

NELL WALDEN – STRATEGIEN EINER SAMMLERIN MODERNER UND AUSSER-EUROPÄISCHER KUNST. VOM ERFOLG ÜBER DAS EXIL ZUR ETABLIERUNG, 1912–1956

MARIE KAKINUMA

SUMMARY

Nell Walden (1887–1975) war ausgebildete Musikerin, Übersetzerin, Journalistin, Dichterin, Malerin, Mitarbeiterin der Zeitschrift *Der Sturm* und der gleichnamigen Galerie und nicht zuletzt war sie während ihrer Berliner Zeit als Kunstsammlerin tätig. Ihre umfangreiche Sammlung bestand aus zwei grossen Teilen, die sie als Einheit betrachtete: zum einen moderne europäische Kunst, zum anderen Kunst der »Naturvölker« (heute »Weltkunst« genannt). Mit ihren eigenen Mitteln als Journalistin und Übersetzerin erwarb sie Kunst aus Afrika, Ozeanien und den präkolumbischen Kulturen, und sie war eine der ersten Sammlerinnen aussereuropäischer Kunst in Deutschland. Ihren Ruf als erfolgreiche Sammlerin krönte sie mit der Präsentation ihrer beiden Sammlungen anlässlich der Einzelausstellung 1927 in der Galerie Flechtheim in Berlin.

Bereits 1932 beschloss sie, ihre Sammlung in die Schweiz zu verlegen. Bei der Sammlung Nell Walden handelt es sich weder um NS-Raubkunst noch um NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut. Ihre Entscheidung ist jedoch keineswegs als rein freiwilliger Akt zu beurteilen, sondern muss im Kontext der nationalsozialistischen Kulturpolitik verstanden werden. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland sah sie keine andere Möglichkeit, als freiwillig ins Schweizer Exil zu gehen und sich formell von ihrem deutsch-jüdischen Ehemann Hans Hermann Heimann scheiden zu lassen.

Nell Walden schrieb 1963 in ihren Memoiren, dass sie 1932 vom Direktor der Kunsthalle Basel, Dr. Wilhelm Barth, um die Leihgabe ihrer

Werke für eine Ausstellung gebeten worden sei und sich ihr so die Gelegenheit geboten habe, ihre Sammlung in Sicherheit zu bringen. Waldens retrospektive Darstellung wurde bisher ohne quellenkritische Überprüfung übernommen und ist seither vielfach so rezipiert worden. Recherchen in den Archiven zur Sammlung Nell Walden im Staatsarchiv Basel-Stadt, im Archiv der Kunsthalle Basel und im Archiv des Kunstmuseums Basel ergaben jedoch, dass es im Gegenteil Walden selbst war, die um die Auslagerung ihrer Sammlung gebeten hatte. Im vorliegenden Beitrag wird der Versuch unternommen, die Geschichte des Transfers der Sammlung Nell Walden von Deutschland in die Schweiz und der Deponierung der Werkkonvolute in einer Art »Tour de Suisse« in verschiedenen Museen sowie der Inwertsetzung ihrer Sammlung durch Ausstellungen, Verkäufe und Schenkungen möglichst präzise zu rekonstruieren, indem der dynamische Prozess der Konsensbildung nachgezeichnet wird, in dem die Akteure, die Depositärin, die Leihgeberin sowie Museumsdirektoren, Konservatoren und Galeristen mit ihren idealisierten bzw. pragmatischen Vorstellungen und Vorschlägen interaktiv aufeinander reagierten. Der geografische Fokus liegt auf Bern und dem Wirken des Konservators des Bernischen Historischen Museums, Rudolf Zeller, und des Direktors des Kunstmuseums Bern, Max Huggler. Die Erforschung der Sammlung Nell Walden eröffnet in diesem Zusammenhang einen wichtigen Einblick in die turbulente Zeit der Berner Museen von Mitte der 1930er bis Mitte der 1940er Jahre.

EINLEITUNG

Die gebürtige Schwedin Nelly Anna Charlotta Roslund (geb. 1887 Karlskrona, gest. 1975 in Bern), besser bekannt unter dem Namen Nell Walden, war ausgebildete Musikerin, Übersetzerin, Journalistin, Dichterin, Malerin, Mitarbeiterin der Zeitschrift *Der Sturm* sowie der gleichnamigen Galerie, und nicht zuletzt war sie während ihrer Berliner Zeit als Kunstsammlerin tätig. Ihre umfangreiche Sammlung besteht aus zwei grossen Teilen, die sie als Einheit betrachtete: Zum einen moderne europäische Kunst, zum anderen Kunst der »Naturvölker« (heute »Weltkunst« genannt).¹

In erster Ehe war Nelly Roslund von 1912 bis 1924 verheiratet mit Herwarth Walden, Komponist, Schriftsteller, Herausgeber und Galerist. Als Hochzeitsgeschenk hatte sie von ihrem Mann eine Serie von Zeichnungen Oskar Kokoschkas erhalten. Diese bildete den Ausgangspunkt für ihre Kunstsammlung.² In der Folge konnte sie vor Ort in Berlin ihre Sammlung mit Werken der Sturm-Künstler:innen bestücken, die von Künstler:innen um den Blauen Reiter (Franz Marc, August Macke, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Paul Klee, Heinrich Campendonk) über den Kubismus (Alexander Archipenko, Pablo Picasso, Fernand Léger), den Futurismus (Umberto Boccioni) und den Expressionismus (Isaac Grünewald, Jacoba van Heemskerck, Carl Mense, Maria Uhden) bis hin zu den beiden Favoriten der Sturm Galerie, Marc Chagall und Oskar Kokoschka, reichten.

Die Sammlung aussereuropäischer Kunst, unter anderem mit Werken aus Afrika und Ozeanien, entstand in ihren Ansätzen ebenfalls während der Ehe mit Herwarth Walden. Während ihrer zweiten Ehe (1926–1933) mit dem Frauenarzt Hans Hermann Heimann, der mehr Affinität zu aussereuropäischer Kunst als zu europäischen Bildern hatte, erweiterte sich die Sammlung zunehmend.³ In der

Literatur stand Nell Waldens prägnante Tätigkeit als Künstlerin, Sammlerin und Mitarbeiterin der Sturm-Galerie lange Zeit im Schatten von Herwarth Walden und wurde nicht ausreichend gewürdigt.⁴ Erst in den letzten zehn Jahren hat sich dies mit dem Fortschreiten der Gender-studies verändert, so dass ihre zentrale Rolle als Organisatorin, Verlegerin, Netzwerkerin, Schriftstellerin, Ausstellungsmacherin und Ökonomin international in den Blickpunkt geraten ist.⁵ Diese aktuelle Sicht soll auch in die vorliegende Forschung zu der Sammlung und dem Depositum von Nell Walden einfließen. Es sollen die Interessen und die Motivation von Nell Walden, die ihre Sammlung bereits 1932 in die Schweiz brachte,⁶ herausgearbeitet werden, insbesondere die Veränderung der Interessenlage zum Zeitpunkt ihrer Entscheidung, in die Schweiz überzusiedeln und der Inwertsetzung ihrer Sammlung in Ausstellungen, Verkäufen und Schenkungen. Im Weiteren sollen auch die Erwartungen und Interessen der Museen geklärt werden, die Nell Waldens Sammlung als Depositum entgegennahmen, sowie die Kompromisse, die zwischen der Leihgeberin und den Leihnehmern ausgehandelt wurden. Ein weiteres Augenmerk liegt auf der Aufspaltung der Sammlung in Schenkungen an Museen in der Schweiz und in Schweden. Warum war Nell Waldens Sammlung interessant für Schweizer Museen? Wie war das Verhältnis zwischen der Sammlerin und den Museen von den 1930er bis in die 1960er Jahre? Inwieweit waren die Museen in der Lage, Waldens Wünsche und Vorstellungen zu erfüllen? Und wie passten die Logik der Museen und diejenige der Sammlerin zusammen? Diese Problematiken sollen aus beiden Perspektiven nachgezeichnet werden.

SAMMLUNG AUFBAUEN UND AUSSTELLEN VOR 1933

Nell Walden arbeitete während des Ersten Weltkriegs als politische Korrespondentin und Übersetzerin im Pressehauptquartier der Obersten Heeresleitung Deutschlands und sicherte damit nicht nur das finanzielle Überleben der Galerie, sondern auch die Weiterführung des Sturms in den Kriegsjahren.⁷ Mit eigenen Mitteln erwarb sie Kunst aus Afrika, Ozeanien und den präkolumbischen Kulturen und baute eine Sammlung auf. Sie war eine der ersten Sammler:innen ausser-europäischer Kunst in Deutschland und erwarb bereits vor dem Ersten Weltkrieg im Jahr 1913 in Hamburg – höchstwahrscheinlich bei der Firma Johann Friedrich Gustav Umlauff, einem der wichtigsten Händler aussereuropäischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Artefakte der »Naturvölker«:⁸ zum Beispiel einen Hocker der Duala aus Kamerun, der sich heute im Landskrona Museum befindet (ABB. 1).

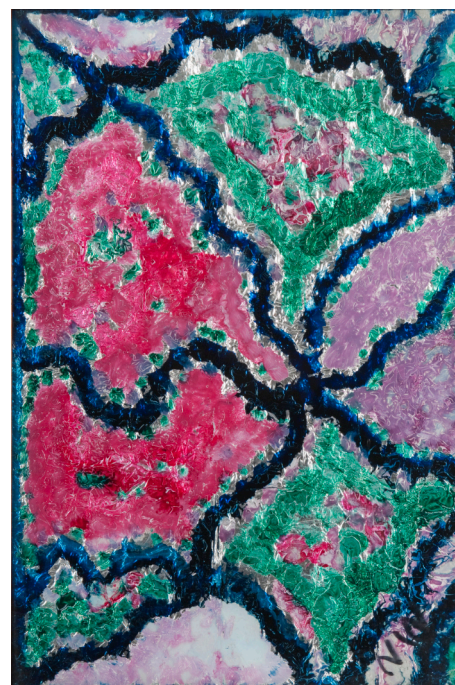


Abb. 1
Nell Walden präsentiert ihre Schenkung von Ethnographica u. a. Hocker der Duala aus Kamerun im Landskrona Museum, 1973, Landskrona museum, Nell Walden samling, Foto: Studio Anders Hilding / Ralph Nykvist © Landskrona Museum

Abb. 2
Nell Walden, *Salome. Nach altschwedischem Motiv*, 1915, Hinterglasbild, 55 x 36 cm, Kunstmuseum Bern, Schenkung Nell Walden © Kunstmuseum Bern

Abb. 3
Nell Walden, *Glasbild mit dunkelblauen Konturen (Nr. 13)*, 1916, Hinterglasbild, 29 x 19 cm, Landskrona Museum, Nell Walden samling © Nell Walden / Nell Walden samling, Landskrona museum



Nell Walden stand dem Umkreis des Blauen Reiters nahe und lernte 1914 bei Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau bayerische Hinterglasbilder kennen, die das Paar sammelte. Sie wur-

de dadurch angeregt, selbst Hinterglasbilder zu malen und zu sammeln. »Nebenbei: Als Kandinsky und auch Klee uns später besuchten, fanden sie beide – diese großen Künstler – meine kleinen Hinter-Glas-Bilder sehr schön, und ermunterten mich, mit dem Malen weiterzufahren. Ich war mit Recht über diese Anerkennung sehr stolz und beglückt«⁹ (ABB. 2 und ABB. 3). Der Blaue Reiter propagierte aus einer Art spätromantischer Sicht die »Primitive Kunst« – Kinderzeichnungen, Art Brut, aussereuropäi-

sche Kunst sowie Volkskunst – als »Ursprung« des künstlerischen Wollens und suchte damit die Kunst der Avantgarde zu legitimieren.¹⁰ Die Brücke-Maler und Emil Nolde¹¹ waren von der kolonialen Sehnsucht¹² nach der Exotik Afrikas und der Südsee getrieben, die als »Inspiration des Fremden«¹³ dienten. »Primitive Kunst« wurde unter dem Einfluss des Kubismus ab 1905 mit der internationalen Moderne in Verbindung gebracht und in Deutschland ab den 1910er Jahren im musealen Kontext ausgestellt.¹⁴ In der Vorkriegszeit bildete sich in Deutschland zögerlich eine kleine Sammlergemeinde aus, zu der beispielsweise der Bankier und Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus gehörte. Erst zu Beginn der 1920er Jahre gewannen private Sammlungen, wie diejenige des Bankiers Eduard von der Heydt, an Prestige.¹⁵ Die Einzigartigkeit der ethnologischen Sammlungstätigkeit Nell Waldens besteht nicht zuletzt darin, dass sie im Gegensatz zu den männlichen Sammlern, die nicht selten wohlhabende Bankiers waren, ihre Sammlungstätigkeit insbesondere in der Zeit vom Herbst 1914 bis 1918 konzentrierte, da sie als Journalistin und Übersetzerin in den Kriegsjahren grosse Einnahme hatte.¹⁶

Die Sammlung der aussereuropäischen Kunst Nell Waldens wurden 1917 erstmals schriftlich dokumentiert.¹⁷ Dabei wurde unter der Rubrik »N****-Plastiken« ein schmales Konvolut von 13 Objekten mit Figuren, Masken und Artefakten aus Lagos (Nigeria), Togo, Kongo, Kaffer (Südafrika), Dahomey sowie altpersischen Bronzen aufgeführt.¹⁸ 1919 wurden weitere Kunstobjekte aus Afrika und Ozeanien unter den Rubriken »N****-Plastiken« und neu »Südseeplastiken« hinzugefügt;¹⁹ sie stammten mehrheitlich aus den früheren deutschen Kolonien und Schutzgebieten Togo, Deutsch-Ostafrika, Kamerun, Marshallinseln und Neumecklenburg. Nell Walden nahm ab 1921 ihre ethnologische Sammlung ins reguläre

Sturm-Ausstellungsprogramm auf und stellte die Artefakte zusammen mit Werken moderner Kunst aus.²⁰ Erst im Mai 1926 wurde die aussereuropäische Kunst in der Ausstellung *Afrika- und Südseekunst* in der Galerie Sturm erstmals nicht im Kontext moderner Kunst gezeigt.²¹

Als autodidaktische Malerin gehörte Nell Walden zu den Sturm-Künstler:innen. Nach der Scheidung von Herwarth Walden trat sie ab 1926 der Künstlervereinigung Die Abstrakten – Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten e. V. bei und stellte regelmässig in der *Grossen Berliner Kunstausstellung* aus. Nell Walden war neben Hilma af Klint und später Sonia Delaunay eine der Vorreiterinnen der abstrakten Malerei (ABB. 4, ABB. 5 und ABB. 6). 1927 organisierte sie gemeinsam mit Alfred Flechtheim die Einzelausstellung *Nell Walden-Heimann²² und ihre Sammlungen* mit rund fünfzig eigenen Werken sowie Arbeiten aus ihren Sammlungen europäischer und aussereuropäischer Kunst in der Galerie Flechtheim in Berlin.²³ Unter »Kult- und Gebrauchsgegenstände der Naturvölker« wurden 74 Objekte aufgeführt. Die Entstehungsorte aller Objekte wurden geografisch identifiziert und Regionen wie

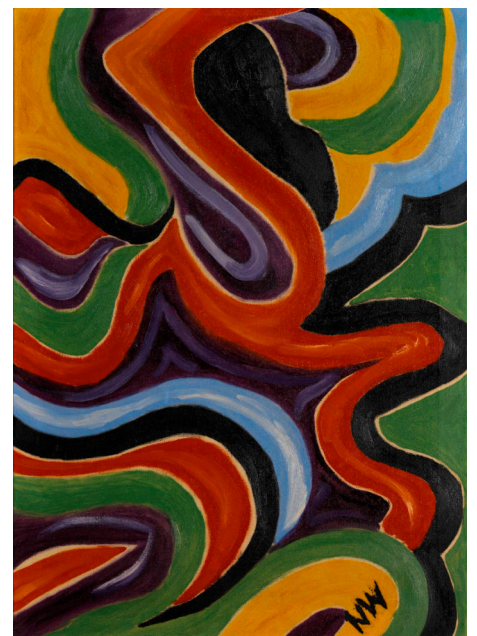


Abb. 4
Nell Walden, *Komposition*, 1917, Ölfarbe auf Leinwand, 65 x 47 cm, Moderna Museet Stockholm
© Nell Walden / Moderna Museet, Stockholm

Abb. 5
Nell Walden, *Mimosen* (Glasbild Nr. 66), 1921,
Hinterglasbild, 28 x 23 cm, Landskrona
Museum, Nell Walden samling
© Nell Walden / Nell Walden samling,
Landskrona museum

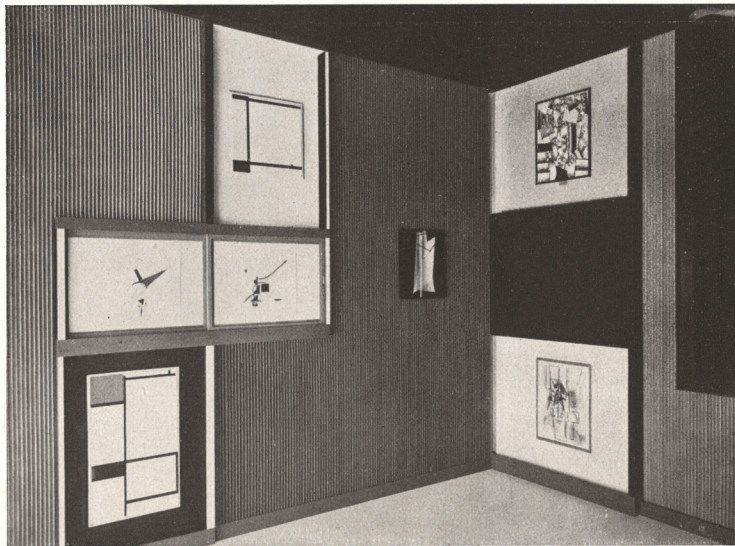


Abb. 6
Nell Walden-Heimann trägt ein von Sonia
Delaunay entworfenes Foulard, ca. 1927,
Foto: Wanda von Debschitz-Kunowski,
Bibliothèque nationale de France, OA-887
(7)-PET FOL, Godefroy Cécile, n°341
© Bibliothèque nationale de France



»Ozeanien« (nicht mehr als Südsee bezeichnet) »Kaiserin-Augusta-Fluss, Neu-Guinea«, »Ramu-Fluss, Neu-Guinea«, »Admiralitätsinseln«, »Tami Insel« und »Neumecklenburg« usw. zugeordnet.²⁴ Die wissenschaftliche Katalogisierung und Einordnung der Entstehungsorte wurde wohl von Personen aus dem Umkreis von Flechtheim unterstützt, der sich selbst mit aussereuropäischer Kunst beschäftigte, die ein wichtiges Element seiner eigenen Publikations-, Ausstellungs- und Verkaufsstrategie war.²⁵ Flechtheim schrieb im Vorwort des Katalogs, Nell Walden habe »Werke von allen den Künstlern, die in den Räumen des Sturm ausgestellt waren, [...] in erlesenster

Qualität gesammelt, dazu Glasbilder aus Schweden und Bayern, dann, ehe sie große Mode wurden, Skulpturen aus Ozeanien und Afrika, und aus Peru uralte Töpfe und Stickereien, die sie selbst mit großer Geduld renoviert hat.«²⁶ Es wurden zahlreiche Ausstellungsbesprechungen veröffentlicht,²⁷ und Nell Waldens wegweisende Ästhetik und ihr Verständnis der Entwicklungsgeschichte der Kunst gewürdigt. »Man fühlt sich, daß diese Frau mit den neuartigen Kunstwerken, die sie so frühzeitig aus dem Zauberkreis ›Sturm‹ erwarb, eine sehr persönliche Beziehung verband. Sie griff mit gutem Blick zu. Kaufte nicht nur ›Inkunabeln‹ des Expressionismus, sondern manche klassischen Dokumente seiner Welt- und Kunstanschauung.«²⁸ »Die Sammlung«, so schreibt Franz Markl 1927 in der Kunstchronik, »ist eine für ihre persönlichen Zwecke durchgeführte Korrektur der Kunstgeschichte. Es wäre denkbar, daß sich die Entwicklungsgeschichte der Kunst von den primitiven ozeanischen Kulddokumenten aus zu Marc und Picasso so vollgezogen hätte, wenn Antike und Christentum sich nicht dazwischengestellt hätten. Sinn des Expressionismus [...] ist ja die Ausschaltung dieser Tradition. So hat Nell Walden unter diesem Gesichtswinkel der expressionistischen Idee die Kunstentwicklung erlebt und sich mit Dokumenten dieser unterbrochenen Entwicklungslinie umgeben. Sie hat mit einer seltenen Konsequenz in dieser Sammlung ihre Kunstanschauung in die Tat gesetzt.«²⁹ Die eurozentrische Perspektive der Kritiker war jedoch hierbei unverkennbar. Damit hatte Nell Walden vor 1933 sowohl als Künstlerin als auch als Sammlerin ihren Zenit erreicht. Kunstwerke aus Afrika, Ozeanien und den präkolumbischen Kulturen waren für sie nicht Studienobjekte oder Dokumente zur Legitimierung der Welt- und Kunstanschauung des Expressionismus, vielmehr



Die „Abstrakten“ (Léger, Mondriaan, Lissitzky, Moholy usw.)
im Provinzial-Museum, Hannover



Sammlung Nell Walden-Heimann, Berlin

Abb. 7

»Die Abstrakten (Léger, Mondrian, Lissitzky und Moholy usw.) im Provinzial Museum in Hannover« und »Sammlung Nell Walden-Heimann, Berlin«, abgedruckt in: *Der Querschnitt*, 8. Jg., Heft 2, 1928, S. zwischen 116 und 117.

hatten für sie beide Künste ihre gleiche Berechtigung.

Nell Walden präfigurierte in der Berliner Kunstwelt die Verbindung von Moderne mit aussereuropäischer Kunst, die sich erst ab Mitte der 1920er Jahre im Kunsthandel und bei Sammler:innen etablierte. Das Jahr 1926 steht exemplarisch für die neue Anerkennung von aussereuropäischer Kunst durch ein breites Publikum, ebenso wie deren Status bei Kunsthändlern, die bisher vorwiegend mit Kunst der europäischen Avantgarde ge-

handelt hatten.³⁰ Anlass dazu war die Neueröffnung des Berliner Völkerkundemuseums, wo eine Schausammlung eingerichtet wurde, die für ein breites Publikum konzipiert war. Damit war die Ästhetisierung von Artefakten vollzogen, d. h. die Objekte wurden aus europäischer Perspektive von ihren ursprünglichen Funktionen und Verwendungszwecken abgelöst und neu kontextualisiert. Dazu trug Alfred Flechtheim nicht nur in Ausstellungen, sondern auch in seinen Zeitschriften *Der Querschnitt* (1921–1936) unter der Redaktionsleitung von Hermann von Wedderkop und später im *Omnibus* (1931–1932) wesentlich bei.³¹ In *Der Querschnitt* wurden wissenschaftliche Texte über asiatische, indische, afrikanische und ozeanische Kunst reichhaltig illustriert und aussereuropäische Kunst Kunstwerken der Moderne strategisch gegenübergestellt. Damit wurde die künstlerische Gleichrangigkeit sinnlich veranschaulicht und gleichzeitig verdeutlicht, dass die aussereuropäische Kunst auch in der Galerie Flechtheim erworben werden konnten. Es erstaunt dabei wenig, dass sich Nell, eingestimmt auf die Strategie des Kunsthändlers, dem Umfeld der Galerie Flechtheim zuwandte und beschloss, ihre erste umfangreiche Sammlungsausstellung dort zu realisieren.

Die im *Querschnitt* 1928, Heft 2, abgedruckten zwei Fotos »Die Abstrakten (Léger, Mondrian, Lissitzky und Moholy usw.) im Provinzial Museum in Hannover« und »Sammlung Nell Walden-Heimann, Berlin« sind als Gegensatzpaar konzipiert (ABB. 7).³² Nell liess ihre Porträts fotografisch als antithetisches Paar konzipieren³³, das von ihrer grundlegenden Auffassung zeugt, in der die beiden Künste als Einheit fungieren. Im ersten Foto zeigt sie sich als »Neue Frau« – vor dem Hintergrund schwedischer Volkskunst und bayerischer Hinterglasmalerei – die ihr Leben in der Weimarer Republik selbstbestimmt und auf der Höhe der Zeit führt

Abb. 8
 Nell Walden-Heimann in ihrer Wohnung an
 der Rankestrasse, Berlin, 1926, Foto:
 Atlantic Photo-Co., Staatsbibliothek zu
 Berlin
 © bpk / Staatsbibliothek zu Berlin

Abb. 9
 Nell Walden-Heimann in ihrer Wohnung an
 der Rankestrasse, Berlin, 1926, Foto:
 Atlantic Photo-Co., Staatsbibliothek zu
 Berlin
 © bpk / Staatsbibliothek zu Berlin



(ABB. 8).³⁴Ihr Stolz als eine vom Expressi-
 onismus emanzipierte Künstlerin, die
 nun der neuen Bewegung der Abstrakten
 folgte, harmonierte mit dem Geist des
 Blauen Reiters. Damit definierte sie ihre
 abstrakte Malerei – im Gegensatz zu
 Mondrian oder Lissitzky – nicht als eine
 nüchterne, rein geometrische, sondern
 vielmehr als eine organische und orna-
 mentale, verwandt mit alt-amerikani-
 schen, ozeanischen und afrikanischen
 Artefakten. Auf dem zweiten Foto wird
 eine magische und mystische Aura insze-
 niert: Nell blickt in ihr Zimmer, zugleich

aber auch in die Ferne. Mit einer Zigarette
 in der Hand, umgeben von Kunstwerken
 aus Afrika, Ozeanien und den präkolum-
 bischen Kulturen, erscheint die glühende
 Anhängerin der Astrologie³⁵ als Mystike-
 rin (ABB. 9) in einer maximal ästhetisier-
 ten Sicht³⁶ als Künstlerin und als Samm-
 lerin.

Ende der 1920er Jahre hatte damit die
 aussereuropäische Kunst in den Galerien
 für Kunst der europäischen Avantgarde
 Einzug gehalten, wo sie in einem ästheti-
 sierten, gleichsam musealen Kontext
 ausgestellt und mit ethnologisch kennt-



nisreichen Texten unterfüttert wurden. An dieser befruchtenden Vielfalt und Polarität ihrer Sammlung konnte Nell Walden im Frühling 1932 bei der Ausstellung *Afrikanische Plastik*, die von der Berliner Secessi- on zusammen mit den Staatlichen Museen Berlin organisiert wurde,³⁷ ein letztes Mal teilhaben, bevor sie in die Schweiz übersiedelte. Die Werke in der Ausstellung entstammten nicht nur aus Nell Waldens Sammlung, sondern zudem aus öffentlichen Museen, wie dem Museum für Völkerkunde Berlin, dem Kunstgewerbe-Museum der Stadt Köln und dem Provinzial-Museum Hannover sowie anderen Privatsammlern, wie Eduard von der Heydt, Alfred Flechtheim und Arthur

Speyer II. Arthur Speyer II³⁸ stammte aus einer bekannten Kunstsammler und -händlerfamilie für Ethnographica in Berlin. Teile seiner Sammlung hatte Walden von Arthur Speyer II erworben, darunter eine Gruppe altperuanischer Keramiken. Die Frau von Arthur Speyer II war zudem Patientin von Hans Hermann Heimann, und er liess sich seine Behandlungen mit ethnologischen Stücken bezahlen.³⁹

Im Ausstellungskatalog wird sie als »Frau Nell Walden« aufgeführt, den Namen ihres jüdischen Ehemannes »Heimann«⁴⁰ wollte sie in der Öffentlichkeit wohl bewusst vermeiden. Im Mai 1933 liess sie sich von Heimann scheiden.

VERLAGERUNG DER SAMMLUNG IN DIE SCHWEIZ IM JAHR 1932

Der österreichische Journalist und sozialdemokratische Verleger Felix Stössinger⁴¹, der die kreativen Tätigkeiten von Nell Walden förderte und in den frühen 1930er Jahren ihre Arbeiten gelegentlich in seinen Kritiken würdigte,⁴² veröffentlichte 1932 den Artikel »Die Unterschätzung der Kunst«, in dem er argumentierte, dass die Verteidigung der abstrakten Kunst in Deutschland zu einer dringenden politischen Angelegenheit geworden sei, und er warnte ausdrücklich vor der angekündigten zerstörerischen Kulturpolitik der Nazis.⁴³

Im gleichen Artikel charakterisierte er Nell Walden als eine Künstlerin, die die Abstraktion in der Malerei im Sinne von Paul Klee pflegte (ABB. 10 und ABB. 11).⁴⁴ Die abstrakte Kunst war auch in der Weimarer Republik für die Öffentlichkeit schwer verständlich geblieben und unter dem Regime der Nationalsozialisten wurde sie zur Zielscheibe plakativer Verleumdungen. Nell Walden dürfte spätestens im Jahr 1932 die kritische politische Lage in Deutschland realisiert haben; angesichts der angespannten Situation war sie pessimistischer als ihr Ehemann Hans Hermann Heimann.⁴⁵ Nach der

Abb. 10

Nell Walden, *Gartenbeet* (Glasbild Nr. 37), 1917, Hinterglasbild, 36 x 28 cm, Landskrona Museum, Nell Walden samling
© Nell Walden / Nell Walden samling, Landskrona museum



Abb. 11

Paul Klee, *Erinnerung an einen Garten*, 1914, 7, Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton, 25,2/25,5 x 20,2/21,6 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
© bpk / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland sah sie keine andere Möglichkeit mehr, als freiwillig in das Schweizer Exil zu gehen.⁴⁶

Stössinger unterstützte sie nicht nur als Künstlerin, u. a. gab er 1933 ihren Gedichtband *Unter Sternen* heraus⁴⁷, sondern setzte sich auch dafür ein, dass sie ihre beiden Sammlungen in den Depots von Schweizer Museen hinterlegen konnte. Nell Walden schrieb 1963 in ihren Memoiren, sie sei 1932 vom Leiter der Kunsthalle Basel, Dr. Wilhelm Barth angefragt worden sei, ihre Werke für eine Ausstellung auszuleihen, und so habe sich die Gelegenheit ergeben, ihre Sammlung in Sicherheit zu bringen. »Ich schrieb zurück, daß ich es gerne tun würde, und zwar nicht nur kurzfristig, sondern sogar auf längere Zeit, bis zu einem eventuellen Abruf durch mich. So konnte ich den größten Teil der Sammlung bereits 1932 in die Schweiz bringen lassen und sie auch vor der Zerstörung durch das Hitlerregime retten.«⁴⁸ Waldens rückblickende Darstellung wurde bislang ohne quellenkritische Prüfung übernommen.⁴⁹ Auch im Buch *Fluchtgut – Raubkunst. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Folge der Restitution* findet sich die gleiche Behauptung, die Kunsthalle Basel hätte Walden um eine Ausleihe gebeten. Recherchen in den Archiven zu Nell Waldens Sammlung im Staatsarchiv Basel-Stadt, im Archiv der Kunsthalle Basel und im Archiv des Kunstmuseum Basel ergaben jedoch, dass im Gegenteil sie selbst es war, die darum bat, ihre Sammlung als Fluchtgut in Sicherheit zu bringen.

Die Ereignisse lassen sich wie folgt rekonstruieren: Felix Stössinger schickte am 27. Januar 1932 eine Anfrage an den Direktor des Kunstmuseum Basel, Otto Fischer,⁵⁰ mit folgendem Inhalt: »Ein bekannter Berliner Sammler beabsichtigt, im Laufe von 1932 sein Berliner Haus aufzulösen und sein Leben fortan auf ein

kleineres Berliner Haus und ein Haus im Tessin, das sich bereits im Bau befindet, zu verteilen. In den beiden Häusern wird er keinen Platz haben, seine grosse Sammlung moderner Kunst unterzubringen. Er hat sich daher entschlossen, um diese Sammlung nicht auseinanderzureissen, sie einem namhaften Museum als Leihgabe für einige Zeit zu überlassen. [...] bitte ich Sie, mir möglichst bald zu schreiben, ob das von Ihnen geleitete Museum prinzipiell in der Lage ist, eine solche Leihgabe für 2–3 Jahre Verlängerung selbstverständlich vorbehalten, aufzunehmen und geschlossen zu zeigen.«⁵¹ Zehn Tage später bat Stössinger Fischer um möglichst umgehende »Rückäussierung«⁵², da er nichts aus Basel gehört hatte. Es stellte sich heraus, dass Stössingers erster Brief vom 27. Januar Fischer nicht erreicht hatte. Am 10. Februar 1932 schickte Stössinger erneut einen Brief mit der Präzisierung nach Basel, der Betreffende sei bereit, »seine Sammlung moderner Bilder, eventuell auch seine Sammlung primitiver Kunst auf der Grundlage bestimmter Abmachungen einem Museum zu überlassen. [...] Ob die Glasbilder und die Ethnographica mit den modernen Bildern gezeigt oder von ihnen getrennt, ausgestellt werden sollen, bleibt weiteren Verhandlungen vorbehalten.«⁵³ In einem Brief vom 18. Februar 1932 betonte Stössinger weiter, dass die angebotene Sammlung hochkarätig sei und einen umfangreichen Gesamtüberblick über die moderne Kunst der 1910er und 1920er Jahre biete. Dem Brief vom 18. Februar 1932 ist zu entnehmen, dass Fischer bereits in seiner Antwort auf den Brief vom 10. Februar die räumlichen Möglichkeiten im Kunstmuseum Basel abgeklärt hatte und zu dem Schluss kam, dass die Sammlung wegen Platznot nicht permanent ausgestellt werden könne. In Anbetracht der Umstände sprach sich Stössinger für einen Kompromiss mit einem konkreten Vorschlag aus. »Der Be-

sitzer legt keinen entscheidenden Wert darauf, dass die Sammlung als Ganzes gezeigt wird. Ohne Ihre Raumnot zu kennen, hatte ich schon bemerkt, dass der Sammler mit wechselnden Ausstellungen einverstanden ist. Es würde also nur notwendig sein, ein Kabinett mit 2 Wänden à 3 Meter Länge zur Verfügung zu stellen. In diesem Kabinett könnten in dauerndem Wechsel jeden Monat neue Bilder gezeigt werden. Sie hätten dann fast für ein Jahr eine dauernde Wechselausstellung, oder aber könnte die Sammlung, wie Sie vorgeschlagen haben, jährlich einmal gezeigt werden.«⁵⁴ Erst im Brief von 26. Februar 1932 informierte Stössinger Fischer darüber, wer der Sammler war: »Die Sammlung gehört Frau Nell Walden-Heimann und besteht aus der alten früheren Sammlung Nell Walden, ergänzt durch die Sammlung ihres Mannes, Dr. Heimann [...].«⁵⁵ Vor diesem Brief schlug Fischer Stössinger vor, Kontakt mit Professor Dr. Wilhelm Barth in der Kunsthalle aufzunehmen, da er das Angebot von Nell Walden-Heimann für das Kunstmuseum Basel nicht annehmen könne – dies wohl, weil aufgrund des damaligen Platzmangels im Kunstmuseum Basel⁵⁶ kein Kompromiss zwischen Museum und Sammlerin erzielt werden konnte. Die in rascher Folge verschickten Briefe aus Berlin nach Basel mit mehrmaligen Bitten um umgehende Rückmeldung von Fischer zeigen, dass Nell Walden in grosser Eile war. Sie hätte ihre Sammlung moderner Kunst und der aussereuropäischen Kunst am liebsten zusammen in einem Museum in der Schweiz hinterlegt, war aber schliesslich gezwungen, Werkkonvolute in einer Art »Tour de Suisse« in verschiedenen Museen zu deponieren.

