

Insel Verlag

Leseprobe



Kleine, Gisela
Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Biographie eines Paars

Überarbeitete Neuauflage. Mit einem farbigen Bildteil und zahlreichen weiteren Abbildungen

© Insel Verlag
insel taschenbuch 4866
978-3-458-68166-3

»Nur durch Dich kann ich zu wirklich Großem kommen«, schrieb Wassily Kandinsky, noch auf der Suche nach einer eigenen künstlerischen Handschrift, im Oktober 1905 an Gabriele Münter. Die Begegnung der weltoffenen, jungen Malerin mit dem durch slawische Empfindungstiefe und östliche Religiosität belasteten Russen vollzog sich vor dem Hintergrund der Münchner Kunstszene um die Jahrhundertwende. Hier stieß Kandinsky im Verlauf seiner spannungsreichen »Gewissensehe« mit Münter zur gegenstandslosen Kunst vor, während seine eigenwillige Partnerin im Kreis des »Blauen Reiter« ihre Formensprache beibehielt.

Das Buch bezeugt die autobiographische Verankerung der Bilder und schlägt einen Bogen vom Jugendstil bis zur heutigen Hochschätzung der Klassischen Modeme.

»Eine faszinierende Kunst- und Liebesgeschichte ... ebenso erzählfreudig wie wissenschaftlich fundiert.« *Andreas Mäckler, ART*

»Gisela Kleine, eine ausgewiesene Biographin, nimmt eine fällige Blickverschiebung vor: Gezeigt wird der Einfluß Münters auf Kandinsky.« *Renate Schostack, Frankfurter Allgemeine Zeitung*

»Dieses Buch ist mehr als die Geschichte eines Paares, wie es im Untertitel heißt. Es ist zugleich auch ein lebendiges Stück Kunstgeschichte von der Jahrhundertwende bis in die 60er Jahre, aufs sorgfältigste recherchiert und brillant geschrieben.« *Maria Klaner, Norddeutscher Rundfunk*

Gisela Kleine promovierte nach einem Studium der Germanistik, Philosophie, Kunstgeschichte und Publizistik an der Universität Münster. Ihre Erfahrung als Verantwortliche Redakteurin bildete die Grundlage für Publikationen in allen Medien. Im Verlauf ihrer vielseitigen publizistischen Tätigkeit erhielt Gisela Kleine für ihre Frauenforschung einen Kulturpreis der Stadt München.

Im Insel Verlag und im Suhrkamp Verlag liegen von ihr außerdem vor: *Gabriele Münter und die Kinderwelt* (it 1924); *Ninon und Hermann Hesse. Biographie eines Paares* (it 4498) und die Briefedition »*Lieber, lieber Vogel*«. *Ninon Hesses Briefe an Hermann Hesse* (st 3373).

insel taschenbuch 1611

Gisela Kleine

Gabriele Münter und

Wassily Kandinsky



Gisela Kleine

Gabriele Münter und Wassily Kandinsky

Biographie eines Paars
Mit farbigen Abbildungen
Insel Verlag

Die Erstausgabe erschien 1990
im Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig.
Diese Ausgabe folgt der überarbeiteten
Neuausgabe 1994 (it 1611).

Erste Auflage 2020
insel taschenbuch 4866
Insel Verlag Berlin

© Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 1990
Für die Wiedergabe der Werke von Gabriele Münter:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des
öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Vertrieb durch den Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Umschlagfoto: © bpk/Staatsbibliothek zu Berlin

Druck: CPI books GmbH, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-68166-3

Inhalt

Einleitung	9
1. Aufbruch	
Münters Herkunft und frühe Kindheit in Westfalen	
1878-1884	17
2. Lebensschwung	
Schulzeit in Koblenz, Zeichenausbildung in Düsseldorf	
1884-1897	37
3. The American Strain	
Von New York bis Texas	
1898-1900	58
4. Weißblaue Freiheit	
Kunststudium an der Münchner Damen-Akademie	
1901-1902	87
5. Der lernende Lehrer	
Kandinskys Weg von Moskau nach München	
1866-1902	121
6. Schwimmfuchslein	
Münters »Gewissensehe« mit Kandinsky	
1902-1904	150
7. Unterwegs	
Reiseleben in Holland, Tunesien, Sachsen und Italien	
1904-1906	195
8. Später und Irgendwo	
Paris – Zentrum der Kunstentwicklung	
1906-1907	236
9. Heilswege	
Berlin – Konzert- und Theatermetropole	
1907-1908	274
10. Weltkind und Prophet	
Künstlerischer Durchbruch in Murnau am Staffelsee	
1908-1910	319

11. Ritt ins Blaue		
München und der Blaue Reiter		
1911-1912	379
12. Schwarze Flecken		
Krisen vor dem Ersten Weltkrieg		
1912-1914	420
13. Entzweiung		
Letztes Treffen in Stockholm, Erfolge in Skandinavien		
1915-1920	453
14. Ausweglose Gebundenheit		
Verlust der malerischen Kraft, Unrast in München und Berlin		
1921-1928	504
15. Der Freund		
Ermutigung durch Johannes Eichner, Neubeginn in Paris		
1928-1933	546
16. Abwehr und Anpassung		
Rückzug während des Nationalsozialismus		
1933-1945	588
17. Treue		
Wiederentdeckung der Malerin und Ehrung der Stifterin		
von Kandinskys Werk		
1945-1962	644

Anhang

Verzeichnis der Abkürzungen	669
Anmerkungen	671
Quellenhinweis und Dank	785
Bibliographie	787
Abbildungsverzeichnis	799
Namenregister	801

Gabriele Münter
und Wassily Kandinsky

Einleitung

Jeder Stoff entwickelt seine eigene Schwerkraft. Der Autor muß dem Sog des authentischen Materials nachgeben, muß Absicht und ersten Entwurf der Überzeugungskraft der Dokumente opfern. Das bedeutete im Hinblick auf die vorliegende Arbeit: anstelle einer geplanten Münter-Biographie entstand die Biographie eines Paars. Das Leben der Malerin Gabriele Münter (1877-1962) läßt sich nicht nachzeichnen, ohne ein Lebensbild Wassily Kandinskys (1866-1944) einzublenden, so wie für seine Lebens- und Werkgeschichte die Einbeziehung Gabriele Münters unerlässlich ist.

Erst im Gegenüber löst sich das Rätsel dieser schöpferisch entfesselnden Beziehung, erschließt sich beider Werk. Das belegt der umfangreiche Briefwechsel des Paars aus den Jahren 1902 bis 1917, für dessen schonungslose Aufrichtigkeit Kandinsky den Maßstab setzte, als er Münter am 17. Juni 1903 schrieb: »Du mußt mich kennenlernen. Vor dir will ich mich nicht mehr verstecken.« Ihre Begegnung ereignete sich zu einem Zeitpunkt, den Biographen gern »den rechten« nennen: Aus einem Lebenstief von innerer Einsamkeit und künstlerischer Ratlosigkeit steigerten sie sich wechselseitig zur Entfaltung einer malerischen Kraft, durch die sie wenige Jahre später im Münchner *›Blauen Reiter‹* die Kunstartentwicklung des 20. Jahrhunderts bestimmten.

Ihre Korrespondenz, die aus rund 900 vielseitigen Schreiben besteht, wurde 1962 als Bestandteil von Münters Nachlaß in die von ihr verfügte Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, eingebracht. Auf Wunsch der Malerin blieben diese privaten Dokumente eine Zeitlang gesperrt. Nun aber bilden sie, zusammen mit anderen autobiographischen Belegen, die Grundlage dieses Buches.

Viele Jahrzehnte sind vergangen, seit das erste und bisher einzige Werk über Münter und den mit ihr in einer

›Gewissensehe‹ verbundenen Initiator der gegenstandslosen Malerei erschien: ›Wassily Kandinsky und Gabriele Münter – Von Ursprüngen moderner Kunst‹. Verfasser war der Kunsthistoriker und Publizist Johannes Eichner, Münters zweiter Lebensgefährte, der ihr dieses Buch 1957, zur Vollen-dung ihres 80. Lebensjahres, widmete. Schon der Titel verrät die Rangfolge und den Schwerpunkt der Betrachtung: Der Autor trug dem Bedürfnis der Nachkriegsgeneration Rech-nung, etwas über die Entstehung der modernen Kunst zu er-fahren, die während des ›Dritten Reiches‹ verfeindt gewesen war. Für den persönlichen Bereich beherzigte er, der beim Erscheinen seines Werkes schon drei Jahrzehnte mit der Ma-lerin zusammenlebte, das Gebot angemessener Zurückhal-tung: »Dürfte man die Tatsachen tief genug ausschöpfen, so ergäbe sich ein ergreifender Roman.«

Viele Fragen blieben damals offen, die nun ihre Antwort finden: Was bewirkte die Leidenschaft eines alles oder nichts fordernden, verheirateten Mannes bei der aus bürgerlich ge-ordnetem Elternhaus stammenden Kunstdstudentin Münter? Wie weit engte sie, die schon zwei Jahre die Vereinigten Staaten durchreist hatte, ihren großzügig bemessenen Lebenskreis für diesen Liebesbund ein? Was verursachte die malerische Entladung Kandinskys, die sich erst nach langem und von ihm selbst bezeugtem Stau während seiner emotionalen und künst-lerischen Bindung an Münter ereignete? Wie veränderte sie sich im auszehrenden Sog seiner Persönlichkeit? Warum ent-wickelte sich seine Malerei mit einer Stoßkraft von unerhörter Brisanz, die jedoch in kurzer Zeit verpuffte? Gab er sich an Münters Seite bis ins letzte aus, so daß 1915 in Moskau, nach seiner kriegsbedingten Rückkehr, ein krasser Stilwechsel er-folgte? Weshalb war die Periode, die Will Grohmann in seiner 1958 erschienenen Kandinsky-Monographie die ›Geniezeit‹ nannte, mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs so abrupt beendet? Beurteilte das Paar – einander stets in Einklang und Wi-derspruch, in Zugeständnis und Abwehr vorantreibend –

auch die Einflüsse aus der jeweiligen Umgebung unterschiedlich, etwa die französische Avantgarde unter Matisse, die Theosophie, die Lichtspiel- und Bühnenkunst oder den missionarischen Anspruch von Künstlergruppen, die Gesellschaft zu reformieren? Was veranlaßte 1917 den messerscharfen Schnitt, der die 15jährige ›Ehe‹ zertrennte, deren sakralen Ernst Kandinsky auch ohne Trauschein nie in Frage gestellt hatte? Wie veränderte sich das Werk beider Maler an der Seite ihrer neuen Partner?

»Ich war in vieler Augen doch nur eine unnötige Beigabe zu Kandinsky«, schrieb Münter im Oktober 1926 entmutigt in ihr Tagebuch. »Daß eine Frau ein ursprüngliches, echtes Talent haben – ein schöpferischer Mensch sein kann, das wird gern vergessen ... Andere, denen man glaubt, Autoritäten müssen für sie eintreten, ohne das wird sie nie gesehen.« Wann immer von Münter die Rede war, wurde Kandinskys Einfluß auf ihre Malerei hervorgehoben, während ihre Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung unbeachtet blieb. Die neu erschlossenen Quellen verlangen nicht nur in dieser Hinsicht eine Blickverschiebung!

In Wahrheit hatte sich seit dem Beginn ihrer Freundschaft eine gegenseitige Förderung angebahnt. Kandinsky, der kurz nach seinem abgebrochenen Akademiestudium selbst noch eigene Ausdrucksformen suchte und sich vor allem mit der Zeichnung herumquälte, war entzückt von Münters sicherem Strich, von ihren im Handumdrehen hingeworfenen Umrisszeichnungen, bald aber auch von ihrem malerischen Ungeštüm. Er hat ihre originelle und starke Begabung niemals in Frage gestellt. Unstreitig ist aber auch das Gewicht ihres Urteils für ihn. So schrieb er ihr am 30. Oktober 1905: »Es hängt sehr viel von dir ab. Du kannst nicht alles, aber nur durch dich kann ich zu wirklich Großem kommen.« Sie aber freute sich, wenn sie an seinen Arbeiten »wieder einen Fortschritt« bemerkte und – wie z.B. am 23. September 1905 – ihre Kritik mit anspornender Zustimmung verbinden

konnte: »Sehr schön ist Deine Madonna, lieber Meister... Es scheint mir sehr fein komponiert... Nun, die Hauptsache wird ja wohl die Farbe sein, die mich vielleicht auch mit den unangenehmen Verzeichnungen aussöhnen würde.« Am 2. November 1905 hoffte sie, »Dich allmählich wirklich gut zu schätzen und zu verstehen in Deiner Arbeit«.

In den Abgrund eines vermeintlichen Liebesverrates gestürzt, erinnerte sie den einstigen Gefährten im Juni 1922 noch einmal an die gemeinsame Vergangenheit, in der sie ihm »künstlerische Anregungen, Impulse, Initiativen gegeben habe... Deine Entwicklung hast Du an meiner Seite durchgemacht, und die Höhe der Werke Deiner ›Unglücksjahre‹ 1909 bis 1914 erreichst Du nicht mehr.« Seine konstruktivistischen Bilder erschienen ihr undurchlässig für seelische Schwingungen. Er, der einst durch seine Malerei alle inneren Fesseln sprengen wollte und seine Gedanken und Gefühle in die Stimmungswerte flutender Farben transponierte, beschränkte sich nun auf die Härte und Präzision geometrischer Grundmodelle, als sei ein mühsam errungenes Gleichgewicht nur im Berechenbaren zu bewahren, in der schwebenden Mitte zwischen Aufschwung und Absturz. Erloschene Feuer? Erstickte Gefühle? Umweht von der Tragik des Erstarrens erschien ihr auch sein in den dreißiger Jahren entstandenes Alterswerk, eine zirkelhaft getüftelte Miniaturwelt von Amöben, Larven und Embryonen, dem Formenrepertoire der Natur entstammend und doch steril, blutlos, eindimensional und monadenhaft eingesargt, mit der unerfüllten Sehnsucht nach dem Funken der Urzeugung; ein Glasperlenspiel, das sich in der Kombination unerlöster Keimlinge erschöpfte und dem es versagt blieb, malerische Kraftfelder zu entzünden. Aus dieser Zeit überlieferte Hilla Rebay, die damalige Leiterin des Museums für Abstrakte Kunst in New York, eine Äußerung Kandinskys: Er habe ihr 1938, im Rückblick auf seine Lebensgemeinschaft mit Münter, erklärt, »daß die Jahre mit ihr seine allerbesten Jahre waren und er nie wieder so hat arbeiten können«.

Aber auch Münters Gemälde verloren nach der Trennung an Überzeugungskraft. Abgestumpft durch Selbstzweifel, verunsichert im Gefühl einer alles umgreifenden Enttäuschung, büßte sie die Erlebnis- und Verwandlungsfähigkeit ein, die ihre früheren Bilder ausgezeichnet hatte. Versuche, sich dem jeweils herrschenden Zeitstil anzupassen, mißlangen. Sie geriet durch eine unauffällige Malerei ins Abseits.

Das Ziel, die biographische Verankerung der Malerei nachzuweisen, unterscheidet diese Darstellung von Künstlermonographien, bei denen die Beschreibung von werk- und stilgeschichtlichen Abläufen im Vordergrund steht. Die Rückbindung der Werke an Lebensereignisse ist bei Münter und Kandinsky durch die Fülle der Selbstzeugnisse möglich.

Dieses Vorhaben mag angesichts der gegenstandslosen Bilder Kandinskys befremden. Doch auch frühere Autoren haben schon in dessen krassem Stimmungsgefälle, in seinem masochistischen Festhalten an Unglück und Schuld und der daraus erwachsenden Erlösungssehnsucht, die Antriebskraft für sein schwer abgerungenes malerisches Werk vermutet. So nannte Carl Einstein in seiner 1926 erschienenen Analyse *›Die Kunst des 20. Jahrhunderts‹* die Malerei des Russen »egozentrisch begrenzt« und »psychographisch getrieben«. Sie veranschauliche ein »kreisendes Selbstgespräch«, wurzele in einer zwanghaften, nur durch reale Erlebnisse zu erklärenden Wirklichkeitsscheu und erweise sich darum als selbststretender »Stulp ins Ich«. Kandinskys Kunst entspringe »gefährlichem Überschwang und kaum erträglicher Gespanntheit, die um des Lebens willen geregelt werden müssen«.

Als »Reflex eines tragischen persönlichen Schicksals« faßte auch Arnold Gehlen Kandinskys Gemälde auf. In seinem 1960 erschienenen Essay *›Kandinsky und Mondrian‹* spricht er von einer zwanghaften »Erlebnisverarbeitung in Bildeinfällen«. Die abstrakten Bilder entstammten dem Bedürfnis des Künstlers, »sich selbst zum Thema aufzuwerfen ... Selbstdefinition, Selbstentlastung und Selbstprogrammierung ... anzusteue-

ern«. Gehlen weist auf »eine in sehr hohem Grade autistische Komponente« solcher Kunstausübung hin; nur die Aufschlüsselung biographischer Daten vermöge diese »Selbstgespräche in einer Sondersprache verständlich zu machen«.

Kandinsky gab seine Werke nur ungern der öffentlichen Betrachtung preis. Da die Leinwand einen intimen Erlebnisgehalt zurückstrahlte, hätte er das Publikum am liebsten ausgesperrt. »Es scheint mir, man öffnet meine Seele, man kratzt und schabt sie und guckt unter die verhüllende Kruste«, gestand er Münter am 20. August 1911. Das Prinzip der inneren Notwendigkeit, das er als Unterscheidungsmerkmal zwischen ›echter Malerei‹ und Artefakte einföhrte, deutet auf den inneren Druck hin, unter dem seine Werke entstanden, begleitet von hochgradiger Erregung, nachfolgender Erschöpfung und der Angst, eines Tages als Maler leergebrannt zu sein. Im Wort ›Notwendigkeit‹ steckt das Eingeständnis der eigenen Not. Die Not-Wende durch die Kunst gelang Kandinsky an Münters Seite durch die allmähliche Abtragung der ihn bedrängenden, noch unerledigten Erfahrungsschichten. In der hermetischen Metaphorik seiner Bildsprache verraten private Einsprengsel die autobiographische Befrachtung, auch wenn es ihm gelang, alles, was aus persönlicher Betroffenheit stammte, weitgehend herauszufiltern, mit Theorie zu unterlegen und ins Allgemeinverbindliche zu transformieren, ja zu autoritativen Aussagen über die moderne Kunst zu steigern.

Bei Münter ist der emotionale Antrieb für die Bildgestaltung unmittelbarer zu erkennen. »Kein Erlebnis, also nicht malbar«, äußerte sie lapidar, wenn jemand ihr ein Motiv als bildwürdig empfahl, das sie nicht mit ihrer eigenen Vision verklammern konnte. »Alle meine Bilder stellen Momente meines Lebens dar«, versicherte sie Johannes Eichner. Sie artikulierte ihre Erkenntnisse und Empfindungen seit früher Kindheit in Zeichnungen: »Meine Sache ist das Sehen, das Malen und Zeichnen, nicht das Reden.« Wer etwas über sie erfahren wolle, möge nur ihre Bilder betrachten. Malen ent-

sprang für sie dem Ausdrucksverlangen für innere Vorgänge, doch verschmähte sie dabei nie die abbildbare Welt. Sie brauchte den Gegenstand nicht zu zerbrechen, um ein ideales ›Dahinter‹ und ›Darüber-Hinaus‹ aufzuspüren oder spirituelle Botschaften zu übermitteln. Die Macht der Ideen entfaltete sich für sie innerhalb der raumzeitlichen Welt und konnte am konkreten Bildinhalt offenbar gemacht werden. Dingloses Erleben und Schauen lagen ihr fern. Das Gefühl bemächtigte sich der Außenwelt und verwandelte sie; dann strahlte sie von der Leinwand, durch großzügige Formgebung von allem Unwesentlichen befreit, in farbiger Leuchtkraft zurück.

Daß sie ihre Bilder als autobiographische Belege ansah, zeigt sich auch in ihrer Klage gegenüber Johannes Eichner, dem sie am 19. Oktober 1928 in einer Phase tiefer Mutlosigkeit schrieb: »Ich habe ... Erlebnisse gestaltet. Aber wozu das alles? Und soviel Mühe und Arbeit. Und da stehen diese ›Erlebnisse‹ im Keller ... und schimmeln.« Da ihre Kunst den Widerschein ihrer Weltbegegnung vermittelte, galt während der schmerzhaften Ablösung von Kandinsky für sie: »Wer aus dem Leben herausgeworfen ist, ist auch aus der künstlerischen Entwicklung herausgeworfen.«

Malen bedeutete für Münter stets Haltsuche gegen das Verworrne. Es bot Heilung für alle Risse und Brüche ihres Selbstgefühls, war ein Versuch, Entfremdungen aufzuheben. Ihre klarlinigen Bilder verraten, daß sie unter der Vielfalt der Erscheinungen litt und sich nach Orten der Ruhe sehnte, wo die Vergänglichkeit ende, der Zeitfluß zum Stillstand komme, das Zufällige und Willkürliche ausgeschaltet werde. Sie suchte in der Kunst die Eindeutigkeit, die ihr das Leben schuldig blieb. Die Geschlossenheit und Dichte ihrer Werke zwischen 1908 und 1920, der rhythmisch stimmige Linienverlauf, die ausgewogenen, oft raffiniert angelegten Farbakkorde entstammten Überlegung und ordnender Kraft und bedeuten in biographischer Sicht eine Umformung aller Irritationen, die sie durch Liebe und Verlust im Zusammenleben mit Kandinsky erfuhr.

Aufbruch

»Trossen los!« schallte es über Deck. Gepackt von einer Erregung, in der sich Abschiedsbangen und Abenteuerlust mischten, stand die einundzwanzigjährige Gabriele Münter neben ihrer Schwester Emmy an der Reling des Dampfers »Staten-dam«. Am späten Vormittag des 29. September 1898 begann die Überfahrt von Rotterdam nach New York.

Auf dem Landungssteg schoben sich die Schaulustigen, um das Auslaufen des ersten Zehntausend-Tonners der Holland-Amerika Lijn nicht zu verpassen, der gerade von seiner Jungfernfahrt zurückgekehrt war.¹ Den Schwestern winkte niemand, sie waren allein gekommen. Sie hatten die seit dem Tod der Mutter verwaiste Koblenzer Wohnung aufgelöst und fuhren nun lockender Ungewißheit entgegen. Von ihrem Bruder, Carl, hatten sie sich in Bonn am Zug verabschiedet und ihn darüber beruhigt, daß Gabriele nicht noch im letzten Moment das Fahrrad, ihren kostbarsten Besitz, mitgenommen hatte.² Ein Warnbrief der Verwandten aus Texas hatte ihren Plan vereitelt: »It is one thing, however, to go a-touring, another to go a-globetrotting! The places you may visit, are not within the compass of a day's journey. Nor can you flit from capital to capital as you can in Europe in a few hours by boat or by rail. Please think of the vastness of our country!«³

Noch ehe der bestaunte Schiffsriese an den niedrigen Segeln und Masten vorübergliitt, die ihn in respektvoller Entfernung umkreisten, zog Ella das stets griffbereite Skizzenbuch heraus und zeichnete in knappen Umrisslinien Szenen der Abfahrt. Erst als die Hafenkulisse zum schmalen Strich verflachte, machte sie sich an Emmys Seite mit dem Ozeandampfer vertraut; er bot sich für die Passagiere der ersten und zwei-

ten Klasse als schwimmendes Luxushotel dar. Emmy, die immer und ganz selbstverständlich verwöhnt sein wollte, hatte für die zwölfjährige Überfahrt ein Schiff nach dem neuesten technischen Stand gewählt.⁴ Auch hatten die zur Zahlenmagie neigenden Schwestern darauf geachtet, daß die Nummern ihrer Kabinenplätze nicht Unglück verhießen: 152 und 154 erschienen ihnen unverdächtig. Im Schlepptau der acht Jahre älteren Schwester bewegte sich Gabriele – meist kurz Ella genannt – bald so zwanglos, als sei es der natürlichste Zustand der Welt, über der Tiefe eines Weltmeeres teppichbelagte Gänge entlangzuschlendern, auf elektrisch beleuchteten Stufen von einem Deck zum anderen zu flanieren, die plüschverbrämten Musik-, Rauch- oder Konversationssalons aufzusuchen oder sich im holzgetäfelten, kristallglitzernden Speisesaal von einer Schar zuvorkommender Stewards bedienen zu lassen.

Nach Ellas Ansicht war dies ein passender Rahmen für Emmy, die Glänzende, Anspruchsvolle, die nicht gern in den Schatten geriet. Sie hingegen fühlte sich durch den wohlabgestimmten Reisekomfort eher eingeschüchtert und blieb wie immer gern am Rande, um ihre Umgebung zu beobachten. Während Emmy Bekanntschaften schloß, griff sie zum Zeichenstift. Wenn sich ein Boot näherte, hielt sie seinen Umriss in schmissiger Linie fest. Als die ›Statendam‹ am nächsten Morgen den langen Mündungstrichter Southamptons durchfuhr, skizzierte sie die Küste und – angeregt durch die Konturen der Kreidehügel – die Insel Wight mit dem windzerfressenen Westkap.⁵ Zeichnen hieß für sie: entdecken, hieß: ein Stück Welt und Wirklichkeit erobern.

Zwei alleinreisende junge Damen bedeuteten für die amerikanischen Reisegefährten keine Sensation, während sich Holländer, Engländer und Deutsche über einen solchen Wagemut ereiferten. Emmy genoß die Aufmerksamkeit der Herren bei Mühlespiel und Skat, bei Musik und Tanz und üppigen Tafelfreuden. Ella überließ sich dem sanften Wiege-