19.000 Euro noch relativ bescheiden anmutende Höchstzuschlag, der bislang auf einer Auktion für ein Gemälde Epsteins erzielt werden konnte – im Dezember 2006 bei Ketterer in München für das Stilleben *Komposition mit Pokal und Vase* aus dem Jahr 1932 (Abb. 38)<sup>990</sup> –, wird allerdings umso imposanter, wenn man diesem die Summe von umgerechnet nur rund 180 DM gegenüberstellt, für die im Mai 1992 bei Fischer in Luzern eine kleinformatige Leinwand Epsteins mit einer Darstellung des Hl. Antonius den Besitzer gewechselt hatte.<sup>991</sup> Bei der gleichen Auktion war ein weiteres, im Katalog als *Herrenbildnis* aufgeführtes Porträt der Malerin, ebenfalls nur wenig höher gestiegen. Bei umgerechnet rund 360 DM war hier der Zuschlag erfolgt.<sup>992</sup> Auch wenn sich beide Werke in Ausführung und Anspruch gleichwohl schwerlich vergleichen lassen, ist diese etwas plakative Gegenüberstellung von Höchst- und Niedrigstpreis ein eindrückliches Zeugnis für die Preisentwicklung, die Elisabeth Epstein in den letzten zwanzig Jahren am Markt erlebt hat.

Seit dem Ende der 1980er Jahre sind rund 40 Arbeiten Epsteins auf internationalen Auktionen nachweisbar.<sup>993</sup> Es handelt sich dabei zum größten Teil um Stilleben sowie einzelne Porträts und Landschaftsdarstellungen. Abstrakte Arbeiten aus Epsteins letzten Schaffensjahren sind hingegen kaum am Markt vertreten. Auch im klassischen Galeriehandel werden immer wieder Gemälde von Elisabeth Epstein angeboten, vor allem von den bereits erwähnten Galerien Sacchetti in Ascona und Döbele in Dresden. Da Verkäufe über Galerien jedoch aufgrund der stets diskreten Abwicklung kaum nachzuvollziehen sind, beschränke ich mich im Folgenden auf die Betrachtung der Auktionsergebnisse Epsteins.

Wie eingangs angedeutet, hat sich der Markt für Elisabeth Epstein in den vergangenen zwanzig Jahren durchaus positiv entwickelt. Waren die Schätzpreise in Auktionskatalogen der 1980er und 90er Jahre häufig noch mit wenigen hundert Mark bzw. Franken angegeben oder wurden diverse Lots gar ohne Taxierung aufgerufen und blieben darü-

---

<sup>990</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/4096339/komposition-mit-pokal-und-vase?p=1> (Zugriff am 3. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Seitenwege der deutschen Avantgarde*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2006 in München, S. 22, Lot-Nr. 14.

<sup>991</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/206886/hl-antonius-nach-titien?p=2> (Zugriff am 03. August 2015).

<sup>992</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/206887/herrenbildnis?p=2> (Zugriff am 3. August 2015).

<sup>993</sup> Vgl. hierzu <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/viele/vergangenheit> (Zugriff am 5. Oktober 2015).

ber hinaus am Ende zum Teil unverkauft, so sind besonders seit Beginn des neuen Jahrtausends deutliche Preissteigerungen für Gemälde Epsteins festzustellen. Dies hängt neben der allgemein anhaltenden Begeisterung für die Kunst des Expressionismus<sup>994</sup> vor allem mit einem gewachsenen Bewusstsein privater Sammler für Künstlerinnen und Künstler aus dem näheren Umfeld so bedeutender Gruppierungen wie der *Brücke* oder dem *Blauen Reiter* zusammen, die potentielle Käufer zuvor angesichts mangelnder Kenntnis vielfach außer Acht gelassen hatten. Hierbei ist jedoch auch zu bedenken, dass Kunstwerke seit den 1990er Jahren verstärkt als Investment erworben wurden, was in der Folge immer neue Preisrekorde für Gemälde der bekanntesten Im- und Expressionisten nach sich zog.<sup>995</sup> Viele Sammler waren daraufhin gezwungen, sich neu zu orientieren, denn auch das Ausstellungsgeschehen in diesen Jahren hat den Markt nachhaltig beeinflusst.<sup>996</sup> Nachdem in den 1980er und 90er Jahren zahlreiche Einzelausstellungen zu Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin stattgefunden hatten und die Preise für Werke dieser Künstler beständig in die Höhe geschneit waren, besannen sich viele Sammler mit schmaleren Budgets eben auf Künstler, die bis dato eher als Randfiguren der großen Kunstströmungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehandelt wurden. Auch Elisabeth Epstein profitierte von dieser Entwicklung.

Als besonders gefragt gelten im Handel Epsteins *Stilleben*. Nennenswerte Verkäufe gab es hier vor allem in den deutschen Auktionshäusern Ketterer Kunst, Van Ham und Villa Grisebach sowie dem Berner Auktionshaus Dobiaschofsky. Neben dem bereits genannten, kubistisch abstrahierenden *Stilleben Komposition mit Pokal und Vase*, das am 5. Dezember 2006 bei der Auktion „Seitenwege der deutschen Avantgarde“ bei Ketterer in München für 19.000 Euro zugeschlagen worden war,<sup>997</sup> ist hier ein *Stilleben mit Blumen und Früchten* von 1905 (Abb. 31) zu erwähnen (in dieser Arbeit nach dem Titel im Katalog zur Ausstellung „Ab nach München! – Künstlerinnen um 1900“ als *Stilleben (mit Orangen)* aufgeführt), welches am 30. November 2007 bei Van Ham in Köln mit einer Taxe von 2.500 Euro aufgerufen und schließlich für 7.000 Euro verkauft

---

<sup>994</sup> Vgl. z.B. Boll, Dirk, *Kunst ist käuflich. Freie Sicht auf den Kunstmarkt*, Zürich 2009, S. 132.

<sup>995</sup> Vgl. ebd. S. 34-35.

<sup>996</sup> Vgl. Herchenröder, Christian, *Die neuen Kunstmärkte. Analyse, Bilanz, Ausblick*, Düsseldorf 1990, S. 302.

<sup>997</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/4096339/komposition-mit-pokal-und-vase?p=1> (Zugriff am 3. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Ketterer Kunst, *Seitenwege der deutschen Avantgarde*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2006 in München, S. 22, Lot-Nr. 14.

worden war.<sup>998</sup> Darüber hinaus sind zwei Stilleben aus den 30er Jahren hervor zu heben, die jeweils im November 2010 und 2011 von Dobiaschofsky Auktionen in Bern angeboten wurden. Es handelt sich dabei um ein *Stilleben mit Blumen in grüner Vase* von 1934, das für umgerechnet 10.490 Euro (14.000 CHF) zugeschlagen werden konnte,<sup>999</sup> sowie ein *Stilleben mit Tischuhr* von 1933, das bei einem Hammerpreis von umgerechnet 7.691 Euro (9.500 CHF) den Besitzer gewechselt hatte, dabei aber unter seinem Schätzpreis geblieben war.<sup>1000</sup> Seine ursprüngliche Taxe übertreffen konnte hingegen das bereits zuvor in diesem Kapitel erwähnte, 1929 entstandene Stilleben *Interieur mit Blumen* (Abb. 34), das am 30. Mai 2014 beim „Klassische Moderne-Spezialisten“ Villa Grisebach in Berlin mit einem Schätzpreis von 9.000 bis 12.000 Euro in die Auktion *Moderner Kunst* aufgenommen worden war und schließlich bis auf 16.000 Euro kletterte.<sup>1001</sup>

Doch längst nicht jedes seit Anfang der 2000er Jahre auf internationalen Auktionen angebotene Stilleben Epsteins wurde am Ende auch verkauft. Der Markt für die Künstlerin wächst nach wie vor nur langsam und zu hohe Taxierungen wirken auf potentielle Käufer noch immer abschreckend. So blieb Epsteins *Stilleben mit roter Vase und Flaschen* aus dem Jahr 1931, das das Münchner Auktionshaus Hampel im Dezember 2009 mit einem Schätzpreis von 20.000 bis 25.000 Euro aufgerufen hatte<sup>1002</sup> ebenso unverkauft wie ein *Stilleben mit Blumen* von 1936, das im Juni 2000 zunächst mit einer Taxe von 8.000 bis 12.000 Dollar beim Auktionshaus Tiroche im israelischen Herzliya ange-

<sup>998</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/4514386/stilleben-mit-blume-und-fruchten?p=1> (Zugriff am 9. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Van Ham Kunstauktionen, *Moderne und zeitgenössische Kunst*, Katalog zur Auktion am 30. November 2007 in Köln, S. 64, Lot-Nr. 1152.

<sup>999</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/5949077/stilleben-mit-blumen-in-gruner-vase?p=1> (Zugriff am 9. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Dobiaschofsky Auktionen AG, *Internationale Kunst*, Katalog zur Auktion am 12. November 2010 in Bern, S. 138, Lot-Nr. 550.

<sup>1000</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/6606069/stilleben-mit-tischuhr?p=1> (Zugriff am 9. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Dobiaschofsky Auktionen AG, *Internationale Kunst*, Katalog zur Auktion am 11. November 2011 in Bern, S. 133, Lot-Nr. 549.

<sup>1001</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/8487487/interieur-mit-blumen?p=1> (Zugriff am 9. August 2015), Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Villa Grisebach, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 30. Mai 2014 in Berlin, S. 109, Lot-Nr. 518.

<sup>1002</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/5474231/stilleben-mit-roter-vase-und-flaschen?p=1> (Zugriff am 9. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Hampel Fine Art Auctions Munich, *Auktion Moderne und zeitgenössische Kunst*, Katalog zur Auktion am 4. Dezember 2009 in München, S. 411, Lot-Nr. 746.

boten worden war,<sup>1003</sup> bevor es zwei Jahre später erneut erfolglos mit einem Schätzpreis von 4.000 bis 6.000 GBP von Bonhams in London offeriert wurde.<sup>1004</sup>

Auch bei den Landschaftsgemälden Epsteins, sowie bei den nur selten angebotenen Porträts und Figurenbildnissen sind die Zuschläge schwankend, wenngleich es eine deutliche Preistendenz nach oben gibt. So konnte das in Zürich ansässige Auktionshaus Germann im Juni 2015 für eine unbetitelte Landschaft von 1928 umgerechnet 11.494 Euro (12.000 CHF) erzielen, womit das auf 8.000 bis 12.000 CHF geschätzte Werk die Erwartungen der Einlieferer erfüllte.<sup>1005</sup> Bei der gleichen Auktion war zudem ein etwas kleineres, 1914 entstandenes Landschaftsgemälde Epsteins mit dem Titel *Maison avec arbre* (Haus mit Baum) angeboten worden, das umgerechnet immerhin 3.065 Euro (3.200 CHF) erzielen konnte.<sup>1006</sup>

Unter den wenigen bislang auf Auktionen angebotenen Porträts Epsteins, ist vor allem das im Stil der „Neuen Sachlichkeit“ gemalte Bild *Sitzendes Mädchen im Matrosenanzug* von 1918 hervorzuheben, das im November 2009 bei Dobiaschofsky in Bern mit einem Schätzpreis von umgerechnet lediglich 662 Euro (1.000 CHF) aufgerufen worden war und schließlich für rund 2.800 Euro (4.200 CHF) zugeschlagen werden konnte.<sup>1007</sup> Deutlich zu hoch taxiert war hingegen ein in erdigen Farbtönen ausgeführtes, stilistisch an frühen Figurenbildnissen Pablo Picassos orientiertes *Frauenporträt* aus dem Jahr 1923, das bei Macdougall Arts Ltd. in London im November 2013 mit einem Schätzpreis von 30.000 bis 50.000 GBP keinen Käufer fand.<sup>1008</sup>

---

<sup>1003</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/1849856/still-life-with-flowers?p=2> (Zugriff am 9. August 2015). Vgl. hier auch den Printkatalog: Tiroche Auction House, *Israeli and international art*, Katalog zur Auktion am 17. Juni 2000 in Herzliya, S. 55, Lot-Nr. 100.

<sup>1004</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/2600687/still-life-with-flowers?p=2> (Zugriff am 9. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Bonhams, *Impressionist and Modern Art*, Katalog zur Auktion am 24. Juni 2002 in London, S. 24, Lot-Nr. 25.

<sup>1005</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/9313958/sans-titre?p=1> (Zugriff am 9. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Auktionshaus Germann, *Bedeutende Gemälde, Skulpturen, Aquarelle, Zeichnungen*, Katalog zur Auktion am 8. Juni 2015 in Zürich, S. 33, Lot-Nr. 22.

<sup>1006</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/9313959/maison-avec-arbre?p=1> (Zugriff am 9. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Auktionshaus Germann, *Bedeutende Gemälde, Skulpturen, Aquarelle, Zeichnungen*, Katalog zur Auktion am 8. Juni 2015 in Zürich, S. 34, Lot-Nr. 23.

<sup>1007</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/5399341/sitzendes-madchen-im-matrosenanzug?p=1> (Zugriff am 9. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Dobiaschofsky Auktionen AG, *Gemälde – Aquarelle – Gouachen. 16. – 21. Jahrhundert*, Katalog zur Auktion am 13. November 2009 in Bern, S. 182, Lot-Nr. 694.

<sup>1008</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/9155/elisabeth-epstein/lot/vergangenheit/8079541/female-portrait?p=1> (Zugriff am 9. August 2015). Vgl. hierzu auch den Printkatalog: Macdougall Arts Ltd., *Russian Art*, Katalog zur Auktion am 27. November 2013 in London, S. 260, Lot-Nr. 128.

Gemessen an den bis dato auktionierten Werken, ist Elisabeth Epstein trotz z.T. erheblicher preislicher Schwankungen eine ähnlich positive Marktentwicklung zu attestieren wie der im vorherigen Kapitel behandelten Erma Bossi. Vergleicht man darüber hinaus abschließend die verfügbaren Auktionsergebnisse Epsteins aus den letzten Jahren mit denen anderer Künstler und vor allem Künstlerinnen aus ihrem Umkreis, so ist davon auszugehen, dass sich der Markt für Epstein auch weiterhin positiv entwickeln wird. Zum einen sind nach wie vor nur wenige Werke Epsteins auf dem internationalen Kunstmarkt verfügbar, zum anderen wird durch zumeist moderate Schätzpreise noch immer ein relativ breites Sammlerpublikum angesprochen. Da sich der Kunstmarkt im Handel mit Werken aus der sog. „zweiten Reihe“ des deutschen Expressionismus aber noch immer in einer Phase des Umbruchs befindet, wirken sich Schwankungen am Markt hier weit stärker auf die Preisentwicklung aus, als beispielsweise bei Gabriele Münter oder Marianne von Werefkin. Erzielt der Handel mittlerweile auch für schwächere Werke dieser Künstlerinnen vergleichsweise hohe Preise, so sind, wie bereits im Kapitel zu Erma Bossi deutlich wurde, schwächere Werke von weniger prominenten Künstlerinnen und Künstlern nach wie vor nur schwer zu veräußern. Die Neubewertung Epsteins ist daher aus Sicht des Kunsthandels noch längst nicht abgeschlossen, sondern befindet sich weiterhin in der Orientierungsphase.

### 3.5. Zusammenfassung und Auswertung

„Es ist nun eingetreten, was Kandinsky mir schon früh prophezeit hatte, wenn ich als Frau immer zurückgesetzt und übersehen wurde – daß spät, aber sicher, die allgemeine Anerkennung kommen werde.“<sup>1009</sup> So schrieb Gabriele Münter am 23. Dezember 1956 an ihren Jugendfreund Wilhelm Hüsgen, ehemaligen *Phalanx*-Lehrer aus München, nachdem sie im Alter von 80 Jahren den Münchener Kulturpreis entgegengenommen hatte. Und tatsächlich ist im Falle Münters, wenn auch spät, die einst von Kandinsky prophezeite Anerkennung als Künstlerin noch zu Lebzeiten erfolgt. Sie ist die einzige der in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellten Malerinnen, die diese öffentliche Bestätigung noch selbst erleben durfte. Werefin war 1938 vom Kunstbetrieb weitestgehend vergessen gestorben und auch Bossi und Epstein hatte Ende der 1950er Jahre dasselbe Schicksal ereilt. Doch wie unter Kapitel 3.4.1 geschildert, erfuhr Münter zu dieser Zeit mitnichten eine wirkliche Neubewertung. Zu stark männlich dominiert waren dafür Gesellschaft und Kunstgeschichtsschreibung der Wirtschaftswunderjahre. Wie anhand der vorangegangenen Beispiele deutlich wurde, dauerte es noch Jahrzehnte, bis man damit begann, Münter und ihre Kolleginnen tatsächlich wiederzuentdecken und als eigenständige Künstlerpersönlichkeiten zu bewerten. Der gesellschaftliche und wissenschaftliche Wandel vollzog sich auf diesem Gebiet nur langsam und nicht frei von Problemen. War die Wiederentdeckung weiblichen Kunstschaffens zu Beginn eng mit dem Aufkommen der feministischen Kunstgeschichtsschreibung der 1970er und 80er Jahre verknüpft, so zeigte sich recht bald, das auch ein dezidiert feministischer Ansatz, der von Kunsthistorikerinnen wie Rozsika Parker oder Griselda Pollock propagiert wurde,<sup>1010</sup> ebenso schnell in eine wissenschaftliche Sackgasse führte, wie die vorherige Ausblendung desselben. Denn auch ein rein weiblicher Blickwinkel auf die Thematik erwies sich – wie bereits zu Beginn der Arbeit dargelegt – als wenig zielführend für die Neubewertung dieser und nachfolgender Künstlerinnengenerationen.<sup>1011</sup> Es erschien in der Folge unerlässlich, die Herangehensweise an den Forschungsgegenstand „Künstele-

---

<sup>1009</sup> Aus einem Brief Gabriele Münters an Wilhelm Hüsgen vom 23. Dezember 1956, zitiert nach: Kleine, 2008, S. 9.

<sup>1010</sup> Vgl. dazu exemplarisch Pollock, Griselda und Parker, Rozsika, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 1981.

<sup>1011</sup> An dieser Stelle ist besonders auf die Gruppe *Guerrilla Girls* hinzuweisen, die sich 1985 gegründet hat und seither immer wieder mit provokanten Aktionen auf den Ausschluss von Frauen aus dem etablierten Kunstbetrieb aufmerksam gemacht hat. Auch wenn die Aktionen der Gruppe stets die gewünschte Aufmerksamkeit erregten, blieben sie dennoch meist ohne konkrete Lösungsvorschläge. Zu den *Guerrilla Girls* siehe: <http://www.guerrillagirls.com/>.

rin“ zu überdenken und zu modifizieren, wobei sich ein sichtbares Umdenken erst im Lauf der 1990er Jahre abzuzeichnen begann.

So gab die deutsche Kunsthistorikerin Christiane Keim in einem 1994 erschienen Aufsatz zu bedenken, dass die adäquate Neubewertung einer Künstlerin keinesfalls gelingen kann, indem „die Verbindung zu ihren männlichen Kollegen und Lebensgefährten unterschlagen wird,“<sup>1012</sup> sondern nur durch die dezidierte Analyse des kompletten Lebenswerks erreicht werden kann, zu dem selbstverständlich auch Kollegen und Partner gehören. Dazu ist es, wie zu Beginn der Arbeit erläutert, nötig, die komplette Biographie einer Künstlerin zu betrachten, sich eingehend mit dem hinterlassenen Oeuvre auseinanderzusetzen, die Präsenz in öffentlichen Sammlungen und im Ausstellungsbetrieb zu untersuchen und nicht zuletzt auch den Blick auf den sich fortwährend im Wandel befindlichen Kunstmarkt zu richten. Einer derart umfassenden Analyse wurden in den vorangegangenen Kapiteln exemplarisch die Münchner Künstlerinnen Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Erma Bossi und Elisabeth Epstein unterzogen. Die Ergebnisse der einzelnen Betrachtungen sollen hier nun zusammenfassen und verglichen werden, um auf Differenzen und Parallelen innerhalb der einzelnen Karrieren hinzuweisen. Hierbei sollen vor allem die verschiedenen, nicht immer einfach zu fassenden Faktoren – darunter stilkritische, soziale und ökonomische – aufgezeigt werden, die zur Wiederentdeckung und Neubewertung der untersuchten Malerinnen geführt haben bzw. in Zukunft noch weiter führen könnten.

Vergleicht man zunächst die Biographien der vier vorgestellten Künstlerinnen und beginnt mit der jeweiligen Herkunft, so fällt auf, dass alle einem gutbürgerlichen oder sogar adeligen Elternhaus entstammten und daher über die finanziellen Mittel verfügten, gegen Ende des 19. Jahrhunderts überhaupt eine künstlerische Laufbahn einschlagen zu können. Gabriele Münter und Elisabeth Epstein entstammten begüterten Ärztfamilien, Marianne von Werefkin dem russischen Uradel. Nur wenig bekannt ist hingegen über den familiären Hintergrund von Erma Bossi. Ihre Familie schickte sie jedoch immerhin auf das Triester Mädchengymnasium, das zwar städtisch finanziert war, dessen Ziel aber „die Bildung junger Mädchen aus dem örtlichen mittleren und gehobenen Bürgertum war.“<sup>1013</sup> Es ist daher davon auszugehen, dass auch Bossis Familie zu dieser Bevölkerungsschicht gehörte.

---

<sup>1012</sup> Vgl. Keim, 1994, S. 24.

<sup>1013</sup> Vgl. Vatta, 2013, S. 33.

Auch die Ausbildungssituation der vier Frauen zeigt Parallelen. Während Marianne von Werefkin zwar als einzige bereits als Kind von Privatlehrern im Malen und Zeichnen unterrichtet wurde, begannen dennoch doch alle Vier ihre professionelle künstlerische Ausbildung im akademischen Lehrbetrieb, bzw. in dessen unmittelbaren Umkreis. Münter studierte zunächst an der Düsseldorfer Damenakademie bei Ernst Bosch und Willy Spatz, bevor sie auch in München an der Schule des Künstlerinnen-Vereins mit Maximilian Dasio und Angelo Jank erneut auf zwei akademisch geprägte Lehrer traf. Werefkin und Epstein hatten ihre Ausbildung beide an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Plastik und Architektur begonnen, wo ihr Frühwerk von der Malerei der *Wandermaler* geprägt wurde. Auch Werefkins Zeit als Privatschülerin bei Ilja Repin war anschließend bestimmt von akademischen Traditionen, wodurch sie bis 1896 weiterhin eine Malerei im Stile des russischen Realismus pflegte. Ganz ähnlich sieht es bei Erma Bossi aus, die ihre künstlerische Ausbildung wohl in einer der zahlreichen Künstlerwerkstätten Triests begann, in denen in den 1880er und 90er Jahren gleichsam ein akademischer Malstil vorherrschte. Eine private Malschule für Damen existierte in Triest erst ab 1905.<sup>1014</sup>

Um die Jahrhundertwende zog es alle vier nach München. Die Beweggründe dafür variierten. Gabriele Münter und Erma Bossi einte der Wunsch, sich von starren akademischen Vorgaben loszusagen und sich in der weltoffenen und kunstsinnigen Isarmetropole auf die Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln zu begeben. Elisabeth Epstein war zunächst aufgrund der Heirat mit dem Arzt Mieczyslaw (Max) Epstein nach München gekommen, wo sie jedoch bald nach der Hochzeit ebenfalls wieder zu Palette und Pinsel griff und sich rasch vom Einfluss ihres Moskauer Lehrers Pasternak freimachte. Einzig Marianne von Werefkin war nicht mit dem vordergründigen Ziel nach München gekommen, ihre eigene Malerei auf eine neue Ebene zu heben. Als sie 1896 in die bayerische Residenzstadt zog, tat sie es in erster Linie um Jawlenskys künstlerische Ausbildung voranzutreiben. Dennoch kreuzten sich in Schwabing, dem Zentrum der Münchner Kunstszene, schon bald die Wege der Malerinnen.

Wichtige Schnittpunkte waren dort die Malschule von Anton Ažbe, an der zunächst Kandinsky und Jawlensky, sowie später auch Elisabeth Epstein und Erma Bossi Kurse besuchten und die 1901 von Kandinsky und Hüsgen gegründete *Phalanx-Schule*, die bereits im Gründungsjahr von Epstein und ab dem Frühjahr 1902 bzw. 1904 auch von Münter und Bossi frequentiert wurde. Auch die private „Zeichen- und Malschule A.

---

<sup>1014</sup> Vgl. ebd., S. 37.

Jawlensky“ an die es Epstein im Laufe des Jahres 1904 zog, war ein wichtiger Knotenpunkt. Fanden die Kurse doch in der gemeinsamen Wohnung von Jawlensky und Werefkin statt, in der die Baronin bereits seit 1897 ihren berühmten *Salon* unterhielt. Dieser war Treffpunkt für sämtliche Künstler und Intellektuelle der Münchener Bohème und somit zwangsläufig auch für Bossi, Epstein und Münter.<sup>1015</sup>

Die Jahre bis zur Gründung der *Neuen Künstlervereinigung München* im Januar 1909 verbrachten vor allem Münter und Werefkin auf ausgedehnten Reisen, die beide unabhängig voneinander für längere Zeit nach Frankreich führten, wo sich insbesondere Werefkin mit den aktuellsten Kunstströmungen auseinandersetzte. Auch Elisabeth Epstein zog es in jenen Jahren immer wieder nach Frankreich, bevor sie ihren Lebensmittelpunkt im Herbst 1908 gänzlich nach Paris verlagerte. Über Bossi ist für diesen Zeitraum kaum etwas bekannt. Sicher ist jedoch, dass sie sich im Sommer 1908 mit Kandinsky, Münter, Werefkin und Jawlensky in Murnau aufgehalten hat, wo die Idee zur Gründung einer fortschrittlichen Münchener Künstlergruppe bereits Gestalt annahm.

Die Entwicklung der Frauen begann sich ab diesem Zeitpunkt deutlich voneinander zu unterscheiden. Während Münter und Werefkin zu den Gründungsmitgliedern der *N.K.V.M.* gehörten, der Bossi wenig später ebenfalls beitrug, unterhielt Epstein zwar weiterhin brieflichen Kontakt nach München, beteiligte sich jedoch nicht an den Ausstellungen der Gruppe. Nach der Trennung der *N.K.V.M.* verließ auch Bossi München in Richtung Paris und beendete die Zusammenarbeit mit ihren langjährigen Weggefährten. Epstein wiederum intensivierte zu diesem Zeitpunkt erneut ihre Kontakte in die Isarmetropole und nahm sowohl an der Ersten Ausstellung des *Blauen Reiter* im Dezember 1911, als auch an der Eröffnungsausstellung der Galerie *Der Sturm* im März 1912 und dem *Ersten Deutschen Herbstsalon* im darauffolgenden Jahr teil, wo sie erneut gemeinsam mit Münter und Werefkin ausstellte.

Verbindendes Schicksal der vier Künstlerinnen war der Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Juli 1914, der für alle nicht nur einen Einschnitt in ihrer Karriere bedeutete, sondern jeweils auch einen räumlichen Neubeginn mit sich brachte. Münter zog, in der vergeblichen Hoffnung dort dauerhaft mit Kandinsky zusammenzuleben, nach Skandinavien, Werefkin emigrierte mit Jawlensky in die Schweiz, wo es bald nach Kriegsausbruch auch Epstein hinzog und Bossi kehrte zurück in ihre italienische Heimat. Im Gegensatz

---

<sup>1015</sup> Vgl. Fäthke, 1988, S. 42.

zu Münter, der es trotz der Trennung von Kandinsky rasch gelang, Anschluss an die Schwedische Kunstszene zu finden, bedeute vor allem für Werefkin der Umzug in die Schweiz, der mit erheblichen finanziellen Einbußen einherging, zunächst eine große Umstellung. Doch auch ihr gelang es bald, Fuß im Schweizer Kunstbetrieb zu fassen und ihre künstlerische Arbeit wieder aufzunehmen. Gleiches gilt kleinerem Rahmen auch für Epstein, deren Genfer Domizil während des Krieges zu einem Treffpunkt für russische und deutsche Exilanten wurde, und die in der Schweiz ebenfalls ihre Ausstellungstätigkeit weiter fortsetzen konnte.

Nach Kriegsende war Münter die Einzige, die noch einmal nach München bzw. Murnau an die alten Wirkungsstätten zurückkehrte. Werefkin verblieb bis zu ihrem Tod in ihrer Wahlheimat Ascona und auch Epstein und Bossi behielten nach 1918 ihren Lebensmittelpunkt in der Schweiz bzw. in Italien. Erfolge in der Nachkriegszeit stellten sich erst langsam und auch nicht für alle wieder ein. Werefkin gelang es ab 1924 mit der Künstlergruppe *Der Große Bär* noch einmal internationale Beachtung zu erlangen und auch Münter war Ende der 1920er Jahre wieder auf größeren Ausstellungen vertreten. So etwa bei der *International Exhibition of Modern Art*, die vom 19. November 1926 bis zum 10. Januar 1927 im Brooklyn Museum of Art in New York stattfand. Münter wurde dort allerdings nicht mit neuen Arbeiten vorgestellt, sondern war mit drei Gemälden aus der Zeit des *Blauen Reiter* vertreten.<sup>1016</sup> Der Wirkungsradius von Epstein und Bossi blieb nach 1918 zumeist regional beschränkt, was im Ergebnis dazu führte, dass beide schon vor dem Zweiten Weltkrieg nahezu völlig aus dem Blickfeld der Kunstgeschichte verschwunden waren.

Obwohl vor allem Münter und Werefkin bis heute stark mit den Namen ihrer langjährigen Partner Kandinsky und Jawlensky verbunden sind, fällt auf, dass, mit Ausnahme von Elisabeth Epstein, keine der vier vorgestellten Künstlerinnen je eine Ehe eingegangen ist. Münter, Werefkin und Bossi haben damit dem zeitgenössischen Rollenbild also nicht nur beruflich, sondern auch familiär in keinster Weise entsprochen. Münter hatte zwischen 1903 und 1916 zwar stets den Wunsch gehegt, Kandinsky zu ehelichen, aber nachdem ihre Beziehung während des Ersten Weltkriegs in die Brüche gegangen war, hatte sie auch mit ihrem späteren Lebenspartner Johannes Eichner nicht mehr den Bund fürs Leben geschlossen. Auch Marianne von Werefkin hatte sich zu Beginn ihrer Beziehung mit Jawlensky wohl mehr als einmal in der Rolle der Frau an seiner Seite gesehen,

---

<sup>1016</sup> Vgl. Hille, 2012, S. 167.

war in dieser Hinsicht aber immer wieder von ihm enttäuscht worden. Zu „stark“ war die Baronin für Jawlensky stets gewesen, der schon bald nach dem Umzug nach München lieber ein Verhältnis mit dem Dienstmädchen Helene Nesnakomoff eingegangen war. „Ich kann Sie nur als Schwächere lieben, aber Sie sind mir zu stark...“, hatte er Werefkin damals wissen lassen. „Ich betrachte Sie nur als eine liebe Frau...Das wäre anders, wenn Sie jünger, das heißt schwächer wären.“<sup>1017</sup> Auch Erma Bossi ist nie verheiratet gewesen. Über die Tragweite ihre Beziehung mit dem Tenor Carlo Barrera, dessen Namen sie zeitweilig sogar geführt hat, ist jedoch, wie unter Kapitel 3.4.3.1 geschildert, bedauerlicherweise nichts weiter bekannt.

Vergleicht man nach den in weiten Teilen doch recht kongruenten Biografien, die von Brüchen und existenziellen Krisen ebenso gekennzeichnet sind, wie von glücklichen Fügungen und radikalen Wendepunkten, nun das Oeuvre der vier vorgestellten Künstlerinnen, so lässt sich zunächst einmal festhalten, dass Münter, Werefkin, Epstein und Bossi schon bald nach ihrem Umzug nach München die akademisch geprägte Malerei ihres jeweiligen Frühwerks überwinden konnten und in der Folge das expressionistische Hauptwerk aller während der Münchner Jahre entstanden ist. Bei Münter, Werefkin und Epstein umfasst es jeweils den Zeitraum zwischen 1906/08 und 1914, ist also eng mit der *N.K.V.M.* und dem *Blauen Reiter* verbunden, bei Erma Bossi endet es sogar noch etwas früher. Während sich die Vier motivisch zu dieser Zeit noch sehr nahe standen – alle schufen vorwiegend Landschaften, Porträts, Stadtansichten und Stillleben, wobei sie sich vom Naturvorbild lösten, ohne jedoch den Weg in die völlige Abstraktion einzuschlagen –, entwickelten sie sich, wie in den einzelnen Kapiteln deutlich wurde, stilistisch schon recht bald in unterschiedliche Richtungen. Ein Faktor, der vor allem bei der Wiederentdeckung und Neubewertung der Malerinnen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle gespielt hat und es auch weiterhin tut. Hatten insbesondere Werefkin und Münter zwischen 1908 und 1914 stets an der Speerspitze neuester künstlerischer Entwicklungen gestanden, so sind Bossi und Epstein nach gegenwärtigem Forschungsstand trotz ihrer eigenen Beiträge letztlich doch eher als „Mitläuferinnen“ in der Entwicklung der modernen Malerei einzustufen. Lässt sich im Oeuvre der beiden zwischen 1906 und 1914 zwar deutlich die Auseinandersetzung mit Vorbildern und Künstlerkollegen erkennen, so fehlt ihren Bildern hingegen oft das *Unverwechselbare* und *Einzigartige*, das beide, anders als Münter und Werefkin, nur in wenigen

---

<sup>1017</sup> Zitiert nach Fäthke, 1988, S. 35. Leider ist anhand des Textes von Bernd Fäthke nicht ersichtlich, auf welches Jahr diese Zeilen Jawlenskys zu datieren sind.

Werken der Vorkriegszeit zum Ausdruck bringen konnten. Besonders Werefkin war es ab 1906 schnell gelungen, einen vollkommen singulären Stil zu entwickeln, der in Puncto Farbigkeit und Linienführung seinesgleichen suchte. Zudem nahm sie, insbesondere in ihrem Spätwerk, auch Stellung zu aktuellen gesellschaftlichen Themen wie der zunehmenden Industrialisierung, wodurch ihr Oeuvre nochmals an Dringlichkeit gewann. Auch Münter hatte bereits im Sommer 1908 zu der ihr eigenen, mit primitiven, z.T. der Volkskunst entlehnten Elementen angereicherten Malweise gefunden, mit der sie sich stilistisch deutlich von ihren Künstlerfreunden abgrenzte. Im schmalen Katalogheft zur Wanderausstellung „Gabriele Münter – Werke aus fünf Jahrzehnten“ konstatierte Johannes Eichner 1952 daher folgerichtig: „Gabriele Münter blieb sich treu. [...] Zwischen den bekannten „Ismen“ geht sie [...] einen eigenen Weg.“<sup>1018</sup>

Fiel es nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zwar auch Münter und Werefkin schwer, wieder dauerhaften Anschluss an den zeitgenössischen Kunstbetrieb zu finden, so gelang es ihnen dennoch sich mit ihrem Spätwerk erneut stilistisch zu positionieren, ohne dabei aus monetären Gründen eine kommerziell-kitschige Malweise zu entwickeln, wie es etwa Erma Bossi bereits in den 1930er Jahren getan hat. Es erscheint daher gemessen an stilkritischen Faktoren nur folgerichtig, dass Bossi und Epstein von der Forschung erst wesentlich später wiederentdeckt wurden, als Münter und Werefkin, die darüber hinaus durch die Nähe zu Kandinsky und Jawlensky von Beginn an stärker im Fokus des Interesses gestanden hatten, auch wenn dieser Umstand sie zunächst eher zu Anhängseln ihrer ungleich prominenteren Partner werden ließ.

Vergleicht man im nächsten Schritt die Präsenz der vier Künstlerinnen in öffentliche Sammlungen, so verwundert es schon in Anbetracht des gewaltigen hinterlassenen Oeuvres nicht, dass Gabriele Münter auf musealer Ebene sowohl national als auch international am stärksten vertreten ist. Zu verdanken hat sie dies in erster Linie ihrer bereits mehrfach erwähnten, umfangreichen Schenkung an die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München, durch die Münter vergleichsweise früh eine erste wissenschaftliche Aufarbeitung erfahren und zugleich Einzug in den Kanon der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts gehalten hat. Noch zu Lebzeiten Münters hatten bereits zahlreiche Museen, darunter das Osthaus-Museum in Hagen, das Von der Heydt-Museum in Wuppertal und die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München Arbeiten der Künstlerin

---

<sup>1018</sup> *Gabriele Münter – Werke aus fünf Jahrzehnten*, Ausst.-Kat. München 1952, o.P.

erworben.<sup>1019</sup> Deren Beispiel folgten nach Münters Tod schon Ende der 1960er Jahre weitere öffentliche Sammlungen, die durch Ankäufe oder auch Schenkungen ihre Bestände um Arbeiten der Malerin ergänzen konnten.<sup>1020</sup> Dass sich auch in Murnau, wo Münter weite Teile ihres Lebens verbracht hat, mit der Gründung des Schloßmuseums im Jahre 1993 ein Sammlungsschwerpunkt auf den Werken der Künstlerin ergeben hat,<sup>1021</sup> erscheint angesichts der erfolgreichen Wiederentdeckung Münters im Rahmen der großen Retrospektive von 1992 nur logisch und konsequent. Wesentlich überraschender ist der große Anteil von Werken Münters in der Sammlung von Alfred Gunzenhauser, die sich heute im gleichnamigen Museum in Chemnitz befindet. Zeugt die Zahl von 55 Gemälden und druckgraphischen Arbeiten, die Gunzenhauser zum Großteil bereits in den 1960er Jahren erworben hat, doch davon, dass er schon lange bevor Münter tatsächlich wiederentdeckt wurde, ihre Bedeutung für die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts erkannt hatte.<sup>1022</sup> Gunzenhausers Wertschätzung für Münter äußerte sich auch darin, dass er Werke der Malerin schon wenige Jahre nach ihrem Tod zu deutlich höheren Preisen in seiner Münchner Galerie anbot, als es zum damaligen Zeitpunkt Konkurrenzgaleristen getan hatten. „Die haben damals vielleicht sechs-, sieben-, achttausend Mark pro Ölbild verlangt“, erinnerte sich Gunzenhauser in einem Interview aus dem Jahr 2008. Er selbst „habe es gleich teurer gemacht“, da er fand, Münter „sei in hohem Maße unterschätzt“ und derartig niedrige Preise „würde(n) ihr nicht gerecht.“<sup>1023</sup> Somit ging von Gunzenhauser gleichzeitig eine frühe Beeinflussung des Marktes aus.

Wie unter Kapitel 3.4.2.3 geschildert, hat auch ein Großteil des erhaltenen Oeuvres von Marianne von Werefkin in der nach ihr benannten Stiftung mit Sitz in Ascona schon kurz nach dem Tod der Malerin eine museale Heimstatt gefunden. Dort lagen Werefkins Werke jedoch sprichwörtlich im „Dornröschenschlaf“, bevor sie Ende der 1950er Jahre durch Clemens Weiler erstmals in einem größeren Rahmen ausgestellt und einer rudimentären wissenschaftlichen Betrachtung unterzogen wurden.<sup>1024</sup> Außerhalb von Ascona ist Werefkin mehrheitlich in süddeutschem Museumsbesitz vertreten (v.a. Städtische

---

<sup>1019</sup> Vgl. Belgin (Hrsg.), 2012, S. 113, Fehlemann (Hrsg.), 2003, S. 491 und *Gabriele Münter – Werke aus fünf Jahrzehnten*, Ausst.-Kat. München 1952, o.P.

<sup>1020</sup> Als besonders prominentes Beispiel kann hier die Schenkung eines *Interieurs* aus dem Jahre 1908 an das Museum of Modern Art in New York im Jahre 1969 gelten. Vgl. dazu: <https://www.moma.org/collection/works/38372?locale=de> (Zugriff am 27. November 2016).

<sup>1021</sup> Vgl. Salmen, Brigitte (Bearb.), *Wassily Kandinsky – Gabriele Münter. Künstler des „Blauen Reiter“ in Murnau. Ein Kulturführer des Schloßmuseums Murnau*, Murnau 2003, S. 5.

<sup>1022</sup> Vgl. dazu das Interview mit Alfred Gunzenhauser geführt von Thomas Friedrich, in: Mössinger/Friedrich, 2008, S. 35.

<sup>1023</sup> Vgl. ebd.

<sup>1024</sup> Vgl. Weiler, 1958.

Galerie im Lenbachhaus, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schloßmuseum Murnau), wenngleich die Untersuchung gezeigt hat, dass sich ansonsten nur wenige Werke der Russin in öffentlichen Sammlungen befinden und sie darüber hinaus lediglich in Museen im deutschsprachigen Raum präsent ist. Hieran wird deutlich, dass Werefkin international gesehen noch immer weit weniger bekannt und gefragt ist als Münter, deren Werke mittlerweile in zahlreichen europäischen und außereuropäischen Museen vertreten sind. Dass Werefkin in Puncto Bekanntheit noch immer hinter Münter rangiert, zeigt sich jedoch nicht nur an der Präsenz in öffentlichen Sammlungen, sondern bestätigt sich auch bei einem Vergleich der jeweiligen Marktentwicklung.

Auch im Falle Erna Bossis befinden sich die meisten Arbeiten in süddeutschem Museumsbesitz (ebenfalls Städtische Galerie im Lenbachhaus, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schloßmuseum Murnau), wenngleich es anders als bei Werefkin und Münter noch kein wirkliches Forschungszentrum für Bossi gibt. Wurde ihr erhaltenes Oeuvre doch mit der Murnauer Retrospektive von 2013 erstmals umfassend präsentiert, womit Bossi noch am Beginn ihrer wissenschaftlichen Aufarbeitung steht. Gleiches gilt in noch drastischerem Umfang für Elisabeth Epstein, die mit lediglich drei Werken in öffentlichen Sammlungen vertreten ist und damit für diesen Teil der Untersuchung nur wenig Relevanz hat. Man darf an dieser Stelle zweifelsfrei behaupten, dass Epstein noch zu wenig bekannt und damit uninteressant für die meisten Museen ist, um den Ankauf eines Werkes in Erwägung zu ziehen, obwohl sie beispielsweise die *Blaue Reiter*-Sammlung des Lenbachhauses mit einer Arbeit aus der Vorkriegszeit hervorragend ergänzen und komplettieren würde.

Wie die einzelnen Untersuchungen gezeigt haben, ist die Wiederentdeckung weiblichen Kunstschaffens eng mit dem Ausstellungsbetrieb der 1980er und 90er Jahre verbunden und dort auch in der jüngsten Vergangenheit wieder verstärkt in den Fokus gerückt, ja sogar aktuell regelrecht zum neuen „Lieblingsdiskurs des Kunstbetriebs“ avanciert.<sup>1025</sup> Als in den 1980er Jahren die kunstwissenschaftliche Genderforschung, die hierzulande insbesondere von Renate Berger vorangetrieben wurde,<sup>1026</sup> und das gewachsene Interesse des Publikums an spezifischen Fragestellungen im Hinblick auf die Kunst vor 1945 erstmals aufeinander getroffen sind, führte dies in der Folge auch zu einer verstärkten Beschäftigung mit Künstlerinnen der Avantgarde im Ausstellungsbetrieb. Zwar arbeite-

---

<sup>1025</sup> Vgl. Storfner, Laura, Weibliche Formen. Die Bielefelder Kunsthalle würdigt die Frauen der Moderne, in: *KUNST UND AUKTIONEN*, 5. Februar 2016, Nr. 2/2016, 44. Jg., S. 35.

<sup>1026</sup> Vgl. Berger, 1982.

te man sich dort zunächst vielfach vergeblich an der Suche nach einer „weiblichen Ästhetik“ ab,<sup>1027</sup> so etwa bei der ersten großen Überblicksschau „Künstlerinnen International 1877-1977“ im Berliner Schloss Charlottenburg, die, wie auch anhand des Kataloges deutlich wird, eher einem wahllos zusammengestellten Sammelsurium unjurierter Kunstwerke von weiblicher Hand glich,<sup>1028</sup> bevor die Annahme, „dass allein ein Geschlecht als Thema ausreicht“,<sup>1029</sup> zu Gunsten einer differenzierteren Sichtweise im Ausstellungsbetrieb langsam aufgegeben wurde. Infolgedessen gab es vor allem gegen Ende der 1980er und zu Beginn der 1990er Jahre eine ganze Reihe sogenannter „Leuchtturm-Ausstellungen“ zu einzelnen Künstlerinnen, die eine nachhaltige Wirkung für die Rezeption der jeweils ausgestellten hatten. Darunter, um nur zwei zu nennen, etwa die große Werefkin-Ausstellung von 1988 oder die Münter-Retrospektive von 1992.

Beim Vergleich der vier vorgestellten Künstlerinnen überrascht es wenig, dass auf Gabriele Münter und Marianne von Werefkin die meisten Einzel- und Gruppenausstellungen entfallen, anhand derer sich sowohl die unterschiedlichen kuratorischen Herangehensweisen an Künstlerinnen der Avantgarde, als auch das zeitliche Auf und Ab der Beschäftigung mit Kunst von Frauen im Ausstellungsbetrieb ablesen lässt. Die einzelnen Untersuchungen haben darüber hinaus gezeigt, dass die Wiederentdeckung weiblichen Kunstschaffens oft mit Ausstellungen in kleineren, vermeintlich unbedeutenderen Institutionen ihren Anfang genommen hat – in diesem Punkt gibt es allerdings kaum einen Unterschied zu noch unentdeckten männlichen Künstlern –, in denen weit entfernt vom „Blockbuster-Gedanken“ der Gegenwart behutsam recherchierte und kuratierte Schauen lange Zeit vergessene Künstlerinnen wieder stärker in den Fokus gerückt haben. Darunter etwa die 1986 und 1988 vom Kunstverein Hochrhein bzw. dem Hamburger Kunstverein ausgerichteten Münter-Einzelpräsentationen, die der Malerin erstmals seit den 1960er Jahren auch außerhalb Münchens größere Aufmerksamkeit verschafft haben. Als Beispiel aus jüngster Zeit sei hier auch die Wiederentdeckung der Malerin Magdalena Langenstraß-Uhlig (1888-1965) angeführt, deren Oeuvre von Oktober 2015 bis Januar 2016 mit einer Ausstellung im Potsdam Museum erstmals seit ihrem Tod im

---

<sup>1027</sup> Vgl. dazu etwa: Held, Jutta, Was bedeutet „Weibliche Ästhetik“ in der Kunst der Moderne? In: *Kritische Berichte: Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften; Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.*, 13. Jg., Heft 3, 1985, S. 29-41.

<sup>1028</sup> Vgl. Borchardt, Gesine, Pioniertat (ohne Folgen), in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. 11/ 2013, S. 82-85 und Bierther, Ursula (Bearb.), *Künstlerinnen international 1877-1977*, Ausst.-Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin, Berlin 1977.

<sup>1029</sup> Vgl. Borchardt, 2013, S. 85.

Jahr 1965 umfassend gewürdigt wurde, wodurch die Forschungen zu vergessenen Avantgarde-Künstlerinnen wieder um ein Puzzlestück ergänzt werden konnten.<sup>1030</sup> Die Wieder- bzw. Neuentdeckung von Künstlerinnen und Künstlern beginnt auf musealer Ebene oft also eher im Kleinen, bevor sie anschließend größere Kreise zieht. Zu beobachten ist dies vielfach auch an Orten, die eng mit der Biographie der jeweiligen Künstlerin bzw. des jeweiligen Künstlers verknüpft sind. So etwa auch in Murnau, wo sich das Schloßmuseum schon seit seiner Eröffnung im Jahre 1993 um die wissenschaftliche Aufarbeitung der Künstlerinnen aus dem Umkreis des *Blauen Reiter* bemüht und in diesem Zuge auch Erma Bossi zu neuer Beachtung verholfen hat.

Die Betrachtung der Marktentwicklung der vier Künstlerinnen seit den 1980er Jahren, steht als Teil der Untersuchung stellvertretend für die generelle Wiederentdeckung von Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt innerhalb dieses Zeitraums. Hierbei habe ich vor allem den Aspekt der Neu-Bewertung, das heißt, der monetären Einschätzung und der zunehmend rentablen Veräußerung der auf dem Markt angebotenen Werke von Münter, Wereffkin, Epstein und Bossi in den Blick genommen. Denn noch immer gelten hohe Preise als „Zeichen der öffentlichen Wertschätzung“<sup>1031</sup> und als sicheres Indiz für Erfolg. Wenn ich innerhalb der einzelnen Künstlerinnen-Beispielkapitel also allen in den vergangenen zwanzig Jahren eine mehr oder minder „positive Marktentwicklung“ attestiert habe, so war das, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, stets gleichbedeutend mit höherer Nachfrage und steigenden Zuschlagspreisen. Gerade in den vergangenen zehn bis fünfzehn Jahren, in denen Kunstwerke vermehrt als reine „Waren“ und Spekulationsobjekte angesehen wurden, sind in fast allen Bereichen der Bildenden Kunst Auswirkungen auf den Handel spürbar gewesen,<sup>1032</sup> wobei diese im Bereich der Klassischen Moderne vor allem bei ohnehin stark nachgefragten Künstlern wie beispielsweise Wassily Kandinsky oder Alexej von Jawlensky besonders signifikant gewesen sind.<sup>1033</sup> Bei Gabriele Münter, die von den in der vorliegenden Arbeit vorgestellten

---

<sup>1030</sup> Vgl. Götzmann, Jutta und Havemann, Anna (Hrsg.), *Künstlerinnen der Moderne. Magdalena Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit*, Ausst.-Kat. Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte, Berlin 2015.

<sup>1031</sup> Vgl. Zeitz, Lisa, Wer hat Angst vor dem Erfolg?, in: *Weltkunst*, Nr. 78/ 2013, 83. Jg, S. 38-45, hier S. 45.

<sup>1032</sup> Vgl. Hausmann, Andrea, Der Kunstmarkt. Einführung und Überblick, in: Dies. (Hrsg.), 2014, S. 13-34, hier S. 13.

<sup>1033</sup> Vgl. Dopheide, Niklas und Röder, Jürgen, Alternative Geldanlage – Spekulieren mit schönen Dingen, in: *Handelsblatt-Online*, 8. März 2015. URL: <http://www.handelsblatt.com/finanzen/anlagestrategie/trends/alternative-geldanlage-spekulieren-mit-schoenen-dingen/11457852.html> (Zugriff am 24. November 2016) und Timm, Tobias, Da geht noch mehr. Die Auktionshäuser feiern weltweit neue Rekordpreise – sogar für Werke von Künstlerinnen, in: *DIE ZEIT*, Nr. 53/2014, 23. Dezember 2014, hier die Online-

Künstlerinnen international am höchsten gehandelt wird, sind die Auswirkungen dieser veränderten Marktlage folglich am deutlichsten spürbar. Der interessierte Privatsammler tritt hier immer öfter zugunsten von Kunst-Spekulanten in den Hintergrund, die angesichts eines zunehmend knapper werdenden Angebots an Spitzenwerken der Klassischen Moderne vermehrt auf Namen aus dem unmittelbaren Umkreis der „großen“ Protagonisten des frühen 20. Jahrhunderts setzen.<sup>1034</sup> Das hat zum einen zur Folge, dass die Preise auch für schwächere Werke dieser Künstler stetig weiter steigen<sup>1035</sup> und zugleich den positiven Nebeneffekt, dass bei einem nachhaltig veränderten Preisgefüge auch lange Zeit vergessene oder unterschätzte Künstlerinnen und Künstler wieder stärker in den Fokus des Handels-Interesses rücken, die mit weit niedrigeren Preisen neue Käufer anlocken sollen. Das Engagement des Kunsthandels ist hier allerdings weder „altruistisch oder gar feministisch“.<sup>1036</sup> Neuentdeckungen versprechen schlicht „größere Preissprünge als schon bekannte Namen“, so die Kunstmarktjournalistin Nina Schedlmayer in einem Artikel in der Fachzeitschrift *Kunst und Auktionen* vom 9. Dezember 2016, besonders, wenn sie zugleich „entsprechend gut museal platziert“ werden,<sup>1037</sup> wie es zuletzt immer häufiger im Ausstellungsbetrieb zu beobachten ist.<sup>1038</sup> Das Generieren neuer und vor allem breiterer Käuferschichten ist auch aus einem anderen Grund für weite Teile des Handels von Interesse, wird die veränderte Sammlerstruktur dort doch auch durchaus kritisch gesehen. „Die Kundschaft hat sich dramatisch verändert. Die Gespräche sind nicht mehr die gleichen, es gibt kaum noch leidenschaftliche Sammler, die sich gut auskennen“, klagte etwa Ernst Nolte, langjähriger Inhaber des mittlerweile geschlossenen Hamburger Auktionshauses Hauswedell & Nolte im Dezember 2015 in

---

version: <http://www.zeit.de/2014/53/kunstmarkt-umsatz-auktionen-rekord> (Zugriff am 24. November 2016).

<sup>1034</sup> Diese Einsicht taucht in jüngster Zeit immer häufiger in Monografien zu „vergessenen“ Künstlerinnen und Künstlern des Expressionismus auf. Vgl. etwa: Flemming, Hanns Theodor, Zum Werk, in: Buchholz, Jan und Zitzewitz, Doris von (Hrsg.), *Dorothea Maetzel-Johannsen. Leben und Werk mit einem Werkverzeichnis der Ölbilder*, Neumünster/Hamburg 2013, S. 35-73, hier S. 35.

<sup>1035</sup> Vgl. Erhardt, 2011.

<sup>1036</sup> Vgl. Schedlmayer, Nina, Kein Grund zum Jubel. Während der Markt Künstlerinnen im fortgeschrittenen Alter entdeckt, vertreten junge Galeristinnen kaum Frauen. Was ist da los?, in: *KUNST UND AUKTIONEN*, 9. Dezember 2016, Nr. 20/2016, 44. Jg., S. 3.

<sup>1037</sup> Vgl. ebd.

<sup>1038</sup> Exemplarisch sei hier die Ausstellung „Einführung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland“ in der Kunsthalle Bielefeld (31. Oktober 2015 bis 28. Februar 2016) genannt, bei der zahlreiche Exponate, vor allem der Hamburger Künstlerinnen Anita Ree und Dorothea Maetzel-Johannsen, aus dem Kunsthandel stammten. Vgl. dazu: Hülsewig-Jonen/Mund (Hrsg.), 2015, S. 122-123 und S. 158. Auch in den 1990er Jahren war dieses Vorgehen bereits gängige Praxis. So waren bei der Ausstellung „Der Weibliche Blick – Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik 1897-1947“, die vom 13. März bis zum 18. April 1993 in der Galerie der Stadt Aschaffenburg stattgefunden hat, sämtliche Werke von Gabriele Münter Leihgaben der Galerie Neher in Essen. Vgl. dazu: Galerie der Stadt Aschaffenburg (Hrsg.), *Der Weibliche Blick – Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik 1897-1947*, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg 1993, S. 33-35.

einem Interview mit der Wochenzeitung DIE ZEIT.<sup>1039</sup> Auch Bernd Schultz, der Gründer des Berliner Auktionshauses Villa Grisebach, monierte diese Entwicklung und beklagt die zunehmende „Oberflächlichkeit“, die vielen Sammlern seiner Meinung nach mittlerweile anheim ist. In einem Interview mit der Berliner Morgenpost im November 2016 äußerte er sich dazu weiter:

„Unter den jungen Sammlern gibt es nicht mehr die wirklichen Connaisseurs, wie ich sie von früher kenne. Es gibt sie noch, aber nicht mehr in der Intensität. Früher waren die Sammler kenntnisreicher, die intensive Beschäftigung für die Künstler, für das Medium gehörte dazu.“<sup>1040</sup>

Angesichts dieser Entwicklung erscheint es unerlässlich, in einem abschließenden Exkurs den Blick auf die primären marktbeeinflussenden Faktoren zu richten und sich die Frage zu stellen, wer oder was tatsächlich den Markt bestimmt und auch, was insbesondere die Preisbildung von Kunst von Frauen in den vergangenen Jahren nachhaltig beeinflusst hat.

Zu den preisbildenden Faktoren, die im Übrigen für den gesamten Kunsthandel gelten und nicht ausschließlich auf den Handel mit Werken von Künstlerinnen zu reduzieren sind, gehören der Einfluss durch den Ausstellungsbetrieb, durch Kulturinstitutionen – insbesondere Museen –, sog. „Kunstexperten“, etwa Journalisten und Kritiker, und nicht zuletzt auch durch Sammler selbst, die ihrerseits ebenfalls Einfluss auf das Marktgeschehen nehmen können.<sup>1041</sup> Der Einfluss, der von Museen und dem Ausstellungsbetrieb ausgeht, liegt in erster Linie in der Nobilitierung einer Künstlerin oder eines Künstlers, die durch Ausstellungen und die begleitenden Kataloge oder im besten Fall durch Ankäufe erfolgt.<sup>1042</sup> Ankäufe signalisieren „Sammlern oder auch anderen Museumsdirektoren eine Kauf- bzw. Sammelwürdigkeit“, so die Betriebswirtin Simone

---

<sup>1039</sup> "Da überkommt mich Unwohlsein" – Das legendäre Auktionshaus Hauswedell & Nolte schließt für immer. Ein Gespräch mit dem Inhaber Ernst Nolte über den Wandel der Geschmäcker, Interview von Tobias Timm für *DIE ZEIT*, Nr. 50/2015, 10. Dezember 2015, hier die Onlineversion: <http://www.zeit.de/2015/50/kunstmarkt-hauswedell-und-nolte-auktionshaus> (Zugriff am 18. November 2016).

<sup>1040</sup> Villa Grisebach wird 30: „Berlin lebt immer nur im Präsens“, Interview mit Bernd Schultz und Florian Illies geführt von Gabriela Walde und Jan Draeger für die *Berliner Morgenpost*, 27. November 2016, hier die Onlineversion: <http://www.morgenpost.de/kultur/article208799661/Villa-Grisebach-wird-30-Berlin-lebt-immer-nur-im-Praesens.html> (Zugriff am 01. Dezember 2016).

<sup>1041</sup> Vgl. Sippl, Simone, *Die Preisbildung am Kunstmarkt und ihre Beeinflussung. Eine Betrachtung des deutschen Primärmarkts für zeitgenössische Malerei von Ende des 19. bis Ende des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2014, zugl. Berlin, Freie Univ., Diss., 2013, S. 152-160.

<sup>1042</sup> Vgl. ebd., S. 154 und Hausmann, 2014, S. 25.

Sipply, wodurch „die Nachfrage nach Werken des entsprechenden Künstlers steigt.“<sup>1043</sup> Exemplarisch sei hier der unter Kapitel 3.4.1.3 erwähnte Ankauf des Münter-Gemäldes *Drachenkampf* durch das Pariser Centre Pompidou erwähnt, der mit ebendieser Intention von der *Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung* angeregt wurde, um die Künstlerin international noch stärker in den Fokus zu rücken.<sup>1044</sup>

Der Einfluss von sog. „Kunstexperten“ – sofern es sich dabei nicht um Museums-Kuratoren oder Direktoren handelt, die ich eher dem eben genannten Einflussbereich zuordne – ist bereits weniger leicht zu definieren, als der von institutioneller Seite. Im Falle einer journalistischen Tätigkeit erreicht ein Experte innerhalb seines Wirkungsradius eher Einfluss auf die Rezeption eines Künstlers oder einer Künstlerin, sowie die öffentliche Meinungsbildung, etwa in Form von Ausstellungsbesprechungen oder Buchrezensionen.<sup>1045</sup> Direkten Einfluss können Kunstexperten vor allem dann auf den Markt ausüben, wenn sie als Ankaufsberater, sog. Artconsultants, auftreten und Sammler unmittelbar den Erwerb eines bestimmten Kunstwerkes empfehlen.<sup>1046</sup> Dies ist jedoch aufgrund der stets diskreten Abwicklung kaum nachzuvollziehen und kann deshalb nur schwerlich für die Preisbildung berücksichtigt werden.

Der Einfluss, der von Sammlern selbst ausgeht, ähnelt dem von institutioneller Seite, liegt er doch auch vor allem in der Nobilitierung eines Künstlers bzw. einer Künstlerin, die durch den Ankauf eines oder mehrerer Werke erfolgt.<sup>1047</sup> Dieser Einfluss kann jedoch selbstverständlich nur dann geltend gemacht werden, wenn der Kauf publik wird. Doch auch dann wirkt er sich nicht zwingend nachhaltig auf den Erfolg des erworbenen Künstlers oder der erworbenen Künstlerin aus, sondern hat eher „Einfluss auf die Präferenzen von anderen Sammlern oder auch Museumsdirektoren.“<sup>1048</sup> Auch durch Leihgaben für Ausstellungen können Sammler Einfluss auf die Preisbildung eines Künstlers nehmen, verfolgen damit aber in der Regel eher die eigenen Interessen, da öffentlichkeitswirksame Präsentationen „von Werken schon bekannter Künstler, vorwiegend der Erhöhung des Wiederverkaufswerts des geliehenen Objekts dienen [...]“<sup>1049</sup>

---

<sup>1043</sup> Vgl. Sipply, 2013, S. 154-155.

<sup>1044</sup> Vgl. <http://artdaily.com/news/81811/Centre-Pompidou-in-Paris-acquires-German-expressionist-painter-Gabriele-Münter-s-Drachenkampf-#.WEwNB9LhCUk> (Zugriff am 10. Dezember 2016).

<sup>1045</sup> Vgl. Sipply, 2013, S. 157-158.

<sup>1046</sup> Vgl. ebd.

<sup>1047</sup> Vgl. ebd., S. 152-153

<sup>1048</sup> Vgl. ebd., S. 152.

<sup>1049</sup> Vgl. ebd., S. 154.

Wie anhand der in dieser Arbeit behandelten Beispiele deutlich geworden ist, hatte bei den vorgestellten Künstlerinnen insbesondere der Ausstellungsbetrieb großen Einfluss auf die Preisbildung am Kunstmarkt; oder ist, um keinen Raum für Spekulationen zu bieten, zumindest der am deutlichsten sichtbare Beeinflussungsfaktor. Vor allem bei Werefkin und Bossi ist zu beobachten gewesen, dass das Interesse im Handel unmittelbar nach großen Retrospektiven besonders ausgeprägt war. Auch im Falle Münters ist auf dem Kunstmarkt der Einfluss des Ausstellungsbetriebs im Anschluss an große Separatschauen nachweisbar, macht sich dort aber z.T. auch noch Jahre später bemerkbar, wenn durch Ausstellungen und Publikationen nobilitierte Werke der Malerin in den Handel gelangen. So haben unter den fünfzehn am höchsten zugeschlagenen Losen Münters immerhin knapp ein Drittel der Werke bedeutende Ausstellungshistorien zu verzeichnen.<sup>1050</sup> Bei Elisabeth Epstein sind die Einflussfaktoren auf die Preisbildung deutlich schwieriger auszumachen. Da bislang nur wenige Werke im Rahmen von Ausstellungen zu sehen waren, kann hier eher von Synergieeffekten, ausgehend von ihren Münchner Künstlerkollegen, die Rede sein, die eine merkantile Bewertung von Epsteins Oeuvre überhaupt erst möglich gemacht haben.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Wiederentdeckung und Neubewertung der weiblichen Avantgarde sowohl im Ausstellungsbetrieb als auch im Kunsthandel oft nur schwer an einzelnen Faktoren dezidiert festzumachen ist und darüber hinaus einer eigenen Dynamik zu unterliegen scheint, die wohl der gesamte Kunstbetrieb in dieser Form kaum voraussehen oder gar heraufbeschwören konnte. Innerhalb des untersuchten Zeitraums sind auf beiden Seiten nicht nur verschiedene Formen der inhaltlichen Auseinandersetzung mit der Thematik deutlich geworden, sondern auch die z.T. problematischen Bewertungsmaßstäbe zutage getreten, die aus stilkritischer aber auch ökonomischer Sicht für eine Neubewertung anzulegen sind. Es handelt sich dabei um komplexe Prozesse, die bislang schwerlich als abgeschlossen bezeichnet werden können und letztlich auch von Trends des Ausstellungsbetriebs und dem Geschmack der Sammler abhängig sind. Berücksichtigt man all diese Einflussfaktoren, so verwundert es nicht, dass die aufgezeigten Prozesse selbst bei arrivierten Künstlerinnen wie Gabriele Münter und Marianne von Werefkin noch immer in vollem Gange sind.

---

<sup>1050</sup> Darunter *Gelbes Haus mit Apfelbaum* (1910), das 1980/81, 1988 und 1992 bei Münter-Einzelausstellungen ausgestellt war. Ferner *Hof im Schnee* (1911), das zwischen 1997 und 1999 Teil der Wanderausstellung „Gabriele Münter – The Years of Expressionism“ in den USA gewesen ist und *Stilleben im Kreis* (1911), das 1992 Teil der Münter-Retrospektive des Lenbachhauses und der Schirn-Kunsthalle war.

#### **4. Die Wiederentdeckung und Neubewertung von Avantgarde-Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts: Fazit und Ausblick**

Wie im Hauptteil der vorliegenden Arbeit anhand der Betrachtung von Münter, Werefkin, Bossi und Epstein deutlich geworden ist, verlief die Wiederentdeckung und Neubewertung der weiblichen Avantgarde im Kunstbetrieb schubhaft mit einem sichtbaren Höhepunkt gegen Ende der 1980er und zu Beginn der 1990er Jahre sowie einem neuerlichen Boom, der seit den späten 2000er Jahren bis heute anhält. Die vielschichtigen Prozesse der Wiederentdeckung und Neubewertung blieben dabei in ihrem Verlauf nicht unabhängig von Trends und Moden und befinden sich häufig noch immer in der Orientierungsphase, was die kunsthistorische Verortung sowie die stilkritische und monetäre Einordnung zahlreicher Protagonistinnen angeht. Schwierigkeiten im Umgang mit der Rezeption Bildender Künstlerinnen zeigten sich dabei nicht nur auf institutioneller Seite, wo sich eine differenzierte Sichtweise auf Leben und Werk von Künstlerinnen der Avantgarde erst verhältnismäßig spät entwickelt hat und sich ausschließlich auf Frauen ausgerichtete kuratorische Konzepte zudem lange Zeit dem Vorwurf stellen mussten, eine Gleichbehandlung männlicher und weiblicher Künstler per se zu konterkarieren, sondern auch im Kunsthandel, wo Werke von Künstlerinnen in der Regel noch immer deutlich niedrigere Ergebnisse erzielen, als solche von vergleichbaren männlichen Kollegen. Wie am Beispiel von Bossi und Epstein dargelegt, verstärkt sich dieses merkantile Ungleichgewicht insbesondere dann, wenn die wissenschaftliche Aufarbeitung der angebotenen Künstlerin noch aus- bzw. erst am Anfang steht und der Kreis der potentiellen Interessenten dementsprechend klein und z.T. auch regional beschränkt ist. Auch die jüngsten, kaum uneigennütigen Versuche des Handels, gegen die Ungleichbehandlung von Künstlerinnen und Künstlern anzugehen, konnten das herrschende Preisgefüge nicht wesentlich beeinflussen. Der ambitionierte Plan des Londoner Auktionshauses Bonhams etwa, mit einer eigenen Auktions-Sektion nur für Künstlerinnen im Frühjahr 2016 das Käuferinteresse zu steigern und die Preise anzupassen, hatte erwartungsgemäß nicht die gewünschte Wirkung.<sup>1051</sup> Auch das erst Anfang 2015 eröffnete Versteigerungshaus Ressler-Kunstauktionen in Wien polarisierte im Januar 2017 mit einer reinen „Künstlerinnen-Auktion“,<sup>1052</sup> die sich schon im Vorfeld den Vorwurf gefallen lassen musste, „Feminismus zu kommerziellen Zwecken zu missbrauchen“ und mit-

---

<sup>1051</sup>Vgl. <http://www.monopol-magazin.de/londoner-auktion-gegen-die-benachteiligung-von-kuenstlerinnen> (Zugriff am 09. Februar 2017) und <http://www.monopol-magazin.de/eigene-sektion-fuer-kuenstlerinnen-treibt-preise-kaum> (Zugriff am 09. Februar 2017).

<sup>1052</sup> <https://resslerkunst.com/auktion/5-kunstauktion/> (Zugriff am 23. April 2017).

nichten für eine Anpassung der Zuschlagspreise zu sorgen, sondern eher „Gleichberechtigung zum Schnäppchenpreis“ zu fördern.<sup>1053</sup> Zwei Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit, die einmal mehr gezeigt haben, dass im Umgang mit Bildenden Künstlerinnen eine unspezifische Ausrichtung ohne inhaltliches Konzept auf nahezu allen Ebenen zwangsläufig eher neue Gräben aushebt, als alte überbrückt, was auch in der vorliegenden Arbeit an zahlreichen Stellen deutlich geworden ist. Fest steht jedoch: Die Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts sind mittlerweile in Museen und Handel angekommen, wenngleich sie allerorten noch immer weit weniger präsent sind, als die meisten ihrer männlichen Kollegen. Zukünftig gilt es daher, tiefer in einzelne Bereiche weiblichen Kunstschaffens der 1910er, 20er und 30er Jahre einzudringen und statt auf breit angelegten Überblick eher auf lokale Konzentration zu setzen, Biographien zu rekonstruieren und verloren geglaubte Werke zu ermitteln – grundlegende kunsthistorische Forschungsarbeit, wie sie zuletzt immer häufiger auch im institutionellen Ausstellungsbetrieb geleistet wurde. Erste wichtige Schritte zur permanenten Erweiterung und Ergänzung des Kanons der Kunstgeschichte sind damit getan und verlangen nach Kontinuität und Fortsetzung.

Die in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigten Entwicklungen sind vor diesem Hintergrund nicht ausschließlich auf die im Hauptteil der Arbeit vorgestellten Künstlerinnen zu beziehen, sondern in ähnlicher Form auch bei Malerinnen und Bildhauerinnen aus anderen Teilen Deutschlands, Europas und sogar Übersee auszumachen. Denn selbstverständlich sind im Untersuchungszeitraum (1980 bis 2017) auch andernorts zahlreiche Bildende Künstlerinnen wiederentdeckt worden oder im Zuge kunstwissenschaftlicher Forschungen lange Zeit vergessene Namen von Künstlerinnen zutage getreten, deren Leben und Werk noch immer auf eine umfassende Wiederentdeckung warten. Eine spezifische Untersuchung, wie sie in der vorliegenden Arbeit für die Münchner Künstlerinnen vorgenommen wurde, erscheint daher auch für andere Städte und Regionen geboten. Zusätzlich zu den in Kapitel 2.1. aufgeführten Künstlerinnen, deren weitere Untersuchung die Künstlerinnenforschung im deutschsprachigen Raum erheblich voranbringen würde, muss der Forschungsradius in nächster Konsequenz auch auf europäische Nachbarländer und noch darüber hinaus ausgeweitet werden.

---

<sup>1053</sup> Vgl. Hofletner, Johanna, Künstlerinnen: Die Büchse der Pandora. Die erste Auktion ausschließlich mit Werken von Künstlerinnen polarisiert die Szene, in: *Die Presse*, 24. Januar 2017, Online-Artikel: [http://diepresse.com/home/kultur/kunst/5156901/Kuenstlerinnen\\_Die-Buechse-der-Pandora](http://diepresse.com/home/kultur/kunst/5156901/Kuenstlerinnen_Die-Buechse-der-Pandora) (Zugriff am 23. April 2017).

Lässt man für anknüpfende Forschungen den deutschsprachigen Raum hinter sich und nimmt die angrenzenden Nachbarstaaten in den Blick, so stößt man nämlich wiederum auf zahlreiche Städte und Regionen, die von gesteigertem Interesse für eine derlei gear-tete Untersuchung wären. Angefangen mit dem Baltikum oder den Benelux-Staaten, wo Künstlerinnen wie Jacoba van Heemskerck (1876-1923)<sup>1054</sup> und Marthe Donas (1885-1967)<sup>1055</sup> in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg an der Speerspitze der weiblichen Avantgarde standen, über Frankreich, wo sich um die Jahrhundertwende insbesondere in Paris unzählige Malerinnen in den Ateliers und Kunstschulen der Szeneviertel Montmartre und Montparnasse tummelten – darunter Frauen wie Sonia Delaunay-Terk (1885-1979)<sup>1056</sup> oder Marie Laurencin (1883-1956),<sup>1057</sup> die zur sog. *École de Paris* ge-zählt werden –, bis hin zu den Osteuropäischen Staaten und Russland, wo im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts revolutionäre Künstlerinnen wie Alexandra Exter (1882-1949),<sup>1058</sup> Ljubow Popowa (1889-1924)<sup>1059</sup> oder Natalija Gontscharowa (auch: Goncharova; 1881-1962)<sup>1060</sup> tätig waren, die außerhalb ihres angestammten Wirkungs-radius' erst seit dem Fall des Eisernen Vorhangs wieder verstärkt in den Fokus der Kunstgeschichte gerückt sind. Insbesondere Natalija Gontscharowa, die in den 1910er Jahren intensive Kontakte zur deutschen Kunstszene pflegte und in den Jahren vor dem

<sup>1054</sup> Jacoba van Heemskerck, die intensive Kontakte zu Herwarth Walden und der Galerie *Der Sturm* unterhielt, wurde Anfang der 1980er Jahre mit einer vom Gemeentemuseum Den Haag angeregten Aus-stellungstournee, die im Haus am Waldsee in Berlin begann, als Künstlerin der Moderne wiederentdeckt. Zahlreiche Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen schlossen sich seither an. Vgl. Henkels, Herbert (Red.), *Jacob van Heemskerck 1876-1923: Eine expressionistische Künstlerin*, Ausst.-Kat. Haus am Waldsee, Berlin/ Württembergischer Kunstverein, Stuttgart/ Rheinisches Landesmuseum, Bonn/ Saar-land-Museum, Saarbrücken/ Städtische Galerie Erlangen, Den Haag 1983.

<sup>1055</sup> Marthe Donas, die ebenfalls Kontakte zum *Sturm*-Kreis pflegte, arbeitete zeitweilig unter dem männ-lichen Pseudonym Tour Donas. Erst im Jahr 2015 erschien die erste umfassende Monographie über die Künstlerin. Vgl. Pauwels, Peter J.H., *Marthe Donas. A Woman Artist in the Avantgarde*, Antwerpen 2015.

<sup>1056</sup> Zu Sonia Delaunay-Terk vgl. insbesondere: Hülsewig-Johnen, Jutta (Hrsg.), *Sonia Delaunays Welt der Kunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2008 sowie Schneede, Uwe M. und Schick, Karin (Hrsg.), *Robert Delaunay – Sonia Delaunay. Das Centre Pompidou zu Gast in Hamburg*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1999.

<sup>1057</sup> Marie Laurencin war nicht nur Malerin, sondern auch Lyrikerin und bis 1912 die Muse und Lebens-gefährtin des Dichters Guillaume Apollinaire. Zu Laurencin vgl. insbesondere: Groult, Flora, *Marie Lau-rencin. Ein Leben für die Kunst*, München 1992.

<sup>1058</sup> Zu Alexandra Exter vgl. insbesondere: Bowlt, John E. und Drutt, Matthew (Hrsg.), *Amazonen der Avantgarde. Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Warwara Stepanowa und Nadeschda Udalzowa*, Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim Berlin/ Solomon R. Guggen-heim Museum, New York, Ostfildern-Ruit 1999.

<sup>1059</sup> Zu Ljubow Popowa vgl. ebd. und Dabrowski, Magdalena (Hrsg.), *Ljubow Popowa: 1889-1924*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, München 1991.

<sup>1060</sup> Sowohl Vor- als auch Nachname der Künstlerin sind in der Literatur in den unterschiedlichsten Schreibweisen zu finden. Zu Natalija Gontscharowa vgl. insbesondere: Sharp, Jane Ashton, *Russian Modernism between East and West. Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde*, New York u.a. 2006 und Kemfert, Beate (Hrsg.), *Natalja Gontscharowa – zwischen Russischer Tradition und Europäi-scher Moderne*, Ausst.-Kat. Stiftung Opelvillen, Rüsselsheim/ Kunsthalle St. Annen, Lübeck/ Angermu-seum, Erfurt, Ostfildern 2009.

Ersten Weltkrieg auch zusammen mit dem *Blauen Reiter* ausgestellt hat,<sup>1061</sup> hat sich seit dem Ende der 1990er Jahre zu einer der bekanntesten und gefragtesten Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts entwickelt. Deutlich wird dies nicht nur im Hinblick auf die zahlreichen Einzelausstellungen, die der Malerin seither gewidmet wurden,<sup>1062</sup> sondern auch daran, dass sie mittlerweile international zu den am teuersten gehandelten Künstlerinnen zählt. So sind seit 2006 insgesamt sechzehn Auktionsergebnisse für Gemälde Gontscharowas nachweisbar, die über der Marke von 1 Million Euro lagen. Spitzenlose waren dabei das Gemälde *Espagnole* von 1916, das bei Christie's in London im Februar 2010 für umgerechnet rund 6,5 Millionen Euro (5,7 Millionen GBP) zugeschlagen wurde<sup>1063</sup> und das 1909 entstandene Gemälde *Apfelernte*, das bereits im Juni 2007 ebenfalls bei Christie's in London nahezu dieselbe Summe erzielt hatte.<sup>1064</sup>

Galt Natalija Gontscharowa damit zeitweilig sogar als teuerste Künstlerin der Welt, so hält diesen Rekord mittlerweile die amerikanische Malerin Georgia O'Keeffe (1887-1986), deren 1932 entstandenes Gemälde *Jimson Weed/White Flower No. 1* im November 2014 bei Sotheby's in New York einen Hammerpreis von umgerechnet rund 31,5 Millionen Euro (39,5 Millionen USD) erzielte und damit ein Preisniveau erreicht hat, das auf dem Kunstmarkt lange Zeit nur für männliche Künstler als erzielbar galt.<sup>1065</sup> O'Keeffe, die in den vergangenen Jahren darüber hinaus mit umfangreichen Retrospektiven – z.B. in Wien (2016/17),<sup>1066</sup> London (2016),<sup>1067</sup> München (2012)<sup>1068</sup> und New York (2009/10)<sup>1069</sup> – geehrt wurde, kann somit als Paradebeispiel für eine beständig wachsende monetäre Wertschätzung von Künstlerinnen der Moderne im internationalen

---

<sup>1061</sup> Vgl. Raev, Ada, „Ich eröffne von Neuem den Weg nach Osten“. Natalja Gontscharowa, in: Pfeiffer/Hollein (Hrsg.), 2015, S. 116-119, hier S. 117 und Sello, 1994, S. 55.

<sup>1062</sup> Besonders hervorzuheben sind folgende Ausstellungen: „Natalja Gontscharowa – zwischen Russischer Tradition und Europäischer Moderne“, Stiftung Opelvillen, Rüsselsheim, 5. Oktober 2009 bis 24. Januar 2010/ Kunsthalle St. Annen, Lübeck, 7. Februar bis 30. Mai 2010/ Angermuseum, Erfurt, 13. Juni bis 3. Oktober 2010; „Natalia Goncharova. East and West“, Staatliche Tretjakov Galerie Moskau, 16. Oktober 2013 bis 16. Februar 2014.

<sup>1063</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/75316/nathalie-gontcharova/gemälde/5547237/espagnole?p=1> (Zugriff am 27. Februar 2017). Vgl. dazu auch den Printkatalog: *Christie's. Impressionist and Modern Art Evening Sale*, Katalog zur Auktion vom 2. Februar 2010, S. 115, Lot-Nr. 39.

<sup>1064</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/75316/nathalie-gontcharova/gemälde/4340182/picking-apples?p=1> (Zugriff am 27. Februar 2017). Vgl. dazu auch den Printkatalog: *Christie's. Impressionist and Modern Art Evening Sale*, Katalog zur Auktion vom 18. Juni 2007, S. 73, Lot-Nr. 19.

<sup>1065</sup> Vgl. <http://de.artprice.com/artist/21502/georgia-o'keeffe/gemälde/8842889/jimson-weed-white-flower-no-1?p=1> (Zugriff am 27. Februar 2017). Vgl. dazu auch den Printkatalog: *Sotheby's, American Art*, Katalog zur Auktion vom 20. November 2014, S. 25, Lot-Nr. 11.

<sup>1066</sup> „Georgia O'Keeffe“, Bank Austria Kunstforum, Wien, 7. Dezember 2016 bis 26. März 2017.

<sup>1067</sup> „Georgia O'Keeffe“, Tate Modern, London, 6. Juli bis 30. Oktober 2016.

<sup>1068</sup> „Georgia O'Keeffe – Leben und Werk“, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 3. Februar bis 13. Mai 2012.

<sup>1069</sup> „Georgia O'Keeffe – Abstraction“, Whitney Museum of American Art, New York, 17. September 2009 bis 17. Januar 2010.

Kunsthandel gesehen werden. Nachfolgende Untersuchungen zur Wiederentdeckung und Neubewertung der weiblichen Avantgarde sollten daher also nicht ausschließlich auf Europa beschränkt bleiben, sondern auch Künstlerinnen aus Übersee, etwa den USA oder Südamerika berücksichtigen. Besonderes Augenmerk sollte dabei auf den Umstand gelegt werden, dass die dort tätigen Künstlerinnen und Künstler in der Regel keine Zäsur durch den Zweiten Weltkrieg erlebt haben, der auf dem europäischen Kontinent zahlreiche Künstlerkarrieren nachhaltig beeinflusst oder sogar ganz beendet hat.

Angesichts dieses breit aufgestellten Forschungsausblicks wird am Ende der Arbeit einmal mehr deutlich, wie groß der Anteil der Frauen in der Bildenden Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts tatsächlich gewesen ist und wie vielfältig und z.T. wegweisend darüber hinaus ihre hinterlassenen künstlerischen Positionen sind. Zugleich zeigt dieser Ausblick aber auch, wie viele Künstlerinnen es trotz der umfangreichen Forschungsarbeit, die auf diesem Gebiet in den vergangenen Jahren geleistet wurde, allerorten noch wieder zu entdecken und in einem nächsten Schritt in Forschung und Handel zu positionieren gilt. Es bleibt daher zu hoffen, dass die vorliegende Arbeit den Anstoß für weitere Untersuchungen geben wird, die sich mit ebendieser Problematik auseinandersetzen um die Forschung zu Künstlerinnen der Avantgarde in den kommenden Jahren sukzessive zu ergänzen und auszubauen.

## 5. Literaturverzeichnis

### Quellen und Primärliteratur

Das moderne Museo Comunale in Ascona, in: *Die Südschweiz*, 13. Mai 1922, Nr. 19, Jg. 1922, S. 1.

Das Werefkin-Museum in Ascona, in: *Der Landbote*, Winterthur 2. August 1940 (o.P.).

Epstein, Elisabeth, Einige Gedanken über Bildentstehung, in: *Der Sturm*, 1912, Jg. 3, Nr. 140/141, S. 236-238.

Epstein, Elisabeth, Über das Lächerlichsein, in: *Der Sturm*, 1913, Jg. 4, Nr. 156/157, S. 13.

*Erster Deutscher Herbstsalon*, Ausst.-Kat. *Der Sturm*, Leitung: Herwarth Walden, Berlin 1913.

Falk, Gabor, *Die Frau in der Kunst*, Görlitz 1902.

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

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

Hirsch, Anton, *Die Frau in der bildenden Kunst: Ein kunstgeschichtliches Hausbuch*, Stuttgart 1905.

Hirsch, Anton, *Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit*, Stuttgart 1905.

Jenny, Dr. Jur. Paul, Brief an Frau Dr. Anni Müller-Gallmann, Frä. Rosetta Perucchi und Herrn Dr. Bruno Weil, vom 6. Februar 1939, Privatarchiv für expressionistische Malerei, Wiesbaden.

Lange, Helene und Bäumer, Gertrud (Hrsg.), *Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl von Josephine Levy-Rathenau*, 4. neubearb. Aufl., Berlin 1915.

Lübke, Wilhelm, *Die Frauen in der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1862.

Marianne von Werefkin-Museum in Ascona, in: *Sie und Er*, Zofingen 14. September 1940 (o.P.).

Mendelssohn, Henriette (H. M.), Über Berliner Damenmalerei, in: *Die Kunst für Alle*, 6. Jg., Heft 4, 15. November 1890, S. 52.

Münter, Gabriele, Gabriele Münter über sich selbst, in: *Das Kunstwerk*, Heft 7, 1948, S. 25.

Münter, Gabriele, *Menschenbilder in Zeichnungen* (mit einer Einführung von G.F. Hartlaub), Berlin 1952.

Pauli, Gustav, *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*, Tübingen 1936.

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

Sparrow, Walter Shaw, *Women Painters of the World. From the Time of Caterina Vigri 1413 - 1463 to Rosa Bonheur and the Present Day*, London 1905.

### **Ausstellungskataloge**

Aghte, Marion (Red.), *Gabriele Münter und ihre Zeit. Malerei der Klassischen Moderne in Deutschland*, Ausst.-Kat. Galerie Neher Essen, Essen 1990.

Alms, Barbara (Hrsg.), *Der Sturm im Berlin der zehner Jahre*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Delmenhorst, Delmenhorst 2000.

Ambrozić, Katarina (Red.), *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München*, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden/ Slowenische Nationalgalerie, Ljubljana, Recklinghausen 1988.

Assmann, Peter (Hrsg.), *Die Kunst der Linie – Möglichkeiten des Graphischen*, Ausst.-Kat. Landesgalerie Oberösterreich am Oberösterreichischen Landesmuseum Linz, Weitra 1999.

Barron, Stephanie (Hrsg.), *„Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art/ Deutsches Historisches Museum, Berlin, München 1992.

Bauer, Helmut und Uhrig, Sandra (Hrsg.), *Schwabing – Kunst und Leben um 1900*, Ausst.-Kat., Stadtmuseum München, München 1998.

Baumgärtel, Bettina (Hrsg.), *Angelika Kauffmann. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf, Ostfildern 1998.

Baumstrak, Kathrin und Kaiser, Franz Wilhelm (Hrsg.), *Paula Modersohn-Becker. Der Weg in die Moderne*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2017.

Belgin, Tayfun (Hrsg.), *Von der Brücke zum Blauen Reiter. Farbe, Form und Ausdruck in der deutschen Kunst von 1905 bis 1914*, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall Dortmund, Heidelberg 1996.

Belgin, Tayfun (Hrsg.), *Der Folkwang-Impuls: Das Museum von 1902 bis heute*, Ausst.-Kat. Osthaus Museum Hagen, Hagen 2012.

Bieber, Sylvia (Hrsg.), *Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800-1945*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe und Städtische Galerie Villingen-Schwenningen, Karlsruhe 1995.

Bieber, Sylvia und Merkel, Ursula (Red.), *Hanna Nagel. Frühe Werke 1926-1933*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe/ Das verborgene Museum Berlin, Karlsruhe 2007.

Bierther, Ursula (Bearb.), *Künstlerinnen international: 1877-1977*, Ausst.-Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin, Berlin 1977.

Biletter, Erika (Hrsg.), *Die Welt der Frida Kahlo - Das Blaue Haus*, Ausst.-Kat. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1993.

Bilski, Emily D., *Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser / The „Moderne Galerie“ of Heinrich Thannhauser*. Ausst.-Kat. Jüdisches Museum München, München 2008.

Birhälmer, Antje und Finckh, Gerhard (Hrsg.), *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, Band I, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Wuppertal 2012.

Borgmann, Verena und Laukötter, Frank (Hrsg.), *Sie. Selbst. Nackt. Paula Modersohn-Becker und andere Künstlerinnen im Selbstakt*, Ausst.-Kat. Paula Modersohn-Becker Museum Bremen, Ostfildern 2013.

Boser, Elisabeth (Red.), *Paula Wimmer 1876-1971. „Ich spielte mit Farben Theater“*, Ausst.-Kat. Zweckverband Dachauer Galerien und Museen, Dachau 1994.

Bowl, John E. und Drutt, Matthew (Hrsg.), *Amazonen der Avantgarde. Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Warwara Stepanowa und Nadeschda Udalzowa*, Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim Berlin/ Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Ostfildern-Ruit 1999.

Breitling, Gisela und Flagmeier, Renate (Bearb.), *Das Verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in öffentlichen Sammlungen*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1987.

Brögmann, Nicole (Hrsg.), *Marianne von Werefkin. Oeuvres peintes 1907-1936*, Ausst.-Kat. Fondation Neumann, Gingins, Gingins 1996.

Buchheim, Iris und Klingsöhr-Leroy, Cathrin (Hrsg.), *ZEN 49: Fragmente der Erinnerung*, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 1999.

Buhrs, Michael (Hrsg.), *Secession 1892-1914 – Die Münchner Secession 1892-1914*, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München/ Max-Slevogt-Galerie, Schloß Villa Ludwigshöhe, Edenkoben, München 2008.

Burmeister, Ralf (Hrsg.), *Hannah Höch. Aller Anfang ist Dada!*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin/ Museum Tinguely, Basel, Ostfildern 2007.

Burmeister, Ralf und Meyer-Büser, Susanne (Hrsg.), *Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrheinwestfalen Düsseldorf, K20 Grabbeplatz/ Louisiana Museum of Modern Art, Humblebaek, Dänemark, Köln 2011

Buschhoff, Anne und Herzogenrath, Wulf (Hrsg.), *Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900 - von Cézanne bis Picasso*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, München 2007.

Conzen, Susanne und Möller, Hilke G. (Hrsg.), *Ida Gerhardi. Deutsche Künstlerinnen in Paris um 1900*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Lüdenscheid, München 2012.

Dabrowski, Magdalena (Hrsg.), *Ljubow Popowa: 1889-1924*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, München 1991.

Daugelat, Friederike (Bearb.), *Hermine Overbeck-Rothe – Deine Frau, Dein Freund, Dein Kollege, Dein Alles*, Ausst.-Kat. Overbeck-Museum Bremen, Bremen 2011.

*Der weibliche Blick. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, 1897 - 1947*, Ausst.-Kat. hrsg. von der Galerie der Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg 1993.

Eiden, Maximilian und Blübaum, Doris (Hrsg.), *Aufbruch ins Freie: Künstlerkolonien in Deutschland um 1900*, Ausst.-Kat. Schloss Achberg, Ravensburg 2015.

Fäthke, Bernd, *Elisabeth I. Epstein*, Ausst.-Kat Kunstverein Wolfsburg 1990, Ed. Galleria Sacchetti, Ascona 1990.

Fischer-Defoy, Christine und Nürnberg, Kaspar (Hrsg.), *Gute Geschäfte. Kunsthandel in Berlin 1933-1944*, Ausst.-Kat. Aktives Museum, Berlin, Berlin 2011.

Folini, Mara (Hrsg.), *Marianne Werefkin. L'amazzone dell'avanguardia*, Ausst.-Kat. Museo di Roma in Trastevere, Florenz 2009.

Folini, Mara (Hrsg.), *Artisti russi in Svizzera: Marianne Werefkin (Tula 1860-Ascona 1938)*, Ausst.-Kat. Staatliche Tretjakow Galerie Moskau / Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, Florenz 2010.

Friedel, Hemlut (Hrsg.), *Das bunte Leben – Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Köln (u.a.) 1995.

Friedel, Helmut (Hrsg.), *Paula Modersohn-Becker. 1876-1907. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München 1997.

Friedel, Helmut und Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hrsg.), *Gabriele Münter. Das druckgraphische Werk*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München u.a. 2000.

Friedel, Helmut (Hrsg.), *Gabriele Münter. Die Reise nach Amerika. Photographien 1898-1900*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2006.

Friedel, Helmut (Hrsg.), *Gabriele Münter. Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902-1914*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 2007.

Friedel, Helmut (Hrsg.), *Kandinsky – Das druckgraphische Werk*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München / Kunstmuseum Bonn, Köln 2008.

*Gabriele Münter – Werke aus fünf Jahrzehnten*, Ausst.-Kat. München 1952, o.P.

*Gabriele Münter. Aquarelle und Handzeichnungen*, Ausst.-Kat. hrsg. v. der Kunsthalle Bremen, Bremen 1973.

Galerie Döbele Dresden (Hrsg.), *Elisabeth Ivanowna Epstein – Eine Künstlerin aus dem Umfeld des „Blauen Reiters“*, Folder zur Ausstellung der Galerie Döbele mit Notizen von Gabriele und Heinz-Peter Tornes, Dresden 2000.

Görgen, Annabelle und Gaßner, Hubertus (Hrsg.), *Helene Schjerfbeck*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle/ Gemeentemuseum Den Haag/ Musée d'art moderne de la ville de Paris, München 2007.

Götzmann, Jutta und Havemann, Anna (Hrsg.), *Künstlerinnen der Moderne. Magdalena Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit*, Ausst.-Kat. Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte, Berlin 2015.

Gollek, Rosel (Hrsg.), *Gabriele Münter 1877-1962, Gemälde, Zeichnungen, Hinterglasbilder und Volkskunst aus ihrem Besitz*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1977.

Guitton, Claire und Hofer, Ulrike (Red.), *Monet, Gauguin, van Gogh...Inspiration Japan*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen/ Kunsthaus Zürich, Göttingen 2014.

Harris, Ann Sutherland und Nochlin, Linda (Hrsg.), *Women Artists: 1550 - 1950*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Arts (u.a.), Los Angeles 1976.

Heller, Reinhold (Hrsg.), *Gabriele Münter. The years of expressionism: 1903 - 1920*, Ausst.-Kat. Milwaukee Art Museum, New York 1997.

Henkels, Herbert (Red.), *Jacoba van Heemskerck 1876-1923: Eine expressionistische Künstlerin*, Ausst.-Kat. Haus am Waldsee, Berlin/ Württembergischer Kunstverein, Stuttgart/ Rheinisches Landesmuseum, Bonn/ Saarland-Museum, Saarbrücken/ Städtische Galerie Erlangen, Den Haag 1983.

Hoberg, Annegret und Friedel, Helmut (Hrsg.), *Gabriele Münter, 1877 – 1962, Retrospektive*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München/ Schirn-Kunsthalle, Frankfurt am Main, München 1992.

Hoberg, Annegret und Friedel, Helmut (Hrsg.), *Der Blaue Reiter und das Neue Bild. Von der "Neuen Künstlervereinigung München" zum "Blauen Reiter"*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1999.

Hoberg, Annegret/ Behr, Shulamith/ Wright, Barnaby (Hrsg.), *Gabriele Münter. The Search for Expression 1906-1917*, Ausst.-Kat. Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London, London 2005.

Hoberg, Annegret und Friedel, Helmut (Hrsg.), *Der Blaue Reiter. Marc, Macke, Kandinsky, Münter, Jawlensky aus der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München*, Ausst.-Kat. Museum Frieder Burda Baden-Baden, Ostfildern 2009.

Hofman, Karl Ludwig (Hrsg.), *Charlotte Berend-Corinth, Lovis Corinth – Ein Künstlerpaar im Berlin der Klassischen Moderne*, Ausst.-Kat. Reuchlinhaus Pforzheim, Künzelsau 2005.

Hopfengart, Christine (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Köln 2000.

Hülßen-Esch, Andrea von und Finckh, Gerhard (Hrsg.), *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, Band II von II (Ergänzungsband zum Ausstellungskatalog „Der Sturm: Zentrum der Avantgarde“ im Von der Heydt-Museum Wuppertal, 13.3.-10.6.2012), Wuppertal 2012.

Hülsewig-Johnen, Jutta (Hrsg.), *Sonia Delaunays Welt der Kunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2008.

Hülsewig-Johnen, Jutta und Mund, Henrike (Hrsg.), *Einführung und Abstraktion. Die Moderne der Frauen in Deutschland*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Köln 2015.

Hutton Hutschnecker, Leonard (Hrsg.), *Der Blaue Reiter und sein Kreis*, Ausst.-Kat. Leonard Hutton Galleries New York (18. März – Mai 1977), New York 1977.

Kemfert, Beate (Hrsg.), *Natalja Gontscharowa – zwischen Russischer Tradition und Europäischer Moderne*, Ausst.-Kat. Stiftung Opelvillen, Rüsselsheim/ Kunsthalle St. Annen, Lübeck/ Angermuseum, Erfurt, Ostfildern 2009.

Köster, Felicitas E.M. und Borchardt, Stefan (Hrsg.), *Maria Caspar-Filser. Aus der Heimat in die Welt*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Hohenkarpfen, Stuttgart 2013.

Kolberg, Gerhard, *Die Expressionisten vom Aufbruch bis zur Verfemung*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, Ostfildern 1996.

Krämer, Felix (Hrsg.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt am Main, Ostfildern 2010.

Krämer, Felix (Hrsg.), *Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt am Main, München u.a. 2016.

Krempel, Ulrich (Hrsg.), *Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region 1918-1945*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1985.

Kreppe, Ulrich und Meyer-Büser, Susanne (Hrsg.), *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover / Von der Heydt-Museum Wuppertal, Berlin 1996.

Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), *Gabriele Münter*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Ostfildern – Ruit 1999.

Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), *Marianne Werefkin: Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen/ Paula Modersohn-Becker Museum Bremen, Bietigheim-Bissingen 2014.

Kunstverein Hochrhein (Hrsg.), *Gabriele Münter. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Kunstverein Hochrhein, Villa Berberich, Bad Säckingen 1986.

Leistner, Gerhard (Bearb.), *Ida Kerkovius (1879 - 1970). Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Teppiche. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg/ Ārzemju Mākslas Muzejs (Museum für Ausländische Kunst Lettlands), Riga, Regensburg 2001.

Luckhardt, Ulrich (Hrsg.), *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 2 Bd., Bremen 2006.

*Marianne Werefkin 1860-1938*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1958.

*Marianne Werefkin. Ölbilder, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen*, Ausst.-Kat. Galleria Castelnuovo, Ascona 1967.

*Marianne von Werefkin 1860-1938. Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Galerie Gmurzynska, Köln 1969.

*Marianne von Werefkin. 1860-1938*, Ausst.-Kat. Galerie Chichico Haller, Zürich 1969.

*Marianne Werefkin. Ölbilder, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen*, Ausst.-Kat. Galleria Castelnuovo, Ascona 1970.

*Marianne Werefkin: Gemälde und Skizzen*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Magistrat der Landeshauptstadt Wiesbaden, Presse- u. Informationsamt in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt und dem Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1980.

*Marie von Malachowski-Nauen. Eine Rheinische Expressionistin*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Verein August Macke-Haus e.V. Bonn (Konzeption, Buch und Ausstellung: Hildegard Reinhardt), Bonn 1998.

*Marta Worringer. „Meiner Arbeit mehr denn je verfallen“*, Ausst.-Kat August-Macke-Haus Bonn, hrsg. vom Verein August-Macke-Haus e.V., Bonn 2001.

Meyer-Büser, Susanne (Hrsg.), *Marc, Macke und Delaunay. Die Schönheit einer zerbrechenden Welt (1910-1914)*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover 2009.

Mochon, Anne (Hrsg.), *Gabriele Münter – Between Munich and Murnau*, Ausst.-Kat. Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Mass./ Princeton University Art Museum, Princeton, NJ, Cambridge, Mass. 1980.

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.), *Der frühe Kandinsky 1900-1910*, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin/ Kunsthalle Tübingen, München 1994.

Moeller, Magdalena M. (Hrsg.), *Der Blaue Reiter und seine Künstler*, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin/ Kunsthalle Tübingen, München 1998.

Montfort, Anne (Hrsg.), *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, Ausst.-Kat. Musée d'art moderne de la Ville de Paris/ Tate Modern, London, Paris 2014.

Mori, Gioia (Hrsg.), *Tamara de Lempicka*, Ausst.-Kat. Palazzo Reale Mailand, Mailand 2006.

Moortgart, Elisabeth (Red.), *Hannah Höch 1889-1978 – Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1989.

Mössinger, Ingrid und Friedrich, Thomas (Hrsg.), *Gabriele Münter. Werke im Museum Gunzenhauser*, Ausst.-Kat Museum Gunzenhauser, Chemnitz, Bielefeld/ Leipzig 2008.

Müller-Westermann, Iris (Hrsg.), *Hilma af Klint. A Pioneer of Abstraction/ Eine Pionierin der Abstraktion*, Ausst.-Kat. Moderna Museet, Stockholm/ Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin/ Museo Picasso, Málaga/ Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Ostfildern 2013.

Museum Folkwang (Hrsg.)/ Lüttichau, Mario Andreas von und Gianfreda, Sandra (Konzeption), *Im Farbenrausch. Munch, Matisse und die Expressionisten*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2012.

Nerdinger, Winfried (Hrsg.), *100 Jahre Deutscher Werkbund: 1907-2007*, Ausst.-Kat. Architekturmuseum der TU München in der Pinakothek der Moderne/ Akademie der Künste Berlin, München u.a. 2007

Parmiggiani, Sandro (Hrsg.), *Marianne Werefkin. Il fervore della visione*, Ausst.-Kat. Fondazione Palazzo Magnani, Reggio Emilia, Mailand 2001.

Pérez, Annie (Red.), *Figures du moderne: l'expressionnisme en Allemagne, 1905-1914 - Dresde, Munich, Berlin*, Ausst.-Kat. MAMARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1992.

Pfeiffer, Ingrid und Hollein, Max (Hrsg.), *Impressionistinnen. Berthe Morisot. Mary Cassat. Eva Gonzalès. Marie Bracquemond*, Ausst.-Kat. Schirn-Kunsthalle Frankfurt am Main/ Fine Arts Museum of San Francisco, Ostfildern 2008.

Pfeiffer, Ingrid und Hollein, Max (Hrsg.), *STURM-Frauen: Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Köln 2015.

*Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Verein der Berliner Künstlerinnen und der Berlinischen Galerie, Berlin 1992.

Rattemeyer, Volker und Petzinger, Renate (Hrsg.), *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1990.

Rattemeyer, Volker (Hrsg.), *Das Geistige in der Kunst. Vom „Blauen Reiter“ zum abstrakten Expressionismus*, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2010.

*Rheinische Expressionistinnen*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Verein August Macke-Haus e.V., Bonn 1993.

Röthel, Hans-Konrad (Hrsg.), *Gabriele Münter 1877-1962*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1962.

Rödiger-Diruf, Erika (Bearb.), *Deutsche Künstlerkolonien 1890 - 1910: Worpswede, Dachau, Willingshausen, Grötzingen, die "Brücke", Murnau*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe, Karlsruhe 1998.

Salmen, Brigitte (Hrsg.), *Gabriele Münter malt Murnau. Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des "Blauen Reiters"*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau/August Macke Haus Bonn, Murnau 1996.

Salmen, Brigitte (Hrsg.), *Der Almanach „Der Blaue Reiter“ . Bilder und Bildwerke in Originalen*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 1998.

Salmen, Brigitte (Bearb.), *1908 – 2008. Vor 100 Jahren, Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werfelkin in Murnau*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2008.

Salmen, Brigitte (Bearb.), *Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2011.

Schaefer, Barbara und Blühm, Andreas (Hrsg.), *Künstlerpaare – Liebe, Kunst und Leidenschaft*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, Ostfildern 2008.

Schaefer, Barbara (Hrsg.), *1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, Köln 2012.

Schenk-Weininger, Isabell (Hrsg.), *Die neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Bietigheim-Bissingen 2015.

Schick, Karin (Hrsg.), *Anita Réé. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 2017.

Schneede, Uwe M. und Schick, Karin (Hrsg.), *Robert Delaunay – Sonia Delaunay. Das Centre Pompidou zu Gast in Hamburg*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1999.

Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), *Delaunay und Deutschland*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, Köln 1985.

Spieler, Reinhard (Hrsg.), *Schwestern der Revolution. Künstlerinnen der russischen Avantgarde*, Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, München 2012.

Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte (Hrsg.), *Kontur Farbe Licht: Das Wesentliche zeigen. Gabriele Münter 1877-1962*, Ausst.-Kat. Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte, Hannover, Hannover 2015.

Tufts, Eleanor (Hrsg.), *American Women Artists 1830-1930*, Ausst.-Kat. National Museum of Women in the Arts Washington D.C., Washington D.C. 1987.

Uhrig, Sandra (Bearb.), *Gabriele Münter – Die Zeit nach Kandinsky in Murnau*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2012.

Uhrig, Sandra (Bearb.), *Erma Bossi - Eine Spurensuche*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2013.

Umbach, Kathrin und Gutbrod, Helga (Hrsg.), *Die Malweiber von Paris. Deutsche Künstlerinnen im Aufbruch*, Ausst.-Kat. Edwin-Scharff-Museum Neu-Ulm/ Kunsthalle Jesuitenkirche, Museen der Stadt Aschaffenburg, Berlin 2015.

Vergine, Lea (Hrsg.), *L'altra metà dell'avanguardia, 1910 – 1940. Pittrici e scultori nei movimenti delle avanguardie storiche*, Ausst.-Kat. Palazzo Reale, Mailand/ Palazzo delle Esposizione, Rom/ Kulturhuset Stockholm, Mailand 1980.

Vester, Karl-Egon (Hrsg.), *Gabriele Münter*, Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg, Hamburg 1988.

Voit, Antonia und Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), *Ab nach München – Künstlerinnen um 1900*, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 2014.

Walser, Ruppert und Wittenbrink, Bernhard (Hrsg.), *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*, Band I München [anlässlich der Ausstellung Ohne Auftrag - zur Geschichte des Kunsthandels, München, Sonderschau der Kunstmesse "Art Frankfurt", Frankfurt am Main vom 21. - 26. April 1989] München 1989.

Wartenberg, Susanne (Hrsg.), *Künstlerin sein! Ottilie W. Roederstein, Emy Roeder, Maria von Heider-Schweinitz*, Ausst.-Kat. Museum Giersch, Frankfurt am Main, Petersberg 2013.

Weber, Sylvia C. (Hrsg.), *Linien der Moderne in der Sammlung Würth*, Ausst.-Kat. Museum Würth, Künzelsau, Sigmaringen 1996.

Weber, C. Sylvia und Lebrero Stals, José (Hrsg.), *Picasso und Deutschland. Die Sammlung Würth in Kooperation mit dem Museo Picasso Málaga*, 2. Bde., Ausst.-Kat. Museo Picasso Málaga und Kunsthalle Würth, Künzelsau 2016.

Weiler, Clemens (Hrsg.), *Museo Marianne Werefkin, Ascona*, Ausst.-Kat. Fondazione Marianne Werefkin Ascona, Ascona 1967.

Wemhoff, Matthias (Hrsg.), *Der Berliner Skulpturenfund. „Entartete Kunst“ im Bombenschutt. Entdeckung – Deutung – Perspektive*, Ausst.-Kat. Neues Museum Berlin, Paderborn 2012.

Wolff-Thomsen, Ulrike und Paczkowski, Jörg (Hrsg.), *Käthe Kollwitz und ihre Kolleginnen in der Berliner Secession (1898 - 1913)*, Ausst.-Kat. anlässlich der Ausstellung: „Sie sind keine Randnotiz! Käthe Kollwitz und Ihre Kolleginnen in der Berliner Secession (1898 - 1913)“, Museum Schlösschen im Hofgarten Wertheim, Heide 2012.

Wright, Barnaby (Bearb.), *Gabriele Münter: The Search for Expression 1906-1917*, Ausst.-Kat. Courtauld Institute of Art Gallery, Somerset House, London, London 2005.

Zieglgänsberger, Roman (Hrsg.), *Horizont Jawlensky. Alexej von Jawlensky im Spiegel seiner künstlerischen Begegnungen 1900-1914*, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden/ Kunsthalle Emden, München 2014.

Zweite, Armin (Hrsg.), *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1982.

### **Auktionskataloge**

Auktionshaus Germain, *Bedeutende Gemälde, Skulpturen, Aquarelle, Zeichnungen*, Katalog zur Auktion am 2. Juni 2014 in Zürich.

Auktionshaus Germain, *Bedeutende Gemälde, Skulpturen, Aquarelle, Zeichnungen*, Katalog zur Auktion am 8. Juni 2015 in Zürich.

Bonhams, *Impressionist and Modern Art*, Katalog zur Auktion am 24. Juni 2002 in London.

Christie's, *German & Austrian Art*, Katalog zur Auktion am 13. Oktober 1994 in London.

Christie's, *Impressionist & Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 10. Mai 2000 in New York.

Christie's, *Impressionist & Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 7. Februar 2005 in London

Christie's, *Impressionist & Modern Day Sale*, Katalog zur Auktion am 4. Februar 2008 in London.

Christie's, *Impressionist & Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 25. Juni 2008 in London.

Christie's, *Impressionist/Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 19. Juni 2013 in London.

Christie's, *Impressionist/Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 5. Februar 2015 in London.

Dobiaschofsky Auktionen AG, *Gemälde – Aquarelle – Gouachen. 16. – 21. Jahrhundert*, Katalog zur Auktion am 13. November 2009 in Bern.

Dobiaschofsky Auktionen AG, *Internationale Kunst*, Katalog zur Auktion am 12. November 2010 in Bern.

Dobiaschofsky Auktionen AG, *Internationale Kunst*, Katalog zur Auktion am 11. November 2011 in Bern.

Dorotheum, *Moderne und zeitgenössische Kunst*, Katalog zur Auktion am 16. Dezember 2010 in Wien.

Galerie Kornfeld Auktionen AG, *Kunst des 19. bis 21. Jahrhunderts*, Katalog zur Auktion am 18. Juni 2015 in Bern.

Galerie Widmer Auktionen AG, *Gemälde*, Katalog zur Auktion am 24. April 2015 in St. Gallen.

Hampel Fine Art Auctions Munich, *Auktion Moderne und zeitgenössische Kunst*, Katalog zur Auktion am 4. Dezember 2009 in München.

Hampel Fine Art Auctions Munich, *Auktion Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am Donnerstag 11. Dezember und Freitag 12. Dezember 2014.

Hauswedell & Nolte, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 10. Juni 2015 in Hamburg.

Johann Sebök, *Kunst & Antiquitätenversteigerung*, Katalog zur Auktion am 15. März 2014.

Karl & Faber, *Moderne und Zeitgenössische Kunst*, Katalog zur Auktion am 10. Juni 2011 in München.

Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 26. November 1990 in München.

Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 1994 in München.

Ketterer Kunst, *Kunst des XX. Jahrhunderts*, Katalog zur Auktion am 19. Mai 2001 in München.

Ketterer Kunst, *Klassiker des 20. Jahrhunderts & Münchener Schule*, Katalog zur Auktion am 14. Mai 2004 in München.

Ketterer Kunst, *Seitenwege der deutschen Avantgarde*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2005 in München.

Ketterer Kunst, *Seitenwege der deutschen Avantgarde*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2006 in München.

Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 4. April 2008 in Hamburg.

Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 4. Juni 2008 in München.

Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 12. Juni 2010 in München.

Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 14. Mai 2011 in München.

Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 10. Dezember 2011 in München.

Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 19. Oktober 2012 in München.

Ketterer Kunst, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 8. Juni 2013 in München.

Ketterer Kunst, *Klassische Moderne*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2014 in München.

Koller, *Impressionismus & Klassische Moderne*, Katalog zur Auktion am 6. Dezember 2013 in Zürich.

Macdougall Arts Ltd., *Russian Art*, Katalog zur Auktion am 27. November 2013 in London.

Macdougall Arts Ltd., *Russian Works of Art, Fabergé and Icons*, Katalog zur Auktion am 4. Juni 2016 in London.

Neumeister, *Neumeisters Moderne*, Katalog zur Auktion am 25. Mai 1991 in München.

Pierre Bergé & Associés S.A.S, *Nineteenth Century Paintings, Modern Paintings*, Katalog zur Auktion am 13. Mai 2004 in Paris.

Sotheby's, *Impressionist and Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 20. Februar 1986 in New York.

Sotheby's, *Impressionist and Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 9. Februar 2005 in London.

Sotheby's, *Impressionist and Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 5. November 2009 in New York.

Sotheby's, *Impressionist and Modern Art Day Sale*, Katalog zur Auktion am 6. Mai 2015 in New York.

Stockholms Auktionsverk, *Klassika*, Katalog zur Auktion am 4. Dezember 2013 in Stockholm.

Tiroche Auction House, *Israeli and international art*, Katalog zur Auktion am 17. Juni 2000 in Herzliya.

Van Ham Kunstauktionen, *Moderne und zeitgenössische Kunst*, Katalog zur Auktion am 30. November 2007 in Köln.

Villa Grisebach, *Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Katalog zur Auktion am 26. November 1994 in Berlin.

Villa Grisebach, *Ausgewählte Werke*, Katalog zur Auktion am 31. Mai 2012 in Berlin.

Villa Grisebach, *Moderne Kunst*, Katalog zur Auktion am 30. Mai 2014 in Berlin.

### **Sekundärliteratur**

Ankum, Katharina von (Hrsg.), *Women in the metropolis. Gender and modernity in Weimar culture*, Berkeley, Los Angeles, London 1997.

Artinger, Kai, Milly Steeger, in: Jürs (Hrsg.), 1998, S. 260-267.

<https://de.artprice.com/> (letzter Zugriff am 27. Februar 2017. Die über *artprice* getätigten Abfragen sind im Folgenden nicht einzeln aufgeführt.)

Behling, Katja und Manigold, Anke, *Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900*, Berlin 2013.

Behr, Karin von, *Dorothea Maetzel-Johannsen. Nachlese. Leben und Werk*, Kiel/Hamburg 2016.

Behr, Shulamith, *Künstlerinnen des Expressionismus*, Oxford 1988.

Behr, Shulamith, Die Arbeit am eigenen Bild: Das Selbstporträt bei Gabriele Münter, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 85-89.

- Belting, Hans (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2003<sup>7</sup>.
- Beretta, Efrem, Marianne von Werefkin und Ascona, in: Brögmann (Hrsg.), 1996, S. 12-19.
- Berger, Elwynn-Claire und Hollhaus, Eva (Red.), *Die Künstlerkolonie Dachau. Blütezeit von 1880-1920*, hrsg. vom Zweckverband Dachauer Galerien und Museen, Fischerhude 2013.
- Berger, Renate, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982.
- Berger, Renate (Hrsg.), *"Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei" - Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. - 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1987.
- Berger, Renate, Transit. Zur Situation von Künstlerinnen um die Jahrhundertwende, in: Krempel/ Meyer-Büser (Hrsg.), 1996, S. 47-60.
- Berger, Renate und Herrmann, Anja (Hrsg.), *Paris, Paris! Paula Modersohn-Becker und die Künstlerinnen um 1900*, Stuttgart 2009.
- Beyme, Klaus von, *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905 - 1955*, München 2005.
- Bilang, Karla (Hrsg.), *Kandinsky, Münter, Walden. Briefe und Schriften 1912-1914*, Bern 2012.
- Bilang, Karla, *Frauen im "Sturm": Künstlerinnen der Moderne*, Berlin 2013.
- Birhälmer, Antje und Fehlemann, Sabine, Die «Neue Künstlervereinigung München» und ihre Verbindungen zu rheinischen Kunstszenen, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1999, S. 276-285.
- Bischoff, Cordula/ Dinger, Brigitte/ Ewinkel, Irene und Merle, Ulla (Hrsg.), *Frauen Kunst Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, Gießen 1984.
- Blomberg, Katja, *Wie Kunstwerte entstehen. Das Geschäft mit der Kunst*, Hamburg 2005.
- Boll, Dirk, *Kunst ist käuflich. Freie Sicht auf den Kunstmarkt*, Zürich 2009.
- Borcherdt, Gesine, Pioniertat (ohne Folgen), in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. 11/ 2013, S. 82-85.
- Borzello, Frances, *Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte*, Hildesheim 2000.

Borzello, Frances, *Sobald ich vor der Leinwand saß...Künstlerinnen aus fünf Jahrhunderten*, Hildesheim 2012.

Brandenburger-Eisele, Gerlinde, Von Hofmalerinnen und Malweibern. Karlsruher Künstlerinnen im 19. Jahrhundert, in: Bieber (Red.), 1995, S. 129-149.

Breska-Ficović, Nancy von, Erma Bossi - Eine Spurensuche von Kroatien und Italien über Deutschland nach Frankreich und zurück, in: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 22-32.

Brögmann, Nicole, „Ich lebe nur mit dem Auge“ – Marianne von Werefkin, in: Dies. (Hrsg.), 1996, S. 21-80.

Brögmann, Nicole, Die Skizzenbücher der Malerin Marianne Werefkin, in: *Marianne Werefkin. Die Farbe beisst mich ans Herz*, Nr. 31. Schriftenreihe August Macke-Haus Bonn, zugl. Ausst.-Kat. August Macke-Haus Bonn, hrsg. v. Verein August Macke-Haus e.V., Bonn 1999, S. 44-58.

Bröhan, Nicole, *Künstlerkolonien. Ein Führer durch Deutschland, die Schweiz, Polen und Litauen*, Berlin 2016.

Broude, Norma und Garrard, Mary D. (Hrsg.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, New York 1982.

Bruhns, Maike, *Anita Ree: Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885 - 1933*, Hamburg 2001<sup>2</sup>.

Bruhns, Maike, *Kunst in der Krise: Band 1: Hamburger Kunst im Dritten Reich; Band 2: Künstlerlexikon Hamburg 1933-1945 – Verfemt, verfolgt – verschollen, vergessen*, Hamburg 2001.

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

Brühl, Georg, *Die Cassirers: Streiter für den Impressionismus*, Leipzig 1991.

Buchheim, Lothar-Günther, *Die Künstlergemeinschaft Brücke*, Dresden 1957.

Buchheim, Lothar-Günther, *Der Blaue Reiter und die „Neue Künstlervereinigung München“*, Feldafing 1959.

Buchholz, Jan und Zitzewitz, Doris von (Hrsg.), *Dorothea Maetzel-Johannsen. Leben und Werk. Mit einem Verzeichnis der Ölbilder*, Neumünster/Hamburg 2013.

- Büchten, Daniela, Gabriele Münter (1877-1962), in: Jürs (Hrsg.), 1998, S. 268-295.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 2002<sup>12</sup>.
- Buhlmann, Britta E., *Renée Sintenis. Werkmonographie der Skulpturen*, Darmstadt 1987.
- Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991.
- Carstensen, Heike, *Leben und Werk der Malerin und Graphiker Julie Wolfthorn (1864-1944). Rekonstruktion eines Künstlerinnenlebens*, Marburg 2011.
- Casale, Rita und Rendtorff, Barbara (Hrsg.), *Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung*, Bielefeld 2008.
- Chadwick, Whitney, *Woman, Art and Society*, London 1991.
- Charles, Victoria, *Wiener Secession*, New York 2011.
- "Da überkommt mich Unwohlsein" – Das legendäre Auktionshaus Hauswedell & Nolte schließt für immer. Ein Gespräch mit dem Inhaber Ernst Nolte über den Wandel der Geschmäcker, Interview von Tobias Timm für *DIE ZEIT*, Nr. 50/2015, 10. Dezember 2015, hier die Onlineversion: <http://www.zeit.de/2015/50/kunstmarkt-hauswedel-und-nolte-auktionshaus> (Zugriff am 18. November 2016).
- Damus, Martin, *Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne*, Reinbek 2000.
- Dascher, Ottfried, „*Es ist was wahnsinniges mit der Kunst*“ – *Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler und Verleger*, Wädenswil 2011.
- Dattenberger, Simone, „Sie war so vielseitig“ - Sie möchte einen von Bayerns Schätzen bewahren: Isabelle Jansen erstellt in mühsamer Detektivarbeit das Gesamtverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter, in: *Münchener Merkur*, 04. September 2011; hier als Onlineversion: <http://www.merkur.de/kultur/sie-vielseitig-1390726.html> (Zugriff am 04. Januar 2016).
- Dattenberger, Simone, Die Unbekannte aus Italien. Das Schlossmuseum Murnau erzählt mit „Erma Bossi – Eine Spurensuche“ eine weitere Geschichte des „Blauen Reiters“, in: *Münchener Merkur*, 25. Juli 2013.
- Dehning, Sonja, *Tanz der Feder. Künstlerische Produktivität in Romanen von Autorinnen um 1900*, Würzburg 2000.

Dietrich, Birgit, „Und immer ruft die innere Stimme: Gib dich nicht auf!“ Artistinnen zwischen Abwasch und Atelier, in: Galerie der Stadt Aschaffenburg (Hrsg.), 1993, S. 10-13

Dolgener, Angela, Frauen an der Kunstschule Burg Giebichenstein, in: Stolze (Hrsg.), 2008, S. 76-87.

Dollen, Ingrid von der, *Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der „verschollenen Generation“*, München 2000.

Dopheide, Niklas und Röder, Jürgen, Alternative Geldanlage – Spekulieren mit schönen Dingen, in: *Handelsblatt-Online*, 8. März 2015. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.handelsblatt.com/finanzen/anlagestrategie/trends/alternative-geldanlage-spekulieren-mit-schoenen-dingen/11457852.html> (Zugriff am 24. November 2016).

Doppagne, Brigitte, *Ottilie Reylaender – Stationen einer Malerin*, Worpswede 1994.

Dossi, Piroshka, *Hype! Kunst und Geld*, München 2007.

Drenker-Nagels, Karla, August Macke, die Rheinischen Expressionisten und die Internationale Sonderbundausstellung 1912, in: Schaefer (Hrsg.), 2012, S. 234-243.

Drinkuth, Friederike Sophie, *Der moderne Auktionshandel: Die Kunstwissenschaft und das Geschäft mit der Kunst*, Köln u.a. 2003.

Düchting, Hajo, *Wassily Kandinsky*, München u.a. 2008.

Eichner, Johannes, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*, München 1957.

Erdmann-Macke, Elisabeth, *Erinnerung an August Macke*, Frankfurt am Main 1987.

Erhard, Annegret, Der Name zählt mehr als Qualität. Gabriele Münter erzielt neuerdings auch mit dem schwächeren Spätwerk Rekordpreise, in: *DIE ZEIT*, Nr. 2/ 2011, 5. Januar 2011. Siehe hier die Online-Version: <http://www.zeit.de/2011/02/Kunstmarkt> (Zugriff am 13. März 2016).

Erhardt, Annegret, *Anita Réé. Der Zeit voraus. Eine Hamburger Künstlerin der 20er Jahre*, Berlin 2013.

Erling, Katharina, Der Almanach *Der Blaue Reiter*, in: Hopfengart (Hrsg.), 2000, S. 188-239.

Evers, Ulrika, *Deutsche Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts: Malerei - Bildhauerei - Tapisserie*, Hamburg 1983.

Ewers-Schultz, Ina, „Ein Spiel mit der Farbe.“ Die Künstlerin Maria Langer-Schöller, in: Leismann, Burkhard (Hrsg.), *Die große Inspiration. Deutsche Künstler in der Académie Matisse, Teil III*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Ahlen, Ahlen 2004.

Fäthke, Bernd, Marianne Werefkin und ihr Einfluss auf den Blauen Reiter, in: *Marianne Werefkin: Gemälde und Skizzen*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Magistrat der Landeshauptstadt Wiesbaden, Presse- u. Informationsamt in Zusammenarbeit mit dem Kulturrat und dem Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1980, S. 14-42.

Fäthke, Bernd, Fondazione-Museo Marianne Werefkin in Ascona, in: *Die Kunst und das schöne Heim. Monatschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Wohnkultur*, 1983, Heft 8, S. 539-546.

Fäthke, Bernd, *Im Vorfeld des Expressionismus. Anton Ažbe und die Malerei in München und Paris*, Wiesbaden 1988.

Fäthke, Bernd, *Marianne Werefkin. Leben und Werk 1860-1938*, Werkmonographie anlässlich der Ausstellung „Marianne Werefkin und ihr Freundeskreis“ im Museo Comunale d'Arte Moderna in Ascona und der Villa Stuck in München, München 1988.

Fäthke, Bernd, Elisabeth Ivanowna Epstein. Eine Künstlerfreundschaft mit Kandinsky und Jawlensky, in: Ders., *Elisabeth Ivanowa Epstein*, Ausst.-Kat Kunstverein Wolfsburg 1990, Ed. Galleria Sacchetti, Ascona 1990, S. 7-25.

Fäthke, Bernd, Die Wiedergeburt der "Blauen Reiter-Reiterin" in Berlin. Von der Diskriminierung der Frau in der Kunst am Beispiel Marianne Werefkin, in: *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Ausst.-Kat. hrsg. vom Verein der Berliner Künstlerinnen und der Berlinischen Galerie, Berlin 1992, S. 237-248.

Fäthke, Bernd, Marianne Werefkin - Russischer Rembrandt, Französin, Blaue Reiter-Reiterin, in: Krempel/ Meyer-Büser (Hrsg.), 1996, S. 248-260.

Fäthke Bernd, Marianne Werefkin (1860-1938), in: Jürgs (Hrsg.), 1998, S. 54-75.

Fäthke, Bernd, Erma Bossi, Eine Expressionistin der ersten Stunde, in: *Weltkunst*, 1. Oktober 1999, S. 1891-1893.

Fäthke, Bernd, Werefkins Hommage an Ascona, in: *Marianne Werefkin. Die Farbe beisst mich ans Herz*, Nr. 31. Schriftenreihe August Macke-Haus Bonn, zugl. Ausst.-Kat. August Macke-Haus Bonn, hrsg. v. Verein August Macke-Haus e.V., Bonn 1999, S. 31-43.

Fäthke, Bernd, *Marianne Werefkin*, München 2001.

Fäthke, Bernd, Marianne von Werefkin – Von Farben, Formen und Linien, in: Salmen (Bearb.), 2002, S. 9-41.

Fäthke, Bernd, Von Werefkins und Jawlenskys Faible für die japanische Kunst, in; Salmen (Bearb.), 2011, S. 103-133.

Fäthke, Bernd, Bossi, ihre Münchner Kollegen und ihre Vorbilder, in: Uhrig (Bearb.), 2013, S.71-111.

Fäthke, Bernd, Marianne Werefkin – „des blauen Reiterreiterin“, in: Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 2014, S. 24-69.

Fäthke, Bernd, Der Große Bär, in: Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 2014, S. 212-214.

Fehlemann, Sabine (Hrsg.), *Von der Heydt-Museum. Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 2003.

Filmer, Werner, *Marg Moll - Eine deutsche Bildhauerin 1884-1977*, München 2009.

Flagmeier, Renate, Marianne von Werefkin, in: Breitling/ Flagmeier (Hrsg.), 1987, Band I von II, S. 179-182.

Fleck, Robert, *Das Kunstsystem im 21. Jahrhundert: Museen, Künstler, Sammler, Galerien*, Wien 2015.

Flemming, Hanns Theodor, Zum Werk, in: Buchholz/ Zitzewitz (Hrsg.), 2013, S. 35-73.

Flügge, Manfred, „Paris ist schwer“. *Deutsche Lebensläufe in Frankreich*, Berlin 1992.

Flügge, Manfred, Der deutsche Kunsthändler Wilhelm Uhde, in: Ders., 1992, S. 41-59.

Förster, Katja, Präzisierung zu den *Blauer-Reiter*-Ausstellungen und Klees Beziehung zur Redaktion, in: Hopfengart (Hrsg.), 2000, S. 41-48.

Folini, Mara, Die literarischen Quellen in den Schriften Marianne Werefkins - eine kritische Analyse, in: *Marianne Werefkin. Die Farbe beisst mich ans Herz*, Nr. 31. Schriftenreihe August Macke-Haus Bonn, zugl. Ausst.-Kat. August Macke-Haus Bonn, hrsg. v. Verein August Macke-Haus e.V., Bonn 1999, S. 89-99.

Folini, Mara, Marianne von Werefkin – Auf der Suche nach einer neuen Sprache, in: Salmen (Bearb.), 2002, S. 42-52.

Franken, Irene und Kling-Mathey, Christiane (Hrsg.), *Köln der Frauen: Ein Stadtwanderungs- und Lesebuch*, Köln 1992.

Friedel, Helmut (Hrsg.) und Gockerell, Nina (Bearb.), *Das Münter-Haus. Hinterglasbilder, Schnitzereien und Holzspielzeug von Gabriele Münter gesammelt, kopiert und in ihren Werken dargestellt*, München 2000.

Friedel, Helmut und Hoberg, Annegret (Hrsg.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 2013.

Friedel, Helmut, Wege des *Blauen Reiter* in das Lenbachhaus, in: Ders./ Hoberg (Hrsg.), 2013, S. 10-19.

Gallas, Klaus, *München. Von der welfischen Gründung Heinrichs des Löwen bis zur Gegenwart: Kunst, Kultur, Geschichte*, Köln 1986<sup>7</sup>.

Götzmann, Jutta und Havemann, Anna, Vorwort, in: Dies. (Hrsg.), 2015, S. 9-13.

Gollek Rosel (Bearb.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 1982<sup>2</sup>.

González, Thomas und Weis, Robert (Hrsg.), *Kunst-Investment. Die Kunst, mit Kunst Geld zu verdienen*, Wiesbaden 2000.

Gornick, Vivian und Moran, Barbara (Hrsg.), *Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, New York 1971.

Gottschalck, Arne, Der millionenschwere Kampf um die „blue chips“ der Kunst, in: *Manager Magazin-Online* vom 4. Februar 2015. Abrufbar unter: <http://www.manager-magazin.de/lifestyle/genuss/milliardenmarkt-kunst-a-1015717.html> (Zugriff am 26. Februar 2016).

Graw, Isabelle, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003.

Greer, Germaine, *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frau in der bildenden Kunst*, Berlin (u.a.) 1980.

Groult, Flora, *Marie Laurencin. Ein Leben für die Kunst*, München 1992.

Grosenick, Ute (Hrsg.), *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln 2005.

Hahl-Koch, Jelena, *Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie*, München 1967, zugl. Diss. Univ. Heidelberg 1965.

Hahl-Koch, Jelena, Marianne von Werefkins russisches Erbe, in: *Marianne Werefkin: Gemälde und Skizzen*, Ausst.-Kat., Wiesbaden 1980, S. 35-42.

Hahl-Koch, Jelena, *Kandinsky*, Stuttgart 1998.

Halbe-Bauer, Ulrike und Neumeister-Taroni, Brigitta, *Ich mache es auf meine Art. Bedeutende Künstlerinnen*, Stuttgart 2011.

Hans, Mathias F., *Dorothea Maetzel-Johannsen 1886-1930. Monographie und kritischer Werkkatalog*, Hamburg 1986.

Hausmann, Andrea (Hrsg.), *Handbuch Kunstmarkt: Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld 2014.

Hausmann, Andrea, Der Kunstmarkt. Einführung und Überblick, in: Dies. (Hrsg.), 2014, S. 13-34.

Havemann, Anna, Die Künstlerinnen der Moderne. Auf Umwegen zum Ziel, in: Götzmann/Havemann (Hrsg.), 2015, S. 39-41

Held, Jutta, „Was bedeutet 'Weibliche Ästhetik' in der Kunst der Moderne“?, In: *Kritische Berichte: Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften; Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V.*; 13. Jg., Heft 3/1985, S. 29-41.

Heller, Reinhold, Gabriele Münter und der Drang nach Künstlerischer Gleichheit, in: Vester (Hrsg.), 1988, S. 13-23.

Heller, Reinhold, Innenräume: Erlebnis, Erinnerung und Synthese in der Kunst Gabriele Münters, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 47-66.

Helms, Sabine (Hrsg.), *Gabriele Münter. Das druckgraphische Werk*, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Sammlungskatalog 2, München 1967.

Herber, Anne Kathrin, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien*, Heidelberg, Univ., Diss., 2009, ([http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11048/1/Dissertation\\_Teil\\_I\\_Anne\\_Kathrin\\_Herber.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11048/1/Dissertation_Teil_I_Anne_Kathrin_Herber.pdf) (Zugriff am 21. Dezember 2016)).

Herchenröder, Christian, *Die neuen Kunstmärkte. Analyse, Bilanz, Ausblick*, Düsseldorf 1990.

Hille, Karoline, *Gabriele Münter. Die Künstlerin mit der Zauberhand*, Köln 2012.

Hoberg, Annegret, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, in: Dies./ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 27-46.

Hoberg, Annegret, ›Neue Künstlervereinigung München‹ und ›Blauer Reiter‹, in: Dies./ Friedel (Hrsg.), 1999, S. 13-26.

Hoberg, Annegret (Hrsg.), *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914. Briefe und Erinnerungen*, München (u.a.) 2000.

Hoberg, Annegret, *Gabriele Münter*, München 2003.

Hoberg, Annegret, The Life and Work of Gabriele Münter, in: Wright (Bearb.), 2005, S. 21-41.

Hoberg, Annegret, Der Blaue Reiter – Geschichte und Ideen, in: Friedel/ Hoberg (Hrsg.), 2013, S. 20-74.

Hoberg, Annegret, Gabriele Münter. STURM-Künstlerin in München, Berlin und Skandinavien, in: Pfeiffer/ Hollein (Hrsg.), 2015, S. 228-253.

Hoffmann, Meike, Gabriele Münters druckgraphisches Schaffen, in: Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 1999, S. 51-61.

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

Hofletner, Johanna, Künstlerinnen: Die Büchse der Pandora. Die erste Auktion ausschließlich mit Werken von Künstlerinnen polarisiert die Szene, in: *Die Presse*, 24. Januar 2017, Online-

Artikel: [http://diepresse.com/home/kultur/kunst/5156901/Kuenstlerinnen\\_Die-Buechse-der-Pandora](http://diepresse.com/home/kultur/kunst/5156901/Kuenstlerinnen_Die-Buechse-der-Pandora) (Zugriff am 23. April 2017).

Huse, Norbert, *Kleine Kunstgeschichte Münchens*, München 2009<sup>4</sup>.

Hüneke, Andreas (Hrsg.), *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, Leipzig 1991<sup>3</sup>.

Hülsen-Esch, Andrea von, Das Unternehmen *Der Sturm* und Herwarth Walden als Unternehmer, in: Dies./ Finckh (Hrsg.), 2012, S. 201-225.

Hülsen-Esch, Andrea von, Inkubatierte und Arrivierte der bildenden Kunst am Rhein, in: Schleper (Hrsg.), 2014, S. 348-357.

Hülsewig-Johnen, Jutta, Starke Frauen. Die Kunst ist weiblich, in: Dies./ Mund (Hrsg.), 2015, S. 13-21.

Jaeger, Roland und Stecker, Cornelius (Hrsg.), *Zinnober: Kunstszene Hamburg 1919-1933*, Hamburg 1983.

Jansen, Isabelle, Gabriele Münter – Eine vielseitige Künstlerin, in: Stiftung Ahlers Pro Arte/ Kestner Pro Arte (Hrsg.), 2015, S. 13-23.

Jawlensky, Maria/ Pieroni-Jawlensky, Lucia/ Jawlensky, Angelica (Hrsg.), *Alexej von Jawlensky, Catalogue Raisonné*, 4 Bde., München 1991-1998.

Jawlenskys Erbinnen mit Copyright-Sperre gegen Werefkin-Buch, in: *DER SPIEGEL*, Nr. 46/1988, S. 237. Auch online abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13531182.html> (Zugriff am 16. September 2016).

Jelavich, Peter, München als Kulturzentrum: Politik und Künste, in: Zweite (Hrsg.), 1982, S. 17-28.

Jeuthe, Gesa, *Kunstwerte im Wandel: Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955*, Berlin 2011.

Jooss, Birgit, Der „Blaue Reiter“, in: Salmen (Hrsg.), 1998, S. 15-47.

Junge, Henrike (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln (u.a.) 1992.

Jürgs, Britta (Hrsg.), *Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft. Portraits expressionistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*, Berlin 1998.

Jürgs, Britta (Hrsg.), *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt - Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der Neuen Sachlichkeit*, Grambin (u.a.) 2000.

*Käthe, Paula und der ganze Rest. Ein Nachschlagewerk*, hrsg. vom Verein der Berliner Künstlerinnen e.V. in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1992.

Kandinsky, Nina, *Kandinsky und ich*, München 1976.

Kandinsky, Wassily und Marc, Franz (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1979<sup>3</sup>.

Karl, Michaela, *Die Geschichte der Frauenbewegung*, Stuttgart 2011.

Keim, Christiane, „Ich komme mir leicht wenig vor – und die anderen scheinen mir immer mehr“ (Gabriele Münter). Neue Beiträge zu Werk und Rezeption Gabriele Münters, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Nr. 22, Heft 2/1994, S. 18-25.

Kennert, Christian, *Paul Cassirer und sein Kreis. Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Berlin (u.a.) 1996.

Kettelhake, Silke, *Renée Sintenis. Berlin, Boheme und Ringelnatz*, Berlin 2012<sup>3</sup>.

Kiesant, Silke, *Ein Künstlerpaar der Moderne. Dorothea Maetzel-Johannsen und Emil Maetzel*, Petersberg 2017.

Klein, Ulrike, *Der Kunstmarkt: Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie*, Frankfurt a. M. 1993.

Kleine, Gisela, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares*, Frankfurt a. M./ Leipzig 1994 (Überarbeitete Neuauflage).

Kleine, Gisela, Gabriele Münter 1877-1962. Malerin in wechselvoller Zeit, in: Mössinger/ Friedrich (Hrsg.), 2008, S. 9-21.

Klingsöhr-Leroy, „Malen lernen“ – Zur Farbe im Werk Gabriele Münters, in: Stiftung Ahlers Pro Arte/ Kestner Pro Arte (Hrsg.), 2015, S. 25-30.

Klotz, Heinrich, *Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 3, Neuzeit und Moderne 1750-2000*, München 2000.

Knapp, Gottfried, Die Frau des Blauen Reiters, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai 2010, hier die Onlineversion des Artikels: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/profil-frau-des-blauen-reiters-1.868448> (Zugriff am 6. März 2016).

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

Krenzlin, Ulrike, „auf dem ersten Gebiet der Kunst ernst arbeiten“ – zur Frauenausbildung im Künstlerischen Beruf, in: *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Ausst.-Kat. hrsg. von der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1992, S. 73-87.

Krull, Edith, *Kunst von Frauen - Das Berufsbild der Bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten*, Frankfurt am Main 1984.

Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.)/ Pfeiffer, Zara S. (Konzeption und Inhalt), *ThemenGeschichtspfad. Die Geschichte der Frauenbewegung in München*, München 2014<sup>3</sup>(<https://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Kulturreferat/Stadtgeschichte/ThemenGeschichtspfade/Frauen.html>) (Zugriff am 30. Oktober 2016)).

Kunst ist Leben, übersetztes Leben – Über das Werk Gabriele Münters und den Expressionismus. Interview mit Alfred Gunzenhauser geführt von Thomas Friedrich, in: Mössinger/Friedrich (Hrsg.), 2008, S. 35-37.

Landau, Sandra, „Vor den Augen tanzen die Bilder des Landlebens...“ – Marianne von Werefkins Murnauer Skizzen, in: Salmen (Bearb.), 2002, S. 53-64.

Lankheit, Klaus (Hrsg.), *Wassily Kandinsky/ Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, München und Zürich 1983.

Laučkaitė-Surgailienė, Laima, Der unbekanntes Briefnachlass von Marianne Werefkin, in: *Marianne Werefkin. Die Farbe beisst mich ans Herz*, Nr. 31. Schriftenreihe August Macke-Haus Bonn, zugl. Ausst.-Kat. August Macke-Haus Bonn, hrsg. v. Verein August Macke-Haus e.V., Bonn 1999, S. 59-71.

Lenz, Ilse/ Mae, Michiko/ Klose, Karin (Hrsg.), *Frauenbewegung weltweit. Aufbrüche, Kontinuitäten, Veränderungen*, Opladen 2000.

Lindemann, Renate/ Verein für Fraueninteressen München e.V. (Hrsg.), *100 Jahre Verein für Fraueninteressen*, München 1994.

Ludwig, Horst G., *Vom „Blauen Reiter“ zu „Frisch gestrichen“*. *Malerei in München im 20. Jahrhundert*, München 1997.

[http://www.ludorff.com/de\\_DE/artist/gabriele\\_muenter/work/portraet\\_mimmi\\_sundbeck](http://www.ludorff.com/de_DE/artist/gabriele_muenter/work/portraet_mimmi_sundbeck) (Zugriff am 14. März 2016).

Lüttichau, Mario Andreas von, Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München, in: Junge (Hrsg.), 1992, S. 299-306.

Lüttichau, Mario Andreas von, Der *Blaue Reiter* in der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1999, S. 315-320.

Lochmaier, Katrin, Die Galerie "Neue Kunst - Hans Goltz" in München, in: Junge (Hrsg.), 1992, S. 103-110.

Magerski, Christine, *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden 2012.

Malycheva, Tanya, Grenzüberschreitungen. Die kosmopolitischen Künstlerinnen im Umfeld Marianne Werefkins, in: Kultur- und Sportamt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 2014, S. 168-191.

Marks-Hanßen, Beate, *Innere Emigration? "Verfemte" Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin 2006, Zugl.: Univ. Diss. Trier 2003.

Matz, Cornelia, *Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933*, Diss. Universität Tübingen 2000. (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-4173> (Zugriff am 21. Dezember 2016)).

Meissner, Karl-Heinz, Der Handel mit Kunst in München 1500-1945, in: Walser/ Wittenbrink (Hrsg.), 1989, S. 13-102.

Meister, Jochen (Hrsg.), *Münchener Secession: Geschichte und Gegenwart*, München u.a. 2007.

Merkert, Jörn (Hrsg.), *Jeanne Mammen 1890-1976. Monographie und Werkverzeichnis*, Köln 1997.

Metzger, Rainer und Brandstätter, Christian (Hrsg.), *München. Die Große Zeit um 1900. Kunst, Leben und Kultur 1890-1920*, München 2008.

Meyer-Büser, Susanne, Das Erwachen des weiblichen Egoismus in der Zeit der Jahrhundertwende. Sieben Malerinnen und ihr Aufbruch in die Moderne, in: Krempel/ Meyer-Büser (Hrsg.), 1996, S. 9-25.

Mitsching, Uwe, Spurensuche am Staffelsee. Das Schlossmuseum Murnau zeigt lange verschollene Werke der Künstlerin Erma Bossi, in: *Bayerische Staatszeitung*, 30. August 2013 (Online-Version des Artikels abrufbar unter: <http://www.bayerische-staatszeitung.de/staatszeitung/kultur/detailansicht-kultur/artikel/spurensuche-am-staffelsee.html>; Letzter Zugriff am 18. September 2013).

Möller, Hildegard, *Malerinnen und Musen des „Blauen Reiters“*, München 2012.

<http://www.monopol-magazin.de/londoner-auktion-gegen-die-benachteiligung-von-kunstlerinnen> (Zugriff am 09. Februar 2017).

<http://www.monopol-magazin.de/eigene-sektion-für-kunstlerinnen-treibt-preise-kaum> (Zugriff am 09. Februar 2017).

Mühling, Matthias und Jansen, Isabelle (Hrsg.), *Das Münter-Haus in Murnau*, München 2014.

Müller, Ulrike, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, Berlin 2014.

Muysers, Carola (Hrsg.), *Die bildende Künstlerin: Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten, 1855 - 1945*, Dresden (u.a.) 1999.

Nannen, Henri (Hrsg.)/ Finckh, Gerhard (Bearb.), *Die Meisterwerke der Sammlung Henri Nannen*, Emden 1994.

Nochlin, Linda, Why have There Been No Great Women Artists?, in: Gornick/ Moran (Hrsg.), 1971, S. 480-519.

Nochlin, Linda, Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?, in: Söntgen (Hrsg.), 1996, S. 27-56.

Öhrner, Annika: "Ich lebte im Prophetenstand - jetzt bin ich Weltkind geworden", Gabriele Münter in Skandinavien 1915 - 1920, in: Hoberg/ Friedel (Hrsg.), 1992, S. 67-84.

Opitz, Claudia, Nach der Gender-Forschung ist vor der Gender-Forschung. Plädoyer für die historische Perspektive in der Genderforschung, in: Casale/ Rendtorff (Hrsg.), 2008, S. 13-28.

Paret, Peter, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Frankfurt a.M. 1983.

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

Paul, Barbara, „Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies“. In: Belting (Hrsg.), 2003<sup>7</sup>, S. 297-336.

*Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*, hrsg. v. Günter Busch / Liselotte von Reinken, rev. und erw. Ausg., bearbeitet von Wolfgang Werner, München u.a. 2007.

Pauwels, Peter J.H., *Marthe Donas. A Woman Artist in the Avantgarde*, Antwerpen 2015.

Pellegrini-Rocca, Carla, Eine Galeristin auf den Spuren einer schwer zu fassenden Malerin. Carla Pellegrini Rocca über ihre Recherchen zu Erma Bossi, in: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 56-70.

Pfeiffer, Zara S., München als Zentrum der Frauenbewegung, in: Voit/ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 16-21.

Pirsich, Volker, *Der Sturm. Eine Monographie*, Herzberg 1985.

Pollock, Griselda und Parker, Rozsika, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London 1981.

Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London u.a. 1988.

Poppe, Birgit, *„Ich bin ich“ – Die Frauen des Blauen Reiter*, Köln 2011.

Raev, Ada, Russinnen in Paris, in: Meyer-Büser, (Hrsg.), 2009, S. 192-198.

Raev, Ada, „Ich eröffne von Neuem den Weg nach Osten“. Natalja Gontscharowa, in: Pfeiffer/ Hollein (Hrsg.), 2015, S. 116-119.

Raev, Ada, „Die Welt des Künstlers ist in seinem Auge, dieses wiederum schafft ihm seine Seele.“ – Marianne von Werefkin, in: Pfeiffer/ Hollein (Hrsg.), 2015, S. 326-329.

Rapp, Anna, *Der Hiddensoer Künstlerinnenbund – Malweiber sind wir nicht*, Berlin 2012.

Reinhardt, Hildegard, Olga Oppenheimer (1886 - 1941) und Emmy Worringer (1889 - 1961), in: Franken/ Kling-Mathey (Hrsg.), 1992, S. 261-274.

Reinhardt, Hildegard, Olga Oppenheimer (1886-1941), in: Jürigs (Hrsg.), 1998, S. 216-229.

Reinhardt, Hildegard, Die Abstraktion ist kein Anfang, sondern ein mögliches Ziel – Elisabeth Epstein, in: Voit, Antonia/ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 144-149.

Restorff, Jörg, Kleinod – Das Städel erwirbt ein Meisterwerk von Lotte Laserstein, in: *Kunstzeitung*, Januar 2015, S. 10.

Richter, Günter A., *Christian Schad – 1894-1982*, Rottach-Egern 2002.

Rijn, Maaïke van, *Bildende Künstlerinnen im Berliner "Sturm" der 1910er Jahre*, Diss. Univ. Tübingen 2013.

Röthel, Hans-Konrad, *Gabriele Münter*, München 1957.

Röthel, Hans Konrad, Die Gabriele-Münter-Stiftung der Städt. Galerie München, in: *Kunstchronik. Monatschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, 10. Jg., Heft 8, August 1957, S. 213-215.

Roßbeck, Brigitte, *Marianne von Werefkin, Die Russin aus dem Kreis des Blauen Reiters*, München 2010.

Ruthe, Ingeborg, Jawlensky-Fälschungen im Essener Folkwang-Museum. „Blütenrausch“ zur Eröffnung, in: *Berliner Zeitung*, 4. Februar 1998, Vgl. Online-Version: <http://www.berlinerzeitung.de/jawlensky-faelschungen-im-essener-folkwang-museum--bluetenrausch--zur-eroeffnung-16549958> (Zugriff am 23. September 2016).

Sachs, Brita, Ihr Geburtsdatum hatte sie erfunden. Über Erma Bossi war fast nichts bekannt: Die fulminante Schau in Murnau ändert das, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. September 2013, Nr. 203, S. 27.

Sachs, Brita, Gemälde der geheimnisvollen Erma Bossi entdeckt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. September 2013, Nr. 222, S. 38.

Salmen, Brigitte, Gabriele Münter und Murnau, in: Friedel/ Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hrsg.), 2000, S. 52-58.

Salmen, Brigitte (Bearb.), *Wassily Kandinsky – Gabriele Münter. Künstler des „Blauen Reiters“ in Murnau. Ein Kulturführer des Schloßmuseums Murnau*, Murnau 2003.

Salmen, Brigitte und Hoberg, Annegret, Um 1908 – Kandinsky, Münter, Jawlensky und Werefkin in Murnau, in: Salmen (Bearb.), 2008, S. 13-36.

Salmen, Brigitte, *Marianne von Werefkin. Leben für die Kunst*, München 2012.

Sauer, Marina, *Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878-1954 – Leben und Werk (mit Oeuvre-Katalog)*, Bremen 1986, zugl.: Heidelberg, Univ. Diss., 1984.

Schade, Sigrid, Künstlerinnen und „Abstraktion“. Anmerkungen zu einer „unmöglichen“ Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte, in: Krempel/ Meyer-Büser (Hrsg.), 1996, S. 37-45.

Schaser, Angelika, *Frauenbewegung in Deutschland 1848-1933*, Darmstadt 2006.

Schedlmayer, Nina, Kein Grund zum Jubel. Während der Markt Künstlerinnen im fortgeschrittenen Alter entdeckt, vertreten junge Galeristinnen kaum Frauen. Was ist da los?, in: *KUNST UND AUKTIONEN*, 9. Dezember 2016, Nr. 20/2016, 44. Jg., S. 3.

Schleper, Thomas (Hrsg.), *Aggression und Avantgarde. Zum Vorabend des Ersten Weltkriegs*, Essen 2014.

Schmidt, Barbara U., Erma Bossi, Zwischen Paris und Murnau, in: Krempel/ Meyer-Büser, (Hrsg.), 1996, S. 241-247.

Schmidt, Frank (Hrsg.), *Die Sammlung Henri Nannen. Werke der Klassischen Moderne*, Emden 2015.

Schmittner, Monika, *Aschaffenburg – Ein Schauplatz der Bayerischen Frauenbewegung. Frauenemanzipation in der "Provinz" vor dem Ersten Weltkrieg*, Aschaffenburg 1995, Zugl.: Frankfurt a.M., Univ., Diss., 1993.

Schöbeler, Franziska, *Einführung in die Gender Studies*, Berlin 2008.

Scholz, Dieter, „Abend über Potsdam“ Zur Erwerbung des Hauptwerks von Lotte Laserstein, Onlineveröffentlichung. Abrufbar unter: <http://www.museumsportal-berlin.de/de/magazin/blickfange/lotte-lasersteins-abend-uber-potsdam/> (Abgerufen am 16. Februar 2017).

Schrick, Kirsten Gabriele, *München als Kunststadt. Dokumentation einer kulturhistorischen Debatte von 1781 - 1945*, (Diss. phil.) Wien 1994.

Schulz, Isabel, *Künstlerinnen. Leben, Werk, Rezeption*, Frankfurt am Main 1991.

Schury, Gudrun, „Ich Weltkind.“ *Gabriele Münter. Die Biografie*, Berlin 2012.

Schuster, Peter-Klaus, Delaunay und Deutschland, in: Ders. (Hrsg.), 1985, S. 69-80.

Seegers, Ulli, Galerien und ihre Bedeutung im Kunstmarkt, in: Hausmann (Hrsg.), 2014, S. 135-150.

Sello, Gottfried, *Malerinnen aus fünf Jahrhunderten*, Hamburg 1988.

Sello, Gottfried, *Malerinnen des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 1994.

Sharp, Jane Ashton, *Russian Modernism between East and West. Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde*, New York u.a. 2006.

Sipply, Simone, *Die Preisbildung am Kunstmarkt und ihre Beeinflussung: eine Betrachtung des deutschen Primärmarkts für zeitgenössische Malerei von Ende des 19. bis Ende des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2014.

Snider, Marcella, *Marianne von Werefkin*, Stiftung Marianne von Werefkin im Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, Ascona 1993.

Söntgen, Beate (Hrsg.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, Berlin 1996.

Spindler, Sabine, Ertragreiche Seitenwege, neue Strategien, *Handelsblatt-Online Artikel* vom 29. November 2013: <http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/klassische-moderne-ertragreiche-seitenwege-neue-strategien/9150194.html> (Zugriff am 7. Dezember 2014).

Steltzl, Ulrike, „Die zweite Stimme im Orchester“- Aspekte zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung, in: Bierther (Bearb.), 1977, S. 115-126.

Stolze, Elke (Hrsg.), *FrauenOrte: Frauengeschichte in Sachsen-Anhalt*, Halle 2008.

Storfner, Laura, Weibliche Formen. Die Bielefelder Kunsthalle würdigt die Frauen der Moderne, in: *KUNST UND AUKTIONEN*, 5. Februar 2016, Nr. 2/2016, 44. Jg., S. 35.

Tickner, Lisa, Feminismus, Kunstgeschichte und der geschlechtsspezifische Unterschied, In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 18. Jg., Heft 2/1990, S. 5-36.

Timm, Tobias, Da geht noch mehr. Die Auktionshäuser feiern weltweit neue Rekordpreise – sogar für Werke von Künstlerinnen, in: *DIE ZEIT*, Nr. 53/2014, 23. Dezember 2014, hier die Onlineversion: <http://www.zeit.de/2014/53/kunstmarkt-umsatz-auktionen-rekord> (Zugriff am 24. November 2016).

Torner, Christian, „Unbekümmerte Formvereinfachung und starke Farben“ – Gabriele Münters künstlerische Entwicklung von 1903 bis 1962, in: Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte (Hrsg.), 2015, S. 5-11.

Ullner, Jens-Henning, *Die Verbindungen Gabriele Münters zur Galerie „Der Sturm“ in den Jahren 1910-1916*, Masterarbeit Heinrich Heine-Universität Düsseldorf, Düsseldorf 2013. Unveröffentlichtes Manuskript.

Vahland, Kia, Die Frau ohne Gesicht – Hoffen und Scheitern eines Talents: Einer Ausstellung in Murnau gelingt es, der vergessenen Avantgardistin Erna Bossi ihre Geschichte zurückzugeben, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31. August/01. Septemeber 2013, S. 16.

Vatta, Sergio, Triester Künstler in München. Die Ausbildung einer Malerin, in: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 33-55.

Villa Grisebach wird 30: „Berlin lebt immer nur im Präsens“, Interview mit Bernd Schultz und Florian Illies geführt von Gabriela Walde und Jan Draeger für die *Berliner Morgenpost*, 27. November 2016, URL: <http://www.morgenpost.de/kultur/article208799661/Villa-Grisebach-wird-30-Berlin-lebt-immer-nur-im-Praesens.html> (Zugriff am 01. Dezember 2016).

Vogt, Paul, *Der Blaue Reiter*, Köln 1977.

Voit, Antonia, Ab nach München: Allgemeine Einführung, in: Dies./ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 8-15.

Voit, Antonia, Die Damen-Akademie, in: Dies./ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 24-31.

- Voit, Antonia, Erma Bossi – Couragierte Vertreterin des Expressionismus, in: Dies./ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 156-161.
- Weiler, Clemens (Hrsg.), *Marianne Werefkin. Briefe an einen Unbekannten 1901-1905*, Köln 1960.
- Weiler, Clemens, Späte Heimstätte. Eröffnung des Marianne-Werefkin-Museums in Ascona, in: *Weltkunst*, Nr. 18, 37. Jg (1967), S. 854.
- Weimar, Friederike, *Die Hamburgische Sezession, 1919 – 1933. Geschichte und Künstlerlexikon*, Fischerhude 2003.
- Weimar, Friederike, *Alma del Banco (1862–1943). Eine Hamburger Künstlerin. Mit einem Verzeichnis der Werke*, Neumünster/Hamburg 2011.
- Westheider, Ortrud, Die Tournee der ersten Ausstellung des Blauen Reiters. Eine Rekonstruktion in Korrespondentenberichten, in: Hopfengart (Hrsg.), 2000, S. 49-54.
- Windecker, Sabine, *Gabriele Münter, Eine Künstlerin aus dem Kreis des "Blauen Reiter"*, Berlin 1991, zugl. Kiel, Univ., Diss., 1990.
- Wörwag, Barbara, Gabriele Münter 1877- 1962, in: Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), 1999, S. 11-50.
- Zeit, Lisa, Wer hat Angst vor dem Erfolg?, in: *Weltkunst*, Nr. 78/ 2013, 83. Jg, S. 38-45.
- Zimmermann, Anja (Hrsg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006.
- Zimmermann, Anja, „Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung“. In: Dies. (Hrsg.), 2006, S. 9-35.
- Zweite, Armin (Hrsg.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 1991.
- Zweite, Armin, Zur Geschichte des „Blauen Reiters“, in: Ders. (Hrsg.), 1991, S. 11-58.

## **6. Anhang**

## 6.1. Abbildungsverzeichnis und Abbildungsnachweise

Der Autor hat jede Anstrengung unternommen, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Soweit nicht anders angegeben, wurden die Abbildungen von den jeweiligen Museen und Sammlungen bzw. Artotheken zur Verfügung gestellt.

**Abb. 1:** Gabriele Münter, *Kandinsky beim Landschaftsmalen*, 1903, Öl auf Leinwandkarton, 16,9 x 25 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, GMS 649, Scan aus: Hoberg, Annegret und Friedel, Helmut (Hrsg.), *Gabriele Münter 1877-1962*, Ausst.-Kat., München 1992, Kat.-Nr. 5. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

**Abb. 2:** Gabriele Münter, *Blick aufs Murnauer Moos*, 1908, Öl auf Pappe, 32,7 x 40,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, GMS 654, Scan aus: Hoberg/Friedel (Hrsg.), 1992, Kat.-Nr. 44. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

**Abb. 3:** Gabriele Münter, *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch*, 1912, Öl auf Leinwand, 95 x 125,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, GMS 780, Scan aus: Hoberg/Friedel (Hrsg.), 1992, Kat.-Nr. 113. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

**Abb. 4:** Gabriele Münter, *Stilleben mit Heiligem Georg*, 1911, Öl auf Pappe, 51,1 x 68 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, GMS 666, Scan aus: Hoberg/Friedel (Hrsg.), 1992, Kat.-Nr. 106. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

**Abb. 5:** Gabriele Münter, *Gabriele Münters Haus in Murnau*, 1931, Linolschnitt, 9,4 x 12,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Scan aus: Friedel, Helmut und Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (Hrsg.), *Gabriele Münter – Das druckgraphische Werk*, Bestandskatalog der Druckgraphik Gabriele Münters im Lenbachhaus München, zugl. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München/ August Macke Haus Bonn/ Schloßmuseum Murnau, München 2000, S. 195. © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

**Abb. 6:** Gabriele Münter, *Der Blaue Berg*, 1908, Öl auf Pappe, 25,7 x 34,7 cm, Privatbesitz, Quelle: Ketterer Kunst München: <http://www.kettererkunst.de/image-max.php?obnr=114004164&anummer=419&ebene=0&ext=0> (letzter Zugriff am 1. April 2017). © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

**Abb. 7:** Marianne von Werefkin, *Porträt Vera Repin*, 1881, Öl auf Leinwand, 89 x 58 cm, PSM Privatstiftung Schloßmuseum Murnau, Dauerleihgabe im Schloßmuseum Murnau, Scan aus: Salmen, Brigitte, *Marianne von Werefkin. Leben für die Kunst*, München 2012, S. 28. © Bildarchiv, Schloßmuseum Murnau.

**Abb. 8:** Marianne von Werefkin, *Der Vorleser*, 1893, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt, Scan aus: Salmen, 2012, S. 31.

**Abb. 9:** Marianne von Werefkin, *Abend in Murnau*, 1907/1910, Tempera auf Karton, 41 x 40,6 cm, Schloßmuseum Murnau, Scan aus: Salmen, 2012, S. 63. © Bildarchiv, Schloßmuseum Murnau.

**Abb. 10:** Marianne von Werefkin, *Herbst (Schule)*, 1907, Tempera auf Karton, 55 x 74 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo comunale d'arte moderna, Ascona, FMW 0-0-3.

**Abb. 11:** Marianne von Werefkin, *Kruzifix*, 1909, Tempera auf Karton, 55 x 75 cm, Privatbesitz, Scan aus: Salmen, 2012, S. 68.

**Abb. 12:** Marianne von Werefkin, *Der rote Baum*, 1910, Tempera auf Karton, 76 x 57 cm, Fondazione Marianne Werefkin, Museo comunale d'arte moderna, Ascona, FMW 0-0-18.

**Abb. 13:** Marianne von Werefkin, *Styx*, 1910/11, Öl auf Karton, 56 x 74 cm, Privatbesitz, Quelle: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/marianne-von-werefkin-1870-1938-styx-5093061-details.aspx> (letzter Zugriff am 12. April 2017).

**Abb. 14:** Marianne von Werefkin, *An der Ostsee bei Prerow*, 1911, Tempera auf Karton, 50 x 63 cm, Privatbesitz, Scan aus: Salmen, 2012, S. 78.

**Abb. 15:** Marianne von Werefkin, *Nuit fantastique (Phantastische Nacht)*, 1917, Tempera auf Karton, 79 x 57,5 cm, Privatbesitz, Scan aus: Salmen, 2012, S. 110.

**Abb. 16:** Erma Bossi, *Zirkus*, 1909, Öl auf Karton, 64 x 79 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Scan aus: Uhrig, Sandra (Bearb.), *Erma Bossi - Eine Spurensuche*, Ausst.-Kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2013, S. 126.

**Abb. 17:** Georges Seurat, *Der Zirkus*, 1890/91, Öl auf Leinwand, 185,5 x 153,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, Quelle: [http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/gemaelde.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=4045](http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/gemaelde.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4045) (letzter Zugriff am 14. April 2017). © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt.

**Abb. 18:** Erma Bossi, *Mondnacht*, 1910, Öl auf Karton, 66 x 86,5 cm, Privatbesitz, Scan aus: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 133.

**Abb. 19:** Erma Bossi, *Badende*, um 1911, Öl auf Leinwand, 60,8 x 85 cm, Kunsthalle Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van de Loo, Scan aus: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 147.

**Abb. 20:** Erma Bossi, *Tänzerinnen*, um 1911, Öl auf Karton, 50,5 x 73,5 cm, Privatbesitz, Scan aus: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 149.

**Abb. 21:** Erma Bossi, *Unter Palmen*, 1911, Ausgestellt auf der 3. Ausstellung der N.K.V.M. 1911, Abgebildet in: Otto Fischer, *Das Neue Bild*, 1912, Tafel IX, Verbleib Unbekannt, Scan aus: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 146.

**Abb. 22:** Paul Cézanne, *L'Éternel Féminin*, um 1877, Öl auf Leinwand, 43,2 x 53,3 cm, The J. Paul Getty Museum, Malibu, Quelle: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/810/paul-cezanne-the-eternal-feminine-l'eternel-feminin-french-about-1877/> (letzter Zugriff am 14. April 2017). © J. Paul Getty Trust.

**Abb. 23:** Erma Bossi, *Bildnis Marianne von Werefkin*, um 1909/10, Öl auf Karton, 71 x 57 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Scan aus: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 125.

**Abb. 24:** Erma Bossi, *Beweinung Christi* (Verso: *Blumenstück*), 1909/10, Öl auf Karton, 47 x 67,5 cm, Schloßmuseum Murnau, Dauerleihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Pinakothek der Moderne. © Bayer & Mitko/ARTOTHEK.

**Abb. 25:** Erma Bossi, *Ragazzo (Giovanne) in Costume Spagnolo (Junger Mann im spanischen Kostüm)*, späte 1930er Jahre, Öl auf Karton, 71,5 x 45 cm, Privatsammlung Dresden, Scan aus: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 163.

**Abb. 26:** Erma Bossi, *Pariser Stadtlandschaft*, 1906/09, Öl auf Karton, 78,5 x 64,5 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Foto: Lars Lohrich.

**Abb. 27:** Rüdiger Berlit, *Drei Frauen (Trio)*, 1918, Öl auf Leinwand, 65 x 52 cm, Kunsthalle Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen und Schenkung Otto van de Loo, Scan aus: Schmidt, Frank (Hrsg.), *Die Sammlung Henri Nannen. Werke der Klassischen Moderne*, Emden 2015, S. 121.

**Abb. 28:** Erma Bossi, *Nature morte à la carafe (Stilleben mit Karaffe)*, um 1912, Öl auf Karton, auf Leinwand, 60 x 49,5 cm, Privatsammlung Frankfurt, Scan aus: Uhrig (Bearb.), 2013, S. 145.

**Abb. 29:** Erma Bossi, *Stilleben mit Blumenvase und Äpfeln*, um 1910/12, Öl auf leinwandkassierter Holzfaserplatte, 39,7 x 30 cm, Schloßmuseum Murnau, Dauerleihgabe aus Privatbesitz. © Bildarchiv, Schloßmuseum Murnau.

**Abb. 30:** Elisabeth Epstein, *Alexander Epstein*, um 1905, Öl auf Leinwand, 48,5 x 38,5 cm, Privatsammlung, Scan aus: Voit, Antonia und Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), *Ab nach München – Künstlerinnen um 1900*, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 2014, S. 146.

**Abb. 31:** Elisabeth Epstein, *Stilleben (mit Orangen)*, 1905, Öl auf Leinwand, 48 x 33,5 cm, Privatsammlung, Scan aus: Voit/ Münchner Stadtmuseum (Hrsg.), 2014, S. 149.

**Abb. 32:** Elisabeth Epstein, *Alexander Epstein mit Buch*, um 1911, Öl auf Leinwand, 46 x 57 cm, Galleria Sacchetti, Ascona, Scan aus: Kultur- und Sportamt der Stadt Bietigheim-Bissingen – Städtische Galerie (Hrsg.), *Marianne Werefkin: Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen/ Paula Modersohn-Becker Museum Bremen, Bietigheim-Bissingen 2014, S. 194.

**Abb. 33:** August Macke, *Selbstbildnis mit Hut*, 1909, Öl auf Holz, 41 x 32,5 cm, Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe aus Privatbesitz, Scan aus: Güse, Ernst-Gerhard (Hrsg.), *August Macke – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster/ Städtisches Kunstmuseum Bonn/ Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1986, S. 199.

**Abb. 34:** Elisabeth Epstein, *Interieur mit Blumen*, 1929, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, Privatsammlung, Quelle: <http://www.artnet.de/künstler/elisabeth-epstein/interieur-mit-blumen-63uZF10UznqB3G6E0wcKxg2> (letzter Zugriff am 15. April 2017).

**Abb. 35:** Elisabeth Epstein, *Stilleben Nr. 67*, 1929, Öl auf Leinwand, 55 x 45,7 cm, Museum Würth, Künzelsau. © Sammlung Würth.

**Abb. 36:** Elisabeth Epstein, *La fenêtre*, 1936, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, Geschenk von Sonia Delaunay (1970), Inv.-Nr. AM 4514 P. © Adam Rzepka - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

**Abb. 37:** Elisabeth Epstein, *Nature morte*, 1951, Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm, Musée d'art et d'histoire, Genf. © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, Inv.-Nr. 1953-0067, Foto: Bettina Jacot-Descombes.

**Abb. 38:** Elisabeth Epstein, *Komposition mit Pokal und Vase*, 1932, Öl und Kreidezeichnung auf Leinwand, 46,2 x 38 cm, Privatsammlung, Quelle: Ketterer Kunst München: <http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=100600271&anummer=306&detail=1> (letzter Zugriff am 15. April 2017).

## 6.2. Abbildungen

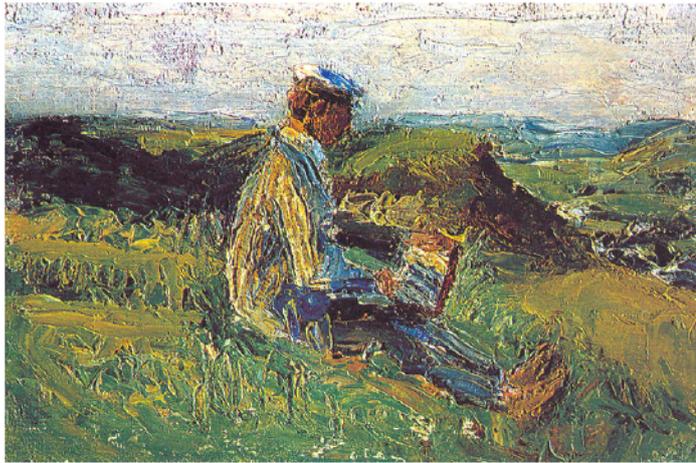


Abb. 1

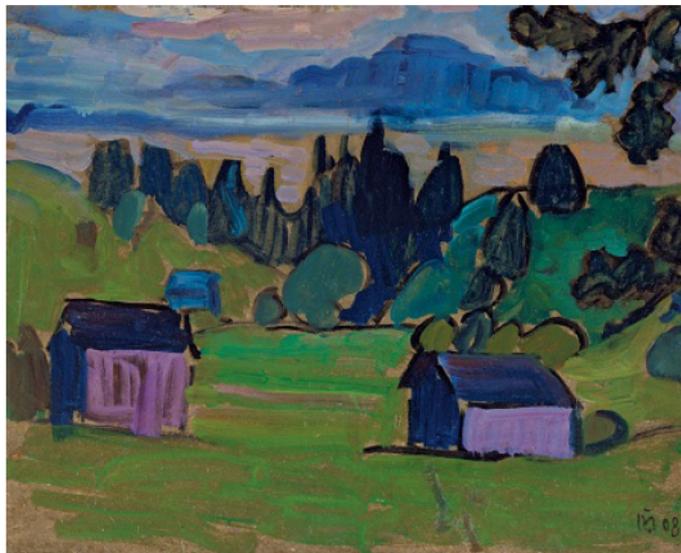


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

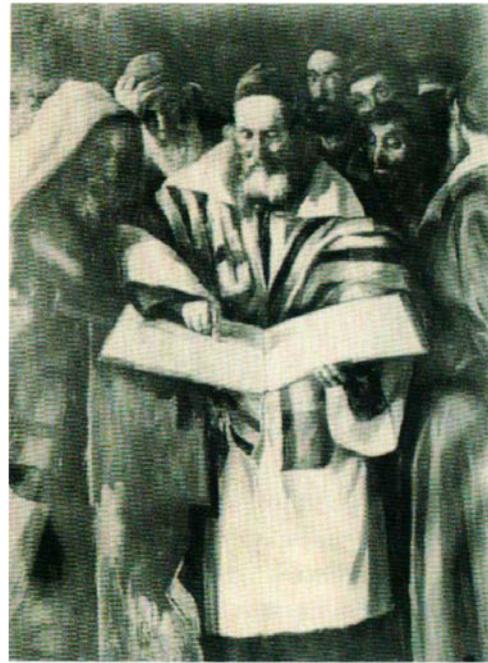


Abb. 8

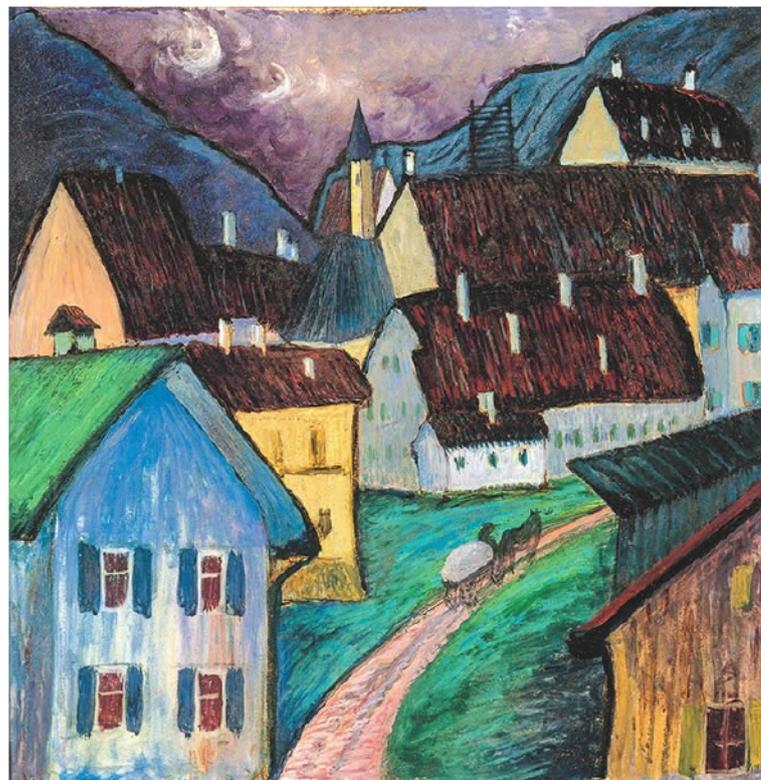


Abb. 9



Abb. 10

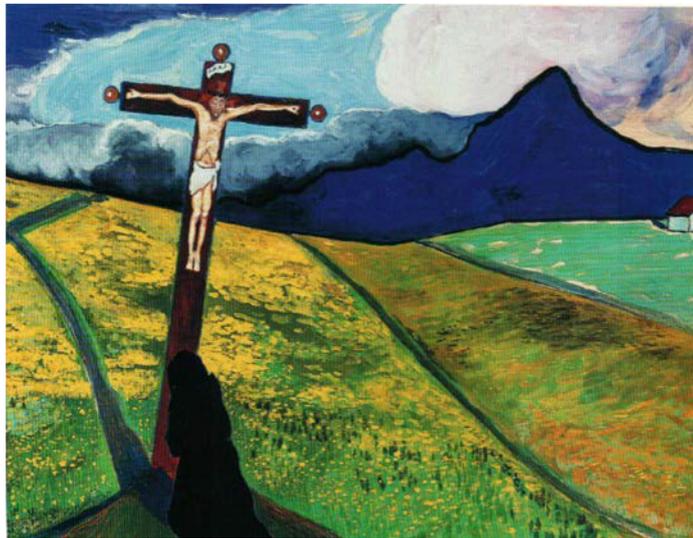


Abb. 11

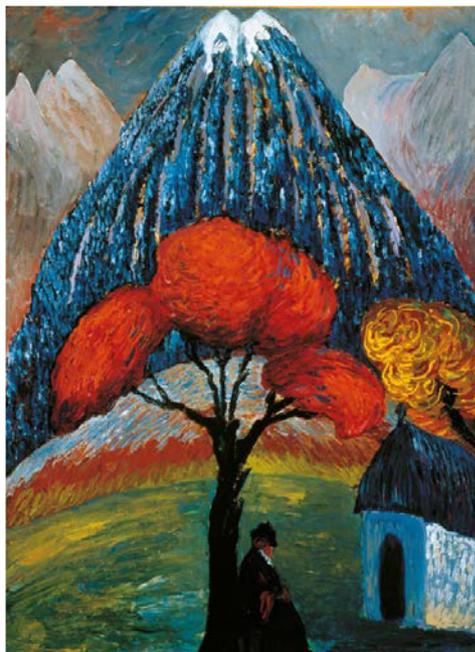


Abb. 12

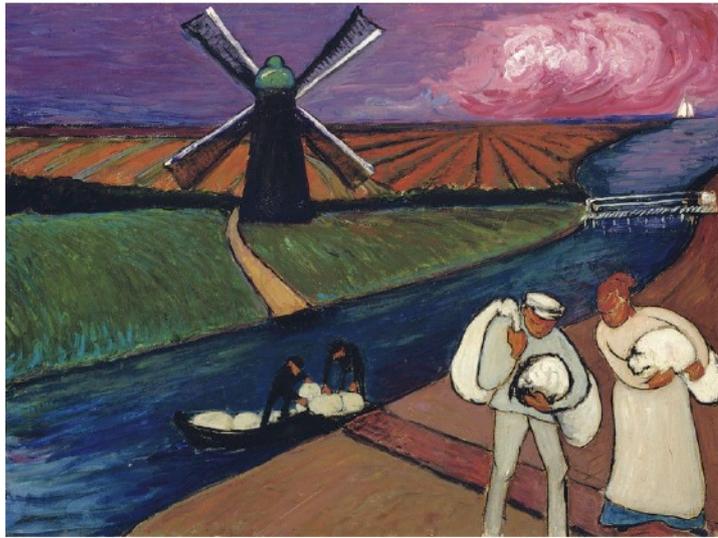


Abb. 13

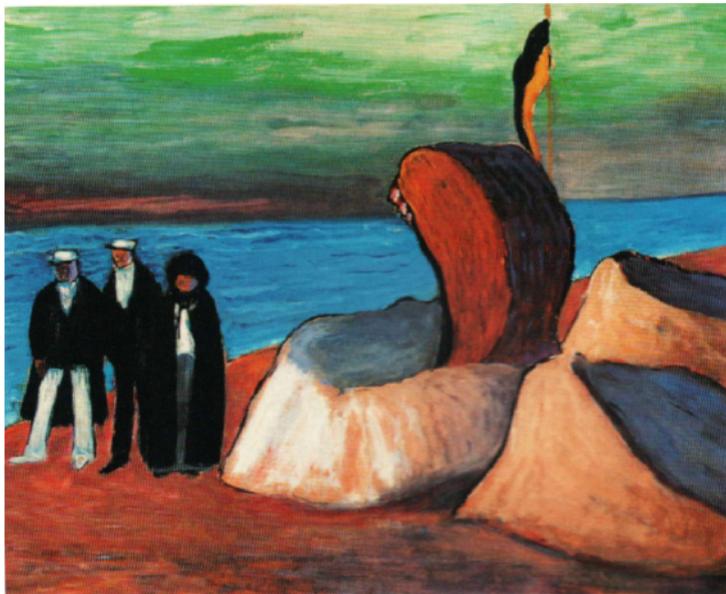


Abb. 14

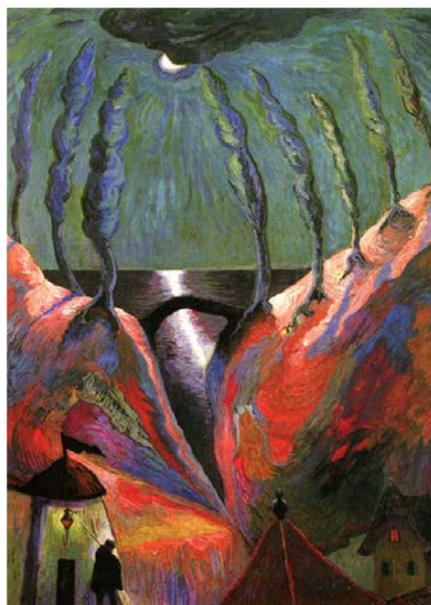


Abb. 15



Abb. 16

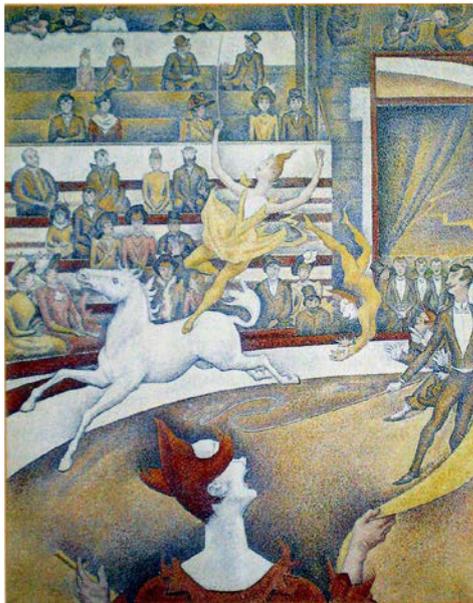


Abb. 17

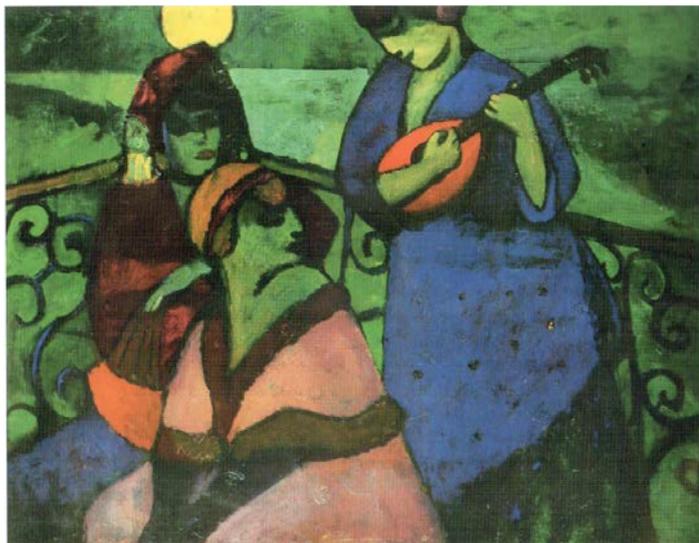


Abb. 18



Abb. 19

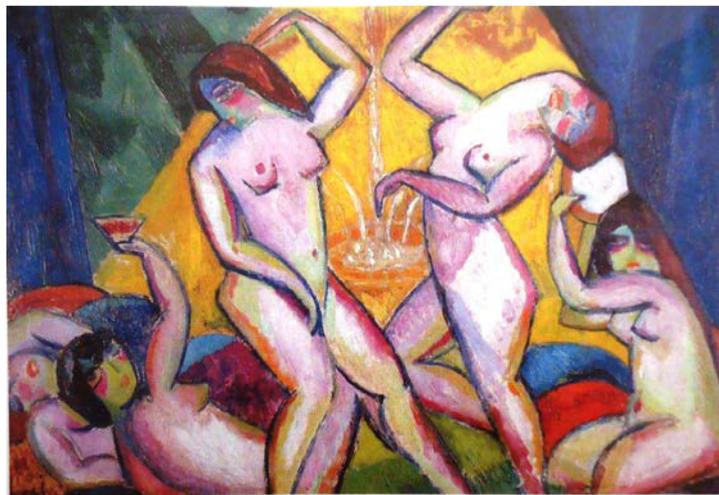


Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22

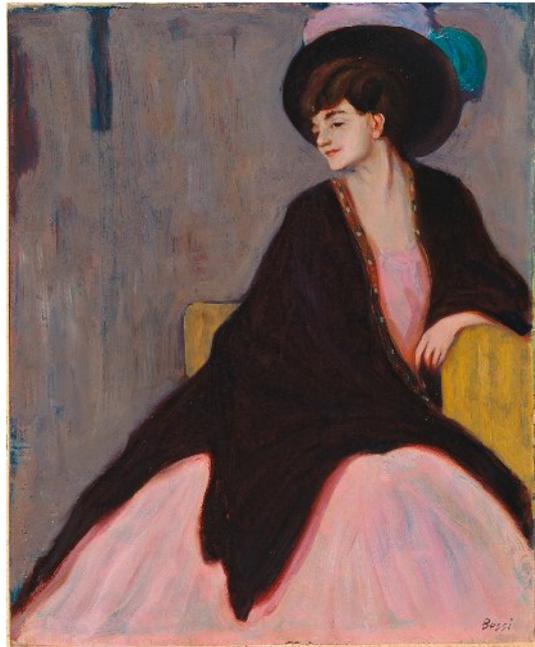


Abb. 23

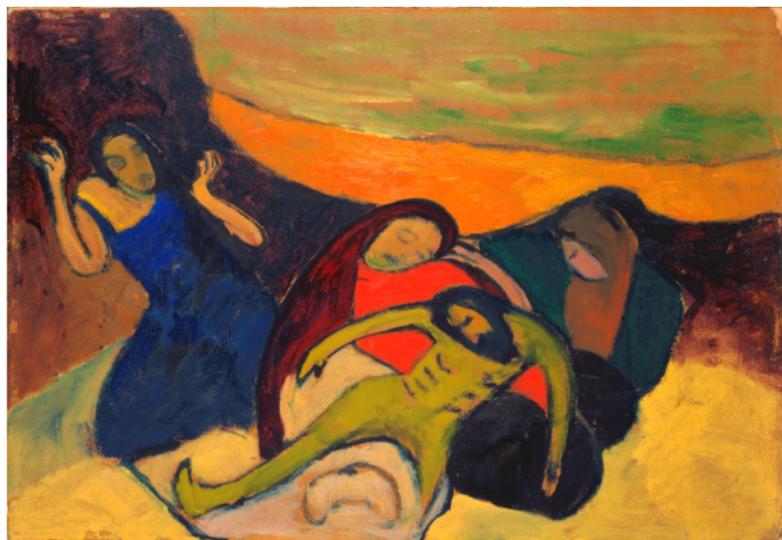


Abb. 24



Abb. 25

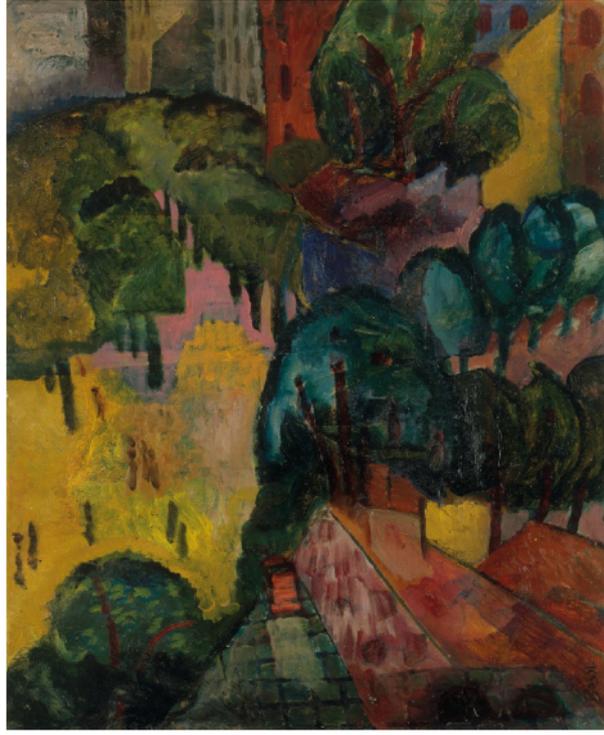


Abb. 26

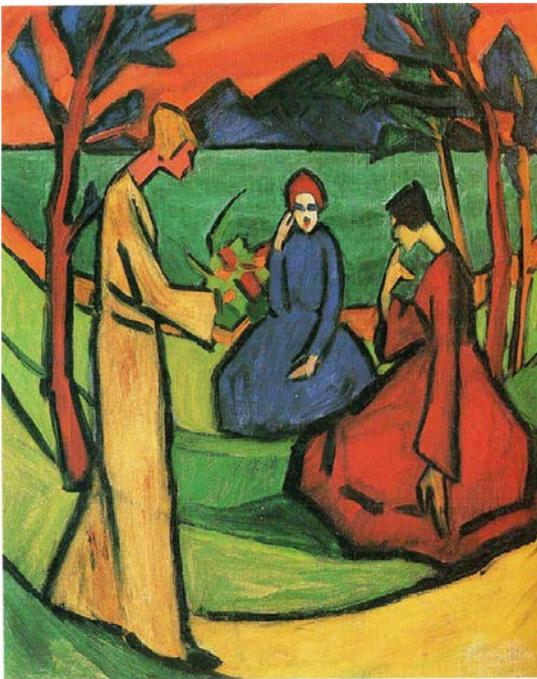


Abb. 27

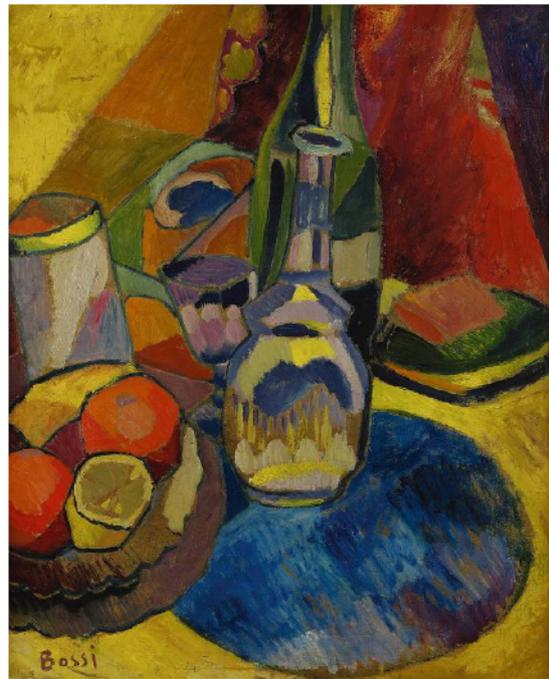


Abb. 28

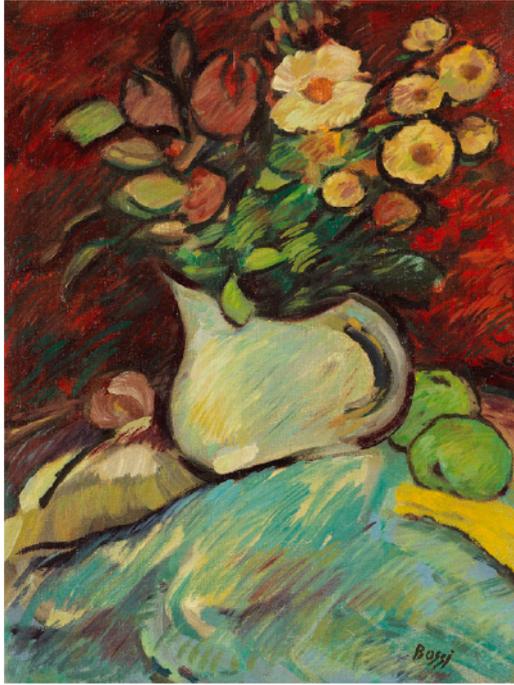


Abb. 29



Abb. 30

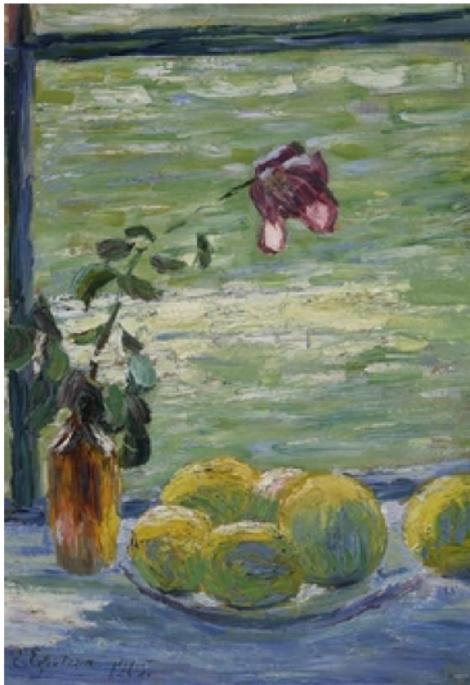


Abb. 31

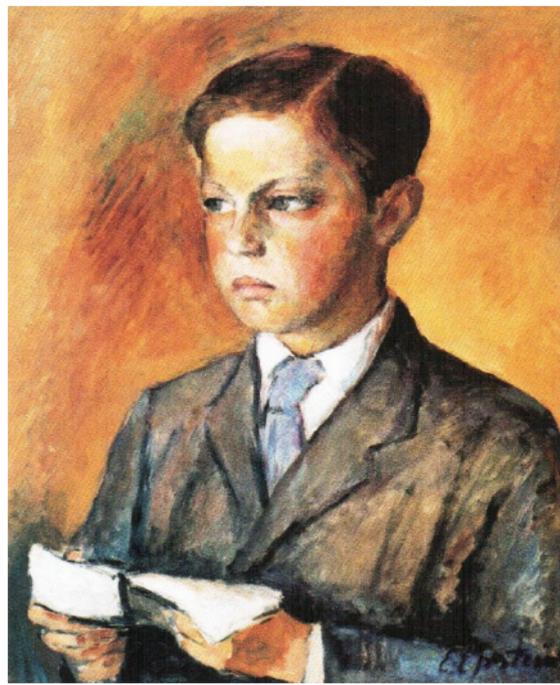


Abb. 32



**Abb. 33**



**Abb. 34**



**Abb. 35**



**Abb. 36**



Abb. 37



Abb. 38

### 6.3. Tabellen

**Tabelle 1: Top 15 Auktionsergebnisse Gabriele Münter**

<b>Titel</b>	<b>Jahr</b>	<b>Zuschlagspreis</b>	<b>Auktionshaus</b>	<b>Datum</b>
<i>Landschaft mit Einödhof</i>	um 1917	980.000 \$ (ca. 880.000 €)	Sotheby's, New York	6. Mai 2015
<i>Der Blaue Berg</i>	1908	660.000 €	Ketterer, München	5. Dezember 2014
<i>Kind mit Puppe</i>	1909	600.000 \$ (ca. 660.000 €)	Christie's, New York	10. Mai 2000
<i>Gelbes Haus mit Apfelbaum</i>	1910	460.000 £ (ca. 610.000 €)	Christie's, London	4. Februar 2008
<i>Am Starnberger See</i>	1908	600.000 €	Grisebach, Berlin	31. Mai 2012
<i>Das gelbe Haus</i>	1908	600.000 \$ (ca. 460.000 €)	Sotheby's, New York	8. Mai 2013
<i>Pfarrgasse (Murnau)</i>	1908	270.000 £ (ca. 455.000 €)	Christie's, London	17. Oktober 2000
<i>Kandinsky und Erma Bossi am Tisch</i>	um 1910	830.000 DM (ca. 420.000 €)	Ketterer, München	19. Mai 2001
<i>Mädchen mit roter Schleife</i>	1908	280.000 £ (ca. 410.000 €)	Christie's, London	20. Juni 2006
<i>Alte Schule, Murnau</i>	1912	410.000 €	Hauswedell & Nolte, Ham- burg	5. Dezember 2008
<i>Landschaft mit Einödhof</i>	1914	600.000 \$ (ca. 400.000 €)	Sotheby's, New York	5. November 2009
<i>Abendwolken</i>	1909	390.000 €	Karl & Faber, München	4. Dezember 2015
<i>Dorfstraße in Blau</i>	1908/09	290.000 £ (ca. 385.000 €)	Christie's, London	5. Februar 2015
<i>Stilleben im Kreis</i>	1911	370.000 €	Grisebach, Berlin	28. November 2008
<i>Hof im Schnee</i>	1911	480.000 \$ (ca. 360.000 €)	Sotheby's, New York	3. Mai 2012

**Tabelle 2: Top 15 Auktionsergebnisse Marianne von Werefkin**

<b>Titel</b>	<b>Jahr</b>	<b>Zuschlagspreis</b>	<b>Auktionshaus</b>	<b>Datum</b>
<i>Styx</i>	1910-1911	280.000 £ (ca. 354.000 €)	Christie's, London	25. Juni 2008
<i>Die Fledermäuse</i>	1920	200.000 CHF (ca. 193.000 €)	Galerie Widmer Auktionen AG, St. Gallen	24. April 2015
<i>Nighttime Fishing in Ascona (Nächtliches Angeln in Ascona)</i>	?	150.000 £ (ca. 188.000 €)	Macdougall Arts Ltd., London	27. Mai 2012
<i>Bahnhof Prerow (Dü- nenlandschaft)</i>	um 1911	155.000 £ (ca. 180.000 €)	Christie's, London	19. Juni 2013
<i>Ameisenhaufen</i>	um 1916	130.000 £ (ca. 152.000 €)	Christie's, London	19. Juni 2013
<i>The Bridge (Die Bri- cke)</i>	1929	140.000 €	Auctionata, Berlin	25. März 2015
<i>In die Nacht hinein</i>	um 1910	105.000 £ (ca. 123.000 €)	Christie's, London	19. Juni 2013
<i>Schnee über Nacht</i>	1918	100.000 £ (ca. 117.000 €)	Christie's, London	19. Juni 2013
<i>Dörfliche Landschaft mit zwei heimkehrenden Frauen</i>	?	130.000 CHF (ca. 108.000 €)	Dobiaschofsky Auktionen AG, Bern	7. November 2014
<i>En Ville (In der Stadt)</i>	um 1924	165.000 CHF (ca. 106.000 €)	Galerie Kornfeld, Bern	16. Juni 2006
<i>Allerseelen</i>	um 1930	110.000 CHF (ca. 105.000 €)	Koller, Zürich	26. Juni 2015
<i>Nuit fantastique (Phan- tastische Nacht)</i>	1917	130.000 \$ (ca. 104.000 €)	Christie's, New York	6. November 2014
<i>Nuit fantastique (Phan- tastische Nacht)</i>	1917	70.000 £ (ca. 102.000 €)	Sotheby's, London	9. Februar 2005
<i>Eglise de Saint-Prex (Kirche von St. Prex)</i>	1914	160.000 CHF (ca. 99.000 €)	Galerie Kornfeld, Bern	6. Juni 2008
<i>Cabaret in Ascona</i>	1922-1924	135.000 CHF (ca. 98.000 €)	Galerie Kornfeld, Bern	18. Juni 2010

## **Danksagung**

Mein besonderer Dank für das Zustandekommen der vorliegenden Arbeit gilt in erster Linie meiner Betreuerin und Doktormutter Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch, die meine Dissertation von Beginn an mit Freude und großem Interesse begleitet und mein Promotionsvorhaben stets mit konstruktiver Kritik unterstützt hat. Auch meiner Zweitbetreuerin Jun.-Prof. Dr. Ulli Seegers, die mir insbesondere durch ihre profunden Kenntnisse des internationalen Kunsthandels eine wichtige Ratgeberin war, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.

Des Weiteren möchte ich einige Wissenschaftler, Kuratoren und Galeristen namentlich erwähnen, die mir im Laufe meiner Forschungsarbeit inspirierende Gesprächspartner waren, geduldig meine zahllosen E-Mails beantwortet haben und mir mit den verschiedensten Hinweisen behilflich gewesen sind. Mein Dank gilt Frau Dr. Ingrid Pfeiffer, Kuratorin an der Schirn-Kunsthalle in Frankfurt, die mir bereitwillig Einblicke in ihre kuratorische Arbeit zu Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts gegeben hat. Frau Dr. Hildegard Reinhard (Bonn), Frau C. Sylvia Weber, Kuratorin der Sammlung Würth (Museum Würth, Künzelsau), Frau Hedwig Döbele (Galerie Döbele, Dresden), Frau Brigitte Monti (Musée d'art et d'histoire, Genf) und Herrn Frederik Jensen (Galleria Sacchetti, Ascona), die mich bei meinen Recherchen zu Elisabeth Epstein unterstützt haben, sowie Frau Dr. Sandra Uhrig, Direktorin des Schloßmuseums in Murnau, der ich wichtige Hinweise zu Erna Bossi und Gabriele Münter verdanke. Des Weiteren danken möchte ich Frau Carla Pellegrini Rocca (Galleria Milano, Mailand), die mir ebenfalls als ausgewiesene Bossi-Expertin zur Verfügung stand, Herrn Dr. Bernd Fäthke (Wiesbaden), der mir einige Fragen zu Marianne von Werefkin beantworten konnte und Herrn Manuel Ludorff (Galerie Ludorff, Düsseldorf), der mit mir seine professionelle Einschätzung zu Avantgarde-Künstlerinnen im Handel geteilt hat.

Mein Dank gilt ferner allen Korrekturlesern, insbesondere Herrn Stefan Segerling, der sich mit großer Sorgfalt und kritischem Blick meiner Dissertationsschrift gewidmet hat.

Zum Schluss möchte ich meinen Eltern Petra & Gerhard Ullner danken, die mein Studium von Beginn an finanziell unterstützt haben und mir während der Promotion einige Forschungsreisen ermöglicht haben. Ihnen gilt mein Dank für ihre bedingungslose Offenheit gegenüber meinem Beruf und den unerschütterlichen Glauben an das Gelingen meines Dissertationsprojekts.