Stössinger schickte am 26. Februar 1932 eine Anfrage an Wilhelm Barth mit folgendem Inhalt: »Die Berliner Sammlerin Nell Walden-Heimann will im Laufe dieses Jahres ihren sehr umfangreichen

Berliner Haushalt verkleinern, da sie sich in der Schweiz angekauft hat und das Haus im Laufe dieses Jahres dort fertig wird. Sie ist deshalb vor die Entscheidung gestellt worden, ihre Sammlung aufzulösen oder anderwärts unterzubringen. Entschieden hat sie sich dafür, ihre Sammlung moderner Bilder auf der Grundlage bestimmter Abmachungen einem Museum zu überlassen.«⁵⁷ Hierbei wird nochmals deutlich, dass Nell Walden-Heimann sich selbst entschieden hat, in die Schweiz zu übersiedeln und ihre Sammlung moderner Bilder einem Museum in der Schweiz zu überlassen. Stössinger teilte Barth von Anfang an, kompromissbereiter als Otto Fischer gegenüber, die folgenden Bedingungen mit: »Bei dem Umfang der Sammlung wird es wohl nicht möglich sein, sie als Ganzes ununterbrochen zu zeigen. Die Besitzerin stellt nur die Bedingung, dass die Sammlung geschlossen bleibt, das heisst, dass die Bilder nicht auf die verschiedenen Abteilungen des Museums verteilt werden, und dass nach Möglichkeit immer ein Teil der Bilder gezeigt wird. [...] und selbst für ein grosses Museum wird es ein Gewinn sein, sie [die Sammlung] für so lange Zeit beherbergen zu können.«⁵⁸ Das Wort »Teil« wurde mit schwarzer Tinte unterstrichen, höchstwahrscheinlich von Barth selbst. Anschliessend erbat Stössinger Barth seine Stellungnahme dazu, »in welcher Weise Sie die Ausstellung öffentlich zeigen können, ob in Form einer Wechselausstellung, in Form von ein oder zwei Räumen, oder in Form einer Gesamtausstellung, die etwa jährlich je 2 Monate stattfinden soll. Diese Vorschläge sind unverbindlich und können sicher durch Gegenvorschläge [...] ergänzt und in Form gebracht werden.«⁵⁹

Nell Walden-Heimann hegte also bei der Leihgabe von Anfang an eine idealisierte Vorstellung, ihre Sammlung in der Öffentlichkeit so sichtbar wie möglich zu machen, welche der Praxis des Muse-

umsbetriebs nicht immer entsprach, und sie war davon überzeugt, es würde für das Museum einen Gewinn darstellen, ihre Sammlung beherbergen zu können.

Barth war selbst Maler, Humanist und Professor für moderne Kunst an der Universität Basel (1931–1934), und in der Zeit von 1932–1933 baten ihn verschiedene deutsche Sammler:innen um Hilfe. Er setzte sich tatkräftig dafür ein, deutsche Sammlungen in den Basler Kunstverein zu überführen. Angesichts seiner humanitären Philosophie war es wenig erstaunlich, dass er unverzüglich versuchte, die Sammlung Nell Walden in der Kunsthalle Basel zu platzieren. Gerade bevor er von Stössinger die oben erwähnte Anfrage erhielt, hatte er bereits zwei deutsche Sammlungen als Leihgaben übernommen. Trotzdem reagierte Barth wohlwollend auf die Anfrage von Stössinger, und wollte sich grundsätzlich einmal bereit erklären, Mittel und Wege zu finden, um die Absicht von Nell Walden-Heimann zu verwirklichen.⁶⁰ Er klärte aber umgehend den wesentlichen Punkt bei der Übernahme ihrer Sammlung an den Basler Kunstverein ab, dass das Museum keine Kosten für Transport, Versicherung, Freipassverlängerung usw. übernehme.⁶¹ Am 14. April 1932 teilte er Stössinger mit, »dass meine Kommission sich zur Uebernahme der Kollektion von Frau Nell Walden-Heimann in unsere Obhut bereit erklärt hat. Ueber Ausstellungen derselben kann allerdings erst das Nähere vereinbart werden, wenn wir die Sendung erhalten und durchgesehen haben.«⁶²

Im Kommissionssitzungsprotokoll vom 13. April 1932 wird Nell Waldens Sammlung erstmals erwähnt. »Das Angebot einer deutschen Sammlung moderner Kunst, die bei uns magaziniert und gelegentlich ausgestellt werden soll, wird angenommen, unter Zusicherung, dass von uns keine Kosten für Transport und Versicherung zu tragen sind.«⁶³ Nachträglich wurde mit Bleistift die Bemerkung

»Sammlung Nell Walden-Heimann« in das maschinengetippte Protokoll hinzugefügt. Die Anonymität sollte während der Verhandlungen offenbar gewahrt bleiben. Am 27. April 1932 wurde die Sammlung Nell Walden-Heimann durch das Speditionshaus Robert Haberling Berlin an Wilhelm Barth abgesendet⁶⁴ und am 6. Mai 1932 wurden die Bilder in Basel ausgepackt, verzollt und am 9. Mai eingeführt.⁶⁵ Stössinger teilte auch im Mai ausdrücklich den Wunsch der Leihgeberin zur Angabe ihres Namens mit. »Frau Walden Heimann bietet noch zur Kenntnis zu nehmen, dass sie immer in Kunstkatalogen unter W (Walden-Heimann) und nicht unter H Heimann steht.«⁶⁶ Später, im Juli 1932, wurde zusätzlich der Wunsch der Leihgeberin bezüglich der Angabe ihres Wohnorts bekannt gegeben: »die Leihgabe heisst also Nell Walden-Heimann Ascona«⁶⁷ Diese vollständige Nennung (Name und Wohnort) wurde im Zusammenhang mit dem Depotvertrag⁶⁸ zwischen Nell Walden-Heimann und dem Basler Kunstverein geregelt, der vom 6. Juni 1932 bis zum 6. Juni 1934 gültig war, d. h. zunächst für zwei Jahre gesichert war,⁶⁹ anschliessend verlängert wurde bis die Sammlung definitiv aus Basel nach Bern verlagert wurde.

Nach dem Abschluss des Vertrags und der Zahlung der Freipassabfertigung, die der Basler Kunstverein für die Sammlerin erledigte, wollte Stössinger mit Barth die Ausstellungsmöglichkeiten besprechen,⁷⁰ aber erst im Herbst 1933 konnte die Sammlung Nell Walden in zwei Ausstellungen in der Kunsthalle Basel gezeigt werden.

ÜBERSIEDLUNG IN DIE SCHWEIZ IM JAHR 1933

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland liess sich Nell Walden im Mai 1933 formell von Heimann scheiden.⁷¹ Zu diesem Zeitpunkt hatte sie

sich entschlossen, allein in die Schweiz zu emigrieren, weil Heimann Berlin nicht verlassen wollte, solange er in Deutschland beruflich tätig sein konnte und seine krankheitsbedingt bewegungsunfähige Mutter noch lebte.⁷² Nach der Scheidung reiste Nell Walden in ihre schwedische Heimat und im Juli 1933 gelang es ihr, sich als Schwedin einbürgern zu lassen.⁷³ Mit dieser Scheidung beschloss sie, den Kontakt zu ihrem jüdisch-deutschen Ehemann auf dem Papier formell zu beenden und in der Schweiz mit neutraler schwedischer Staatsbürgerschaft neu zu beginnen.

Nell Walden konnte ohne grössere Schwierigkeiten in die Schweiz übersiedeln. Sie hatte seit vielen Jahren gemeinsam mit Hans Hermann Heimann fast jährlich ein paar Monate in Ascona im Tessin verbracht.⁷⁴ In den frühen 1930er Jahren liessen sie dort ihr eigenes Haus, die Casa Svedese, erbauen.⁷⁵ So waren sie bereits vor 1933 Eigentümer eines Ferienhauses in der Schweiz geworden. Dank dessen konnten die Freipässe des Zolls ausgestellt werden.⁷⁶ Im Oktober 1933 übersiedelte Nell Walden in die Schweiz⁷⁷ und wohnte zuerst in der Casa Svedese, die nach der Scheidung in ihren Besitz übergegangen war.⁷⁸ Später betonte sie wiederholt, dass ihr Eigentum bzw. die Immobilie schwedisch sei⁷⁹, damit meinte sie, ihr Eigentum sei keineswegs jüdisch-deutsch. Bereits 1934 wurde das zweite Haus, die Casa Halla, gebaut, in das Walden bald umzog. Heimann blieb in Berlin und besuchte sie zwischen 1933 und 1937 während der Sommermonate. Mit dem Umzug nach Ascona folgte Nell Walden zunächst einmal einem gesellschaftlichen Trend, war Ascona doch zum Anziehungspunkt des kulturellen Jetsets geworden. Zugleich konnte der Besitz einer Immobilie die geplante Übersiedelung in die neutrale Schweiz gesetzlich wesentlich erleichtern. Trotz alledem ist die Entscheidung, den Kunstbesitz in die

Schweiz zu verlegen, keineswegs als rein freiwilliger Akt zu beurteilen, sondern im Kontext der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu verstehen.

Die Idee, in Ascona ein Ferienhaus zu bauen, verdankt sich wohl Nell Waldens Kontaktaufnahme mit Baron Eduard von der Heydt.⁸⁰ Bekanntlich hatte dieser 1926 den Monte Verità in Ascona gekauft und dort ein Hotel im Bauhausstil errichten lassen, dessen Räume er mit einem Teil seiner ostasiatischen Kunstsammlung ausstatten liess, mit der er in der ersten Hälfte der 1920er Jahre das Museum Yi Yuan in Amsterdam bestückt hatte. Ab 1926 bewohnte von der Heydt die Casa Anatta. Walden und von der Heydt kannten sich bereits seit 1915,⁸¹ wurden aber erst in den 1920er Jahren enge Freunde, die das Interesse für aussereuropäische Kunst teilten und sich im Kreis um Flechtheim trafen. 1928 besuchte das Ehepaar Walden-Heimann auf Einladung des Barons erstmals die Casa Anatta und übernachtete auf dem Monte Verità⁸² (ABB. 12).

Die glückliche Zeit in Ascona endete abrupt: Heimann wurde im November 1937 in Berlin von der Gestapo verhaftet



Abb. 12

Eduard von der Heydt mit Nell Walden auf der Terrasse der Casa Anatta, 1928, Foto: unbekannt, Museum Rietberg, Zürich
© Museum Rietberg, Zürich

und zu einer vierjährigen Haftstrafe verurteilt, da er beschuldigt wurde, illegale Abtreibungen auf kommerzieller Basis durchgeführt zu haben.⁸³ Im April 1938 wurde er im Polizeigefängnis in Luckau in der Niederlausitz inhaftiert. Im Sommer 1939 besuchte ihn Nell Walden dort. Allmählich schlug ihre Hoffnung in Verzweiflung um. Der seelische Schock verursachte eine dramatische Verschlechterung der Sehkraft ihres rechten Auges, so dass sie sich 1939 und 1940 Operationen unterziehen musste.

Im Juli 1940 heiratete sie den Schweizer Lehrer Hannes Urech. Gemeinsam mit ihm besorgte sie im September 1941 für Heimann eine Einreise- und eine sechsmonatige Aufenthaltsbewilligung in der Schweiz. Nur wenige Wochen später wurde den Juden die Auswanderung aus Deutschland untersagt. Heimann wurde nach seiner Entlassung aus Luckau im Sommer 1942 die Ausreise aus Deutschland verweigert. Am 15. August 1942 wurde er nach Riga deportiert und drei Tage nach seiner Ankunft hingerichtet.

DIE SAMMLUNG WALDEN IN DER SCHWEIZ

Standort der Sammlung moderner Kunst in Basel

Nell Waldens Sammlung moderner Kunst befand sich vom Mai 1932 bis Februar 1937 im Depot der Kunsthalle Basel. Die Eigentümerin hat sie der Kunsthalle Basel für die Ausstellungen *Moderne deutsche Malerei aus Privatbesitz* (der ursprüngliche Titel war *Moderne Kunst aus Basler Privatbesitz*⁸⁴) vom 7. bis zum 29. Oktober 1933 (mit Werken von Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Topp und Uhden⁸⁵) sowie *Marc Chagall* vom 4. November bis zum 3. Dezember 1933 zur Verfügung gestellt,⁸⁶ – d. h. gerade nachdem sie sich in Ascona niedergelassen hatte. Barth meinte, die Ausstellungen mit ihren Leihgaben könnte ihre Niederlassung in der Schweiz noch bes-

ser begründen.⁸⁷ Die beiden Ausstellungen waren als Verkaufsausstellungen konzipiert, obwohl Nell Walden zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorhatte, Bilder ihrer Sammlung zu veräußern. Zu Wilhelm Barth in der Kunsthalle Basel hatte sie offenbar ein gutes Verhältnis und stellte ihm ihre Sammlung gerne zur Verfügung. Inzwischen hatte Barth unter Aufhebung des Zollpasses den endgültigen zollfreien Eingang der Sammlung in die Schweiz veranlassen können⁸⁸ und der Basler Kunstverein hatte die Freipässe verlängert.⁸⁹ In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass im Brief des Basler Kunstvereins (i. v. Carl Egger) an die Schweizer Zolldirektion betreffend Erneuerung der Freipässe folgende Begründungen für die Verlängerung angeführt werden. »Frau Nell Walden Berlin/Ascona hat uns diese Bilder zu Ausstellungen und zu Unterrichtszwecken geliehen und wollte sie später nach Ascona übersiedeln, wenn sie sich dort definitiv niedergelassen hat. Wir benutzen die Leihgaben bei Ausstellungen (z. B. bei der Ausstellung: »Deutsche Malerei aus Privatbesitz« im Oktober 1933, »Marc Chagall« im November 1933) und werden sie wieder verwenden, sobald sie in unser Ausstellungsprogramm passen. Ferner werden einzelne Bilder aus der Collection ständig für den Unterricht von Prof. Barth in unserem Gebäude gebraucht.«⁹⁰ Die ursprünglichen Gründe für die Verlagerung der Sammlung aus Deutschland in die Schweiz (mit ihrer eigenen Initiative wollte sie die Sammlung vor der Zerstörung durch das nationalsozialistische Regime retten) haben sich in die anderen Gründe für die Verlängerung der Freipässe (als Leihgabe zu Ausstellungs- und Unterrichtszwecken) geändert, um den Behörden gegenüber besser argumentieren zu können.

Nach der erfolgreichen Einfuhr der Sammlung in die Schweiz verkehrte sich ihre Argumentation in dem Sinn, dass die

nachträglich angeführten Gründe so erschienen als wären sie die ursprünglichen. So ist die verkehrte – für Nell Walden aber durchaus bequeme – Version der Ereignisse auch in ihrer 1963 erschienen Biografie zu lesen. Ob sich die Konstruktion dieser Fiktion durch Walden bewusst oder unbewusst ereignete, sei dahingestellt.

Nach der Pensionierung von Barth im Jahr 1934 (Barth starb im gleichen Jahr) versuchte Nell Walden mit dem neuen Leiter der Kunsthalle Basel, Lucas Lichtenhan⁹¹ zu verhandeln, der jedoch weniger Interesse daran hatte, ihre Sammlung in bestehende Ausstellungen zu integrieren. 1935 befand sich Nell Walden in finanziellen Schwierigkeiten, es war ihr nicht mehr möglich, Geld von ihrem deutschen Konto zu beziehen. Anstatt nun Stücke aus ihrer Sammlung zu verkaufen, versuchte sie ihr kleineres Haus Casa Svedese als Ferienhaus an Carl Egger zu vermieten.⁹²

Im Juli 1936⁹³ entrichtete Nell Walden dem Basler Kunstverein die Depotgebühr (jährlich CHF 50.00) und die Kosten für die Verlängerung der Freipässe in Höhe von CHF 30.50, die am 9. Mai 1937 definitiv verfallen sollten.⁹⁴ Inzwischen suchte sie nach einem neuen Standort für ihre Sammlung moderner Kunst. Dabei sollte der Sammlung der aussereuropäischen Kunst eine entscheidende Rolle zukommen.

Standortwechsel der Sammlung aussereuropäischer Kunst von Genf nach Basel und schliesslich nach Bern

Felix Stössinger nahm erstmals am 24. Juni 1932 Kontakt mit dem Musée d'Ethnographie Genève (MEG) auf und bot diesem – wie zuvor dem Kunstmuseum Basel – Nell Waldens Sammlung der aussereuropäischen Kunst als Leihgabe an.⁹⁵ »Der damalige Direktor Eugène Pittard antwortete zwar interessiert, aber in den folgenden Briefen kam es nicht zu kon-

kreten Absprachen«⁹⁶, schreibt Andreas Schlothauer in seinem Aufsatz von 2016 und fährt weiter: »Am 27. Juli 1932 traf in Genf ein Brief des Berliner Transportunternehmens Gustav Knauer [...] ein mit der Information, dass »die Kisten mit Objekten einer wissenschaftlichen Sammlung, etwa 700 Kilo« an die Genfer Firma Sauvin, Schmidt & Co gesendet wurden. Pittard drückte im Brief vom 2. August 1932 seine Verwunderung aus: »Ich muss zugeben, dass ich diese Eile nicht verstehe? Gibt es Ärger in Deutschland.« Bereits mit Brief vom 4. August 1932 meldete das MEG an Stössinger: »[...] die Firma Sauvin Schmidt & Cie hat die Ankunft der Sammlung von Frau Nell Walden Heimann angezeigt.« Als Anhang lag dem Brief der Entwurf eines Leihvertrags bei. [...] Der Leihvertrag zwischen Walden und dem MEG wurde dann am 5. Oktober abgeschlossen.«⁹⁷ Felix Stössinger und Nell Walden hatten die Sammlung verschickt, bevor der Leihvertrag unterschrieben worden war.

Ein Teil der Sammlung der aussereuropäischen Kunst befand sich vom August 1932 bis Dezember 1934 im Depot des MEG, der Rest war in der Casa Svedese und später in der Casa Halla verblieben.⁹⁸ In der Sammlungsliste vom 19. Dezember 1932 werden 327 Nummern (327 Objekte) aufgeführt.⁹⁹ Das MEG konnte nur einmal einen kleinen Teil der Sammlung von Nell Walden in der Ausstellung *Masques océaniens et masques nègres* zeigen, die am 12. Februar 1933 eröffnet wurde.¹⁰⁰ »Das MEG empfand das schwebende Zollverfahren und das Depot der Sammlung wohl als Last«, schreibt Andreas Schlothauer.¹⁰¹ Auch in Genf wurde der Freipass um ein Jahr bis zum 16. Dezember 1934 verlängert,¹⁰² gleichzeitig verhandelte Nell Walden aber inzwischen persönlich mit dem Museum für Völkerkunde in Basel. Lucas E. Stähelin und sein Freund Theo Meier hatten sie an das Museum verwiesen.¹⁰³ Noch im Dezem-

ber 1934¹⁰⁴ gelang es ihr kurzfristig, die Sammlung ins Depot des Museums für Völkerkunde in Basel zu überführen, wo sie bis Februar 1936 verblieb.¹⁰⁵ Die Präsentation der Sammlung war in Basel aber genau so bescheiden wie in Genf. »Das Baseler Museum hatte Nell Walden wohl das Ausstellen von größeren Sammlungsteilen angekündigt, dann aber nur drei Stücke in die bestehende Ausstellung integriert.«¹⁰⁶ Es handelte sich dabei um zwei Figuren von den Oster- und eine Maske von den Torres-Inseln.¹⁰⁷

Rudolf Zeller, der Leiter der ethnologischen Sammlung im Bernischen Historischen Museum (BHM) half Nell Walden im März 1936, ihre Sammlung der aussereuropäischen Kunst aus dem Depot des Museums für Völkerkunde in Basel nach Bern zu überführen. Dem ersten Brief von Nell Walden an Zeller, datiert auf den 20. Februar 1936, ist zu entnehmen, dass die Verlängerung des Freipasses und die Teilübernahme der Freipass-Verlängerungsgebühr und der Feuerversicherungsgebühr durch das Museum ihr grosses Anliegen war.¹⁰⁸ Das Musée d'Ethnographie Genève und das Museum für Völkerkunde in Basel hatten das schwebende Zollverfahren immer als Belastung gesehen, für Zeller aber schien dies kein Problem darzustellen. Der Speditionsfirma Bronner & Cie Basel teilte Nell Walden mit, dass der Freipass bis Dezember 1936 verlängert worden sei. Zeller hatte Nell Walden offenbar vorgeschlagen, die Zollfrage gemeinsam zu regeln¹⁰⁹ und wies sie auf die Möglichkeit einer langfristigen Lösung hin.¹¹⁰ Die ermutigte Sammlerin bat ihn in der Folge, einen Vertrag zwischen ihr als Depositärin und dem Museum vorzubereiten. Im gleichen Brief teilte sie Zeller mit, dass der Kunsthändler aussereuropäischer Kunst Arthur Speyer II schwer an Grippe erkrankt sei. Zeller hatte schon dessen Vater Arthur Speyer I gut gekannt¹¹¹, und die persönliche Sorge um die Gesundheit des Sohnes könnte ein Hin-

weis darauf sein, dass sich Walden und Zeller auf Vermittlung von Arthur Speyer II kennengelernt hatten.¹¹² »Ich hoffe also alles auf dem besten Weg gebracht zu haben«, schrieb sie an Zeller, »und freue mich sehr sehr nun endlich die Sachen hübsch und mir sympathisch untergebracht zu haben! – Natürlich wird Bern meine Stadt in der Schweiz – ich freue mich darauf!«¹¹³ Aber die Überführung von Basel nach Bern verlief nicht glatt. Nell Walden teilte Eugen Paravicini, Kustos des Museums für Völkerkunde in Basel, mit, dass »die Sammlung als Leihgabe zur Ausstellungszwecken nach Bern geht!«¹¹⁴, obwohl sie wusste, dass sie die Sammlung langfristig nach Bern verlagern und sich von Basel definitiv verabschieden wollte. Fritz Sarasin, Direktor des Museums für Völkerkunde in Basel, war ungehalten und verhielt sich ihr gegenüber sehr anmassend. Er wollte die besten Stücke (damit sind wohl die zwei Figuren der Oster- und die Maske von den Torres-Inseln gemeint)¹¹⁵ in der Sammlung behalten und schlug Nell Walden vor, dem Basler Museum für Völkerkunde eines der drei Stücke zu schenken.¹¹⁶ Im Weiteren legte er ihr nahe, ihre Sammlung im Falle ihres Todes dem Basler Museum zu vermachen. Sarasins Ansinnen setzte Nell Walden gehörig unter Druck, gleichzeitig war sie aber entschlossen, die Sammlung definitiv aus Basel abziehen, weil sie davon ausgehen musste, dass diese dort die meiste Zeit in den Museumsdepots schlummern würden.¹¹⁷ Sie aber wollte ihre Sammlung an Ausstellungen zeigen.

Trotz ihres Misstrauens gegenüber Fritz Sarasin handelte sie diplomatisch und ruhig, da sie keine »unkultivierte Auseinandersetzungen«¹¹⁸ mit dem Basler Museum riskieren wollte. In ihrer Antwort an Sarasin drückte sie sich sehr vorsichtig über die Übereinkunft zwischen ihr und dem BHM aus. Sie hatte volles Vertrauen zu Rudolf Zeller und informier-

te diesen über ihre Schwierigkeiten offen: »Ich muss sagen unter uns – ganz unter uns: nie habe ich so unchew[sic]alereske Erfahrungen gemacht wie hier von Anfang bis zu Ende mit dem Basler Museum! – Ich habe so allmählich ein Horror für Basler Leute und Institute bekommen – umso mehr freue ich mich über meine Erfahrungen [...] in Genf und jetzt über Sie [...]. Speyer bestätigte auch meinen Eindruck von Dr. S. [...] Hätte ich damals von Ihnen gewusst und Ihr Interesse gekannt: nie wären die Sachen nach Basel gegangen.«¹¹⁹ Nell Walden entwickelte nach den bitteren Erfahrungen in Basel ein gutes Gespür dafür, zu erkennen, wer auf ihrer Seite stand und wen sie als Verbündeten einbinden konnte: Nach Rudolf Zeller waren dies später Max Huggler, Direktor des Kunstmuseums Bern, und Georg Schmidt, ab 1939 Direktor des Kunstmuseum Basel. Zeller setzte alles daran, die Sammlung der aussereuropäischen Kunst Nell Waldens im BHM möglichst prominent auszustellen und die Sammlerin in der Berner Kunstwelt einzuführen. So konnte er ihr mitteilen: »Wir in Bern haben nun von den 327 Nummern¹²⁰ volle 155 aufstellen können und alle wichtigsten, repräsentativen Stücke sind natürlich dabei. Es hat aber ein hartes Stück Arbeit gekostet, denn bei unserem Platzmangel konnte man nicht einfach das Neue hinhängen oder ausstellen, sondern es musste von unseren bisherigen Beständen Vieles magaziniert werden, um für Deine Sachen den Platz zu schaffen.«¹²¹

Standortwechsel der Sammlung moderner Kunst von Basel nach Bern

Gleich nach dem Versand der zehn Kisten mit Objekten aus Afrika, Ozeanien und den präkolumbischen Kulturen durch Bronner & Cie am 3. März 1936¹²² von Basel nach Bern wandte sich Nell Walden an Zeller mit der Bitte um einen Tipp, wohin sie ihre Sammlung moderner Kunst bringen könne.¹²³ In ihrem Brief an Zeller

vom 6. März 1936 betonte sie noch einmal, dass ihre Werke nach dem Tod von Wilhelm Barth beim Basler Kunstverein in den Kellern lägen und sie kein Interesse habe, mit Otto Fischer im Kunstmuseum Basel, der ihr unsympathisch war, weiterzufahren. Dem Brief ist zu entnehmen, dass Nell Walden damals nicht wusste, dass es in Bern einen Kunstverein und eine moderne Abteilung im Kunstmuseum gab, für die ihre Sammlung in Frage käme. Sie hatte deshalb zunächst in Erwägung gezogen, das Museum in Stockholm, die Kunsthalle in Zürich oder das »Rheinart-Museum«¹²⁴ in Winterthur anzufragen. Nun aber wollte sie sich von Zeller beraten lassen. Dieser setzte sich gleich im März 1936 mit seinem Berner Kollegen Conrad von Mandach (Konservator des Kunstmuseum Bern) in Verbindung und sandte ihm die Bilderliste zur Orientierung und zuhanden der Kommission des Kunstmuseums.¹²⁵ Auch bei den Werken der Moderne hatte die Frage der Verlängerung des Freipasses Priorität. Von Mandach wandte sich zu diesem Zweck an die Oberzolldirektion im Eidgenössischen Finanz- und Zolldepartement und berichtete Zeller, dass bei einer Übernahme der Sammlung durch das Kunstmuseum Bern die Verlängerung des Freipasses möglich sei.¹²⁶ Und dies obwohl dieser am 9. Mai 1937 eigentlich verfallen sollte.¹²⁷ In der Regel konnte ein Freipass nur viermal verlängert werden, die Sammlung von Nell Walden aber befand sich bereits mehr als 5 Jahre in der Schweiz. »Bei dieser Sachlage wäre nun entweder die unverzügliche Wiederausfuhr der Gemälde oder deren Einfuhrverzollung vorzunehmen.«¹²⁸ Die Bilderliste von Nell Walden umfasste 152 Objekte (Gemälde, Aquarelle, Gouachen und Holzschnitte).¹²⁹ Auch die Feuer- und Diebstahlversicherung, die bei der Basler Versicherungsgesellschaft am 6. September 1936 ablief, musste verlängert werden.¹³⁰ Vor der

Überführung der Kunstsammlung von Basel nach Bern bezahlte das Kunstmuseum Bern deshalb den Betrag von CHF 50.00 und liess die Feuer- und Diebstahlversicherung bis zum 9. Oktober 1936 verlängern. Dabei klärte von Mandach mit der zukünftigen Depositärin die Bedingungen für die Aufnahme der Sammlung, insbesondere auch, dass sich das Kunstmuseum Bern nicht verpflichtete, die Sammlung in vollem Umfang auszustellen, da es an Platz fehle.¹³¹ Nell Walden war mit den Bedingungen einverstanden und liess von Mandach beim Hängen, Ausstellen und Aufbewahren der Sammlung freie Hand.¹³²

Im März 1937 wurde die Sammlung moderner Kunst mit 132 Objekten¹³³ vom Depot der Kunsthalle Basel in das Kunstmuseum Bern überführt. Der Freipass in Höhe von 659.95 CHF konnte durch die Transportfirma Bronner & Cie um ein halbes Jahr bis zum 9. November 1937 verlängert werden.¹³⁴ Carl Egger schrieb seinem Kollegen Conrad von Mandach in freudiger Erwartung der baldigen Regelung der Angelegenheit: »Die Einfuhr der Bilder ist in der Tat vor Erlass der Devisevorschriften erfolgt, so dass die Clearingstelle wohl keine Schwierigkeiten machen wird. Was mir aber noch auf dem Magen liegt, ist das, dass wir resp. unsere Speditionsfirma den ganzen Zoll verbürgt haben, sodass ich der endlichen Verzollung und Löschung der Freipässe mit Vergnügen entgegen sehe.«¹³⁵

Da sie für die Zahlung der Gebühren nicht ihr Konto in Deutschland belasten konnte, fragte Nell Walden von Mandach an, ob es für das Kunstmuseum Bern möglich wäre, mit der Übernahme eines Bild aus ihrer Sammlung die erforderliche Summe zu bezahlen.¹³⁶ Von Mandach schlug seinerseits vor, Bilder aus der Sammlung Walden, wie Franz Marcs *Die gelbe Kuh* (1911) und *Tiere* (1911, Hinterglasmalerei), zur Abgeltung von Transport- und Versicherungskosten zu über-

nehmen.¹³⁷ Nell Walden aber wollte zuerst die Zoll-Entscheidung endgültig regeln und erst dann den Verkauf der Bilder in Erwägung ziehen. Für ein Aquarell von Marc Chagall schlug sie einen Preis von 800 CHF, für Holzschnitte von Franz Marc 300 CHF vor¹³⁸, was angesichts der damaligen Marktpreise hoch war.¹³⁹ Aber ab Mitte November 1937 äusserte sich Nell Walden bis Februar 1938 nicht mehr in dieser Angelegenheit, wahrscheinlich auch, weil die Verhaftung ihres geschiedenen Ehemanns Hans Hermann Heimann durch die Gestapo im November 1937 sie sehr belastete.

VERKAUFSABSICHTEN

Versuche die Sammlung moderner Kunst zu veräussern

Nach einer langen Pause meldete sie sich im Februar 1938 in Briefen an Zeller und von Mandach wieder. Während sie Zeller duzte und ihm gegenüber sehr offen war, blieb sie von Mandach gegenüber bis zu ihrem letzten Brief vom 2. Mai 1939 eher reserviert. Obwohl dieser zuerst aufgrund der begrenzten Ausstellungsfläche noch Vorbehalte gehabt hatte, die Sammlung in ganzem Umfang zu zeigen, plante er dies vermutlich ab Herbst 1937. Die Gesamtausstellung der Sammlung Nell Walden hätte im Januar 1938 eröffnet werden sollen.¹⁴⁰

Doch dazu kam es nicht: Im Februar 1938 bat ihn Nell Walden, davon abzusehen, weil sie sich im Moment zu einer solch umfangreichen Ausstellung nicht in der Lage sehe. Als Gründe nannte sie ihre Krankheit, ihre Sorge um ihre Freunde und Familie im Ausland (nicht aber die Verhaftung Heimanns).¹⁴¹

Ausschlaggebend für ihre Zurückhaltung war aber vor allem die Tatsache, dass sie zum Bestreiten ihres Lebensunterhalts Geld brauchte und auch um Heimann und dessen Schwester in Berlin finanziell zu unterstützen, damit diese Deutschland verlassen und in die Schweiz

emigrieren konnten.¹⁴² Sie war sich natürlich bewusst, wie hochkarätig und bekannt ihre Sammlung war, von der sie vor der Übersiedlung in die Schweiz prominente Stücke wie von Franz Marc, Oskar Kokoschka und Marc Chagall an grosse Ausstellungen in Brüssel oder Wien ausgeliehen hatte.¹⁴³

So sollten wie bis dato nur einzelne Werke im Kunstmuseum Bern gezeigt werden.¹⁴⁴ Die wertvollsten Bilder aber waren nun als Verkaufsobjekte vorgesehen.¹⁴⁵ Von Mandach verschwieg sie zunächst ihre wahren Absichten. Nach der Verhaftung Heimanns verwaltete dessen Schwester den Teil der Kunstsammlung, der noch in der Berliner Wohnung verblieben war. Allerdings ist es heute nicht mehr möglich zu rekonstruieren, welche Werke sich noch dort befanden oder ins Depot des Auktionshaus Gurlitt gingen, da das Haus im Zweiten Weltkrieg bombardiert und mehrheitlich zerstört wurde.¹⁴⁶ Ein Werk von Jean Metzinger konnte der Zerstörung nachweislich entgehen.¹⁴⁷

Nell Walden hoffte, die wertvollsten Stücke, wie Franz Marcs *Die gelbe Kuh* und *Tiere*, zu einem hohen Preis verkaufen zu können. Dabei war ihr klar, dass die Preise, die vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten erzielt werden konnten, auf dem Kunstmarkt nicht mehr zu realisieren waren. Von Mandach schrieb ihr dazu: »Die moderne Kunst Deutschlands ist auf dem Markt stark gedrückt, weil aus Deutschland sehr viel verkauft wird, mehr als das Angebot ertragen kann. Es ist unmöglich, die früher bezahlten Preise aufrecht zu erhalten. Somit müsste im Fall eines Verkaufs dieser beiden Bilder eine starke Reduktion gegenüber den früheren Normen eintreten.«¹⁴⁸ Nell Walden räumte dem Kunstmuseum Bern nicht nur ein Vorkaufsrecht, sondern auch einen Vorzugspreis ein,¹⁴⁹ in der Hoffnung, dass *Die gelbe Kuh* und *Tiere* in Bern bleiben könnten und fragte von Mandach nach möglichen Stif-

tern oder Mäzenen.¹⁵⁰ Das Museum konnte mit seinen Mitteln keine grösseren Ankäufe tätigen,¹⁵¹ was von Mandach bewog, um eine weitere Preisermässigung zu bitten.¹⁵² Doch die Preisvorstellungen der Leihgeberin und des Museumsverantwortlichen lagen zu weit auseinander. So suchte Nell Walden nach Verkaufsmöglichkeiten ausserhalb der Schweiz, zum Beispiel in New York oder in London.

Versuche die Sammlung ausser-europäischer Kunst zu veräussern

Nach der Verhaftung Hans Hermann Heimanns betonte Nell Walden gegenüber Zeller erstmals im Februar 1938 die Notwendigkeit, Teile ihrer Sammlung der aussereuropäischen Kunst zu verkaufen und fragte ihn, ob Ankäufe durch einen Donator finanziert werden könnten: »Du weisst ich habe lauter Werte, aber kein Geld und nun muss ich noch mehr als je daran gehen aus Werten Geld zu machen – denn wenn Hans [...] hierher kommt, kommt er ohne alles und wahrscheinlich kommt dann auch seine liebe Schwester und ich weiss, dass ich für sie sorgen will [...]. Könntest Du Dir nicht denken, dass Du jemand [sic] finden könntest, der dem Historischen Museum etwas aus meiner Sammlung bessere und wertvollere Stücke natürlich donieren würdest [sic]?«¹⁵³ Sie wies Zeller auch auf den letzten Ausweg hin, ihre beiden Sammlungen in die USA zu verkaufen: »[Karl] Nierendorf¹⁵⁴ in Amerika [...] will ja, dass ich alles – Etno und Bilder ihm sende zum Verkauf, aber dieser Weg wäre mein letzter Ausweg [...].«¹⁵⁵

Rudolf Zeller schlug Nell Walden umgehend vor, Eduard von der Heydt anzufragen, der dem Bernischen Historischen Museum Stücke ihrer Sammlung stiften könnte.¹⁵⁶ Sie war mit seinem Vorschlag einverstanden¹⁵⁷, wollte aber nicht direkt mit von der Heydt verhandeln, da sie ihre Freundschaft mit diesem nicht gefährden wollte. Die geschäftlichen Verhandlungen

sollten über Rudolf Zeller laufen.¹⁵⁸ Zeller bat Arthur Speyer II, sechzig Objekte zu taxieren und eine Schätzung in Schweizer Franken vorzunehmen,¹⁵⁹ was dieser auch tat. Doch die Verhandlungen mit von der Heydt liefen ins Leere.¹⁶⁰ Zeller wollte die Verlängerung der Freipässe als provisorische Lösung nicht weiter fortsetzen, sondern eine definitive Einfuhrverzollung vornehmen.¹⁶¹ Solange nämlich die Sammlung provisorisch verzollt war, konnte Nell Walden darüber nicht frei verfügen, d. h. sie nicht veräussern.¹⁶² Die Zollablösung für die Sammlung der aussereuropäischen Kunst erfolgte endlich im Dezember 1939, und Zeller sorgte schliesslich dafür, dass das Bernische Historische Museum gegen Zahlung der Zollgebühren eine Ahnentafel aus Waldens Sammlung der aussereuropäischen Kunst erhielt. So konnte Nell Walden ab Dezember 1939 über ihre Sammlung frei verfügen.¹⁶³

Die Gründe für die Absicht, zwischen 1937 und 1938 Objekte der aussereuropäischen Kunst und Werke moderner Kunst zu veräussern, waren also sowohl familiärer als auch zollrechtlicher Natur. Erste-re beschleunigten die definitive Regelung der Zollfrage. Werke aus beiden Sammlungen wurden jedoch erst 1944 und 1945 tatsächlich veräussert. In der Zwischenzeit bot sich die Gelegenheit, Objekte und Werke sowohl im Bernischen Historischen Museum als auch im Kunstmuseum Bern zu zeigen. Der Höhepunkt war die Ausstellung im Kunstmuseum Bern im Jahr 1944, die grösste Präsentation seit der Einzelausstellung von 1927 in der Galerie Flechtheim in Berlin.

NELL WALDEN ALS LEIHGEBERIN DER AUSSTELLUNG *TWENTIETH CENTURY GERMAN ART*

Im Juli/August 1938 fand die *Exhibition of Twentieth Century German Art* in den New Burlington Galleries in London statt, die als die grösste internationale Antwort auf

die Kampagne »Entartete Kunst« der Nationalsozialisten konzipiert war.¹⁶⁴ Fast 300 Werke moderner deutscher Kunst von ca. neunzig Sammler:innen wurden hier gezeigt; etwa die Hälfte der Exponate waren Werke von deutschen Emigrant:innen und Künstler:innen, die von den Nationalsozialist:innen als »entartet« verfeimt oder als Juden verfolgt wurden. Das Ausstellungsprojekt war ursprünglich von Noel Norton und Irmgard Burchard, die in London und Zürich Galerien betrieben, konzipiert worden. Dazu stiess der Herausgeber der Zeitschrift *Das Kunstblatt* Paul Westheim, der 1933 aus Berlin nach Paris emigriert war. Er hatte Nell Walden bereits 1916 in seinem Berliner Kreis kennengelernt. Lucy Wasensteiner, die eine umfassende Studie zu der Ausstellung publiziert hat, geht davon aus, dass Paul Westheim durch die Vermittlung von Curt Glaser auf die Sammlung Nell Walden in der Schweiz aufmerksam wurde.¹⁶⁵ Curt Glaser, der 1933 aus Deutschland nach Porto Ronco im Tessin emigriert war, wies in einem Brief vom 1. Dezember 1937 an Paul Westheim darauf hin: »Frau Waldens Sammlung befinde sich in der Berner Kunsthalle¹⁶⁶, wo sie [...] im Februar¹⁶⁷ ausgestellt werden soll. Sonst wäre sie bereit gewesen, etwas zu geben.«¹⁶⁸ Es liegt also nahe, dass Curt Glaser bzw. Paul Westheim¹⁶⁹ Nell Walden um die Ausleihe von Werken der Sturm-Künstler gebeten hatten. Aus dem Depot des Kunstmuseums Bern (nicht der Kunsthalle Bern!) wurden im Januar 1938 die meisten für London bestimmten Exponate (ausser fünf Werken) durch die Firma Kuoni in Zürich transportiert.¹⁷⁰ Nell Walden stellte für die politisch bedeutsame Ausstellung 38 Werke zur Verfügung; das war die grösste Werkgruppe, die eine einzelne Person auslieh.¹⁷¹ 25 Werke wurden im Katalog als verkäuflich markiert.¹⁷² Im Ausstellungskatalog wurde Nell Walden als Leihgeberin nicht namentlich erwähnt, sondern nur als »pri-

vate collection« genannt. Schon im Herbst 1937 hatte sie Conrad von Mandach mitgeteilt, dass sie von nun an anonym bleiben wolle und ihn darum gebeten, die Bezeichnung »Sammlung Nell Walden« in der Öffentlichkeit nicht mehr zu verwenden. Doch wurde keines der Werke verkauft.¹⁷³ Nell erfuhr im Mai 1939, dass die zwei bedeutendsten Bilder ihrer Sammlung, *Die gelbe Kuh* und *Tiere* von Franz Marc, endlich wieder von London nach Bern zurückgesandt worden seien und zur Freude Mandachs wieder im Kunstmuseum Bern gezeigt werden konnten. Sie hoffte immer noch, dass das Kunstmuseum Bern Gönner fände, um die beiden Werke zu kaufen. Andernfalls stand die Möglichkeit des Verkaufs in die USA im Raum, ein Szenario, das erst nach dem Zweiten Weltkrieg im Jahre 1949 durch den Verkauf an Hilla von Rebay Realität wurde.¹⁷⁴

DIE AUSSTELLUNGEN DER SAMMLUNG NELL WALDEN VON 1944–1946 IN BERN, ZÜRICH UND BASEL

Die politisch bedeutsame *Exhibition of Twentieth Century German Art* in London hatte in Grossbritannien zum ersten Mal eine umfassende Präsentation von Werken der Sturm-Künstler:innen gezeigt und war dort zugleich die erste kleine Schau der Werke von Nell Walden. Dadurch erfuhr ihre Sammlung und die Kunst des Sturms bei einem breiten Publikum und in einem internationalen Kontext grosse Beachtung, auch wenn Walden als Leihgeberin anonym blieb. Doch Verkäufe blieben aus, weil sich 1938 die Kriegsgefahr erhöhte und der Kunstmarkt in Europa einen Einbruch erfuhr. Als Käufer und Interessenten kamen nun mehr fast ausschliesslich vertraute Schweizer Sammler- und Kunsthändler in Frage.

Die Ausstellung *Frühwerke Marc Chagall und Paul Klee 1944* in Zürich

Nell Urech-Waldens¹⁷⁵ erster schriftlicher Kontakt mit dem frisch ernannten Direktor des Kunstmuseums Bern Max Huggler erfolgte bereits im Januar 1944.¹⁷⁶ In ihrem ersten Brief äusserte sie den Wunsch, sich mit ihm über ihre Sammlung, die sich als Depositum im Kunstmuseum Bern befand, zu besprechen. Ihr Hauptanliegen war, ihn zu informieren, dass sie die vier Aquarelle von Paul Klee¹⁷⁷ in ihrem Besitz dem Galeristen Hans Ulrich Gasser¹⁷⁸ überlassen wollte, der vom 20. Februar bis 20. März 1944 die Ausstellung *Frühwerke Marc Chagall und Paul Klee* in seiner Galerie am Limmatquai 16 in Zürich plante.¹⁷⁹ Walden teilte Huggler mit, dass die Klee-Werke unverkäuflich seien und nach der Ausstellung sehr wahrscheinlich nach Bern zurückkehren würden.¹⁸⁰ Für die Ausstellung lieh sie Gasser auch acht Werke von Chagall aus, die sich ebenfalls im Depot des Kunstmuseums befanden.¹⁸¹

Erst drei Monate nach Ausstellungsende kamen die Werke am 26. Juni 1944 zurück nach Bern, mit Ausnahme des Aquarells *Architektur der Höhe* (ABB. 13) von Paul Klee und den zwei Bildern *Alte mit Brille* und *Hlg. Familie* von Marc Chagall, die »im Einverständnis mit Herrn und Frau Urech«¹⁸² durch Gasser nach der Ausstellung verkauft worden waren.¹⁸³ Lily Klee, die Witwe des Künstlers, hatte ihrerseits fünfzehn Blätter¹⁸⁴ für die Ausstellung ausgeliehen. Im März 1944 teilte ihr Gasser mit, dass das Interesse für die Ausstellung und hauptsächlich für die Blätter von Klee sehr gross gewesen sei, aber zu diesem Zeitpunkt (im März 1944) noch kein Verkauf habe realisiert werden können.¹⁸⁵

Gasser wusste, dass es Chancen im Nachverkauf gab,¹⁸⁶ und so fand er tatsächlich für Klees Aquarell *Architektur der Höhe* im Juni 1944 einen Käufer.

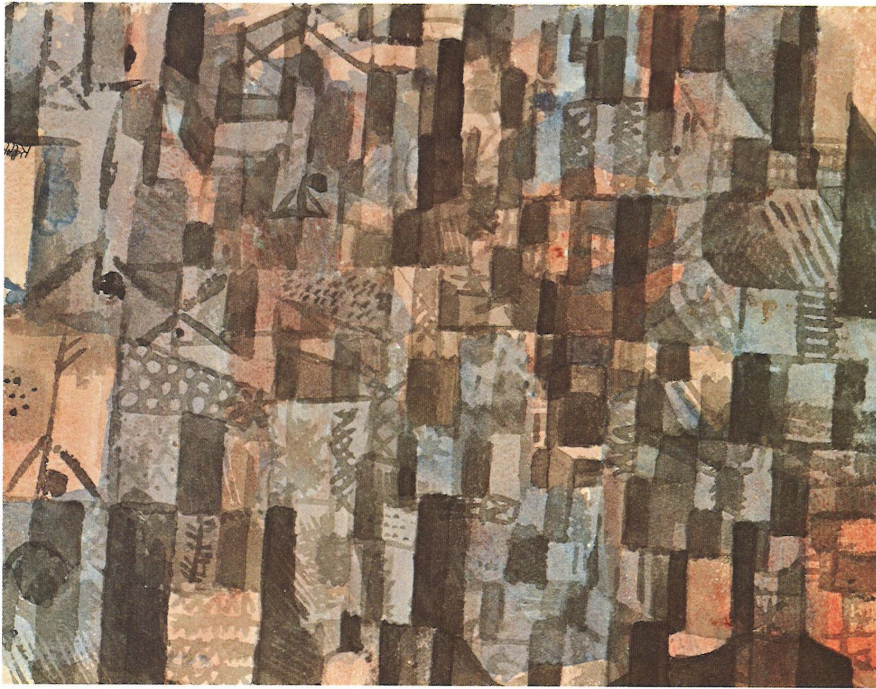


Abb. 13
Paul Klee, *Composition (Architektur der Höhe, bläulich-rötlich)*, 1915, 173, Aquarell auf Papier auf Karton, 19,4 x 24,3 cm, Standort unbekannt
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Die Ausstellung *Der Sturm – die Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920 1944* in Bern

Nach der kleinen, aber verhältnismässig erfolgreichen Ausstellung bei Hans Ulrich Gasser fragte Nell Urech-Walden im Juli 1944 Max Huggler erneut an, ob sich die im Frühling 1944 besprochene Ausstellung noch in diesem Jahr im Kunstmuseum Bern realisieren lasse.¹⁸⁷ Huggler bejahte und bekräftigte seinen Plan, die Sammlung Walden im Herbst 1944 zu zeigen.¹⁸⁸ Er wollte die Ausstellung nicht bis Frühjahr 1945 verschieben und gab dafür folgenden Grund an: »Die Sammlung des Berner Kunstmuseums ist evakuiert und wird während der Dauer des Kriegs nicht ausgestellt, sodass die Säle unseres Hauses frei sind. Dagegen wird nach Kriegsende [das sich bereits abzeichnete, d. V.] die Sammlung neu eingerichtet und es wird dann für einige Zeit kein Raum mehr zur Ausstellung frei sein.«¹⁸⁹ Er zerstreute auch die Bedenken Waldens (die auch aufgrund einer bevorstehenden Augenoperation verunsichert war), dass das Berner Publikum noch nicht für expressionistische Kunst bereit sei: »Ich habe im Verlaufe der Jahre in der Kunsthalle eine ganze Reihe von Ausstellungen expressionis-

tischer Kunst veranstaltet, sodass ein gewisses Verständnis vorausgesetzt werden darf.«¹⁹⁰

Max Huggler war sechs Jahre zuvor als Leiter der Kunsthalle Bern eine Schlüsselfigur für die Vorbereitung der Ausstellung *Exhibition of Twentieth Century German Art* in London gewesen.¹⁹¹ Als er Direktor des Kunstmuseums Bern wurde, hatte er den Ehrgeiz, der Sammlung durch entsprechende Ankäufe ein internationales Profil zu verleihen. Zunächst aber wollte er mit der Ausstellung *Schweizer Malerei und Bildhauerei seit Hodler* (20. Mai bis 13. August 1944) einen Überblick über die Schweizer Malerei der letzten dreissig Jahre geben. Nach dieser Schau sollte die Ausstellung der Sammlung Walden ein Zeichen für die Moderne setzen.

Nell Urech-Walden fand Gefallen an Hugglers ambitioniertem und strategisch klugem Vorgehen, der parallel dazu eine schon länger geplante Ausstellung einer Sammlung alter Kunst terminierte.¹⁹² Das Ehepaar traf sich mit dem Konservator in der ersten Hälfte des Augusts 1944 im Chalet Scandia in Crans, wo es seit Juli 1944 in den Ferien weilte, zu einer Besprechung der Ausstellung. Im Anschluss daran liess Huggler die in der Casa Halla in Ascona und im Chalet Scandia verbliebenen Bilder und Objekte nach Bern transportieren.¹⁹³ Schon am 23. August trafen deshalb 112 Werke in Bern ein und wurden entsprechend im Inventarbuch der Leihgaben des Berner Kunstmuseums registriert.¹⁹⁴ Zudem veranlasste Huggler, dass die Sturm-Bibliothek, die sich als Leihgabe Nell Waldens seit Oktober 1943 im Bernischen Historischen Museum befand,¹⁹⁵ für die Ausstellung ins Kunstmuseum Bern gebracht wurde.¹⁹⁶ Als Huggler am 25. August 1944 das Bernische Historische Museum besuchte, hatte er dort auch Teile der Sammlung der aussereuropäischen Kunst Nell Waldens gesehen und war begeistert von de-

ren ausgezeichneten Qualität. So kam er auf die Idee, Objekte der Sammlung aussereuropäischer Kunst in speziellen Sälen der Ausstellung den Sturm-Bildern zur Seite zu stellen.¹⁹⁷ »Ich war überrascht, so viel Gutes und so Vielfältiges zu sehen und werde mich ausserordentlich freuen, die Ausstellung im Kunstmuseum damit zu bereichern. Ich stelle mir nun freilich vor, dass für den Gesamteindruck der Ausstellung eine genremässige Anordnung in der Weise, dass hie und da ein Stück der ethnologischen Sammlung unter die Bilder gemischt würde, nicht zu empfehlen wäre; das würde eine Art Milieuschilderung geben, die ich persönlich gar nicht liebe und dies könnte überdies zu fatalen Missverständnissen Anlass geben. Viele Besucher würden dann zu enge Beziehungen zwischen der Kunst der N**** und dem Expressionismus setzen. Als vorzügliche Lösung dagegen scheint mir die Einrichtung von ein oder zwei Sälen oder Kojen ausschliesslich mit den ethnologischen Werken in Abwechselung mit den Bildern. Dabei käme dann Ihre Tätigkeit als Sammlerin voll zum Ausdruck.«¹⁹⁸ Nell Urech-Walden war von Hugglers Vorschlag begeistert: »Selbstverständlich ist es das einzig Richtige, wenn Sie einen separate – durch Hängen und Ausstellen in sich geschlossene Abteilung Ethnographicas machen – nur so kommt diese zur Geltung – nur so stören sich die beiden Sammlungen nicht – nur so kommt auch keine Parallele zu Tage die irrenführend wäre für das Publikum.«¹⁹⁹ Sie wollte möglichst viele repräsentative Kunstwerke aus Afrika, Peru und Neuguinea²⁰⁰ im Kunstmuseum Bern zeigen, umso mehr als dort grosse Säle wegen der Evakuierung leer standen.

Das Ausstellungskonzept, Kunstwerke europäischer Moderne und aus Afrika, Peru und Neuguinea gemeinsam, aber in getrennten Abteilungen auszustellen, basierte auf Hugglers kunsthistorischen und ästhetischen Reflexionen, war aber

durch Nell Waldens Einzelausstellung 1927 in der Galerie Flechtheim bereits präfiguriert worden. Die Werke der aussereuropäischen Kunst waren nicht länger Studienobjekte oder Dokumente zur Legitimierung der Welt- und Kunstschauung des Expressionismus, sondern hatten Kunstwert in sich.

Die Ausstellungen *Die Gemälde und Zeichnungen alter Meister, Kunsthandwerk aus Privatbesitz* und *Der Sturm – die Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920* wurden am 28. Oktober 1944 gemeinsam im Kunstmuseum Bern eröffnet. Sie dauerten bis zum 2. April 1945. 73 Exponate, Gemälde, Zeichnungen und Plastiken, z. B. von Archipenko, Campendonk, Chagall, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Léger, Marc, Picasso, Uhden und Walden usw., sowie »Kunst der Naturvölker« wurden ausgestellt. Als Legitimation der Werke der Sturm-Künstler:innen wurde im Katalog auf die Referenzliteratur verwiesen, z. B. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* von Carl Einstein (1926), auf *Histoire de l'art contemporain* von Christian Zervos (1938) und auf die Zeitschrift *Der Sturm*, wo sie in »grösseren kunsthistorischen Zusammenhängen«²⁰¹ behandelt worden waren.

Hugglers Katalogvorwort war eine eigentliche Laudatio auf Nell Walden als Wegbereiterin der Moderne »im Kampf um die künstlerischen Ziele und im Ausstellungsbetrieb«²⁰² sowie als »Sammlerin« in der Sturm-Zeit,²⁰³ »die in künstlerisch wichtigen Dokumenten Gesichte und Schicksal des ›Sturm‹ und seiner Künstler aufbewahrt.«²⁰⁴ Zugleich würdigte er sie als Sammlerin der »Kunst der Naturvölker, an deren Entwicklung im Zusammenhang mit der modernen Kunst sie einen wichtigen Anteil hat.«²⁰⁵ Schliesslich hob er die Bedeutung der Ausstellung, die Einmaligkeit der Sammlung und das aus der Zusammenarbeit entstandene Vertrauensverhältnis hervor: »Diese Sammlung befand sich seit

Jahren an verschiedenen Stellen zerstreut in der Schweiz. Die Besitzerin hat sich in entgegenkommender Weise entschlossen, sie vereinigt dem Berner Kunstmuseum zur Ausstellung zu überlassen. [...] der Grossteil des Sammlungsbestandes konnte in den vorhandenen Räumen untergebracht werden. Damit kommt die Sammlung Nell Walden, die für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts unentbehrlich und zu einem Begriff geworden ist, als persönliche und einmalige Schöpfung zur Darstellung.«²⁰⁶ Nell Urech-Walden ihrerseits lobte Huggler als Ausstellungskurator: »So schön werde ich nie mehr meine Sammlung ausgestellt sehen und das ist wirklich voll und ganz Ihr Verdienst gewesen.«²⁰⁷ (ABB. 14 und ABB. 15)

Die Ausstellung der Sammlung Walden im Kunstmuseum Bern stiess bei Kunstfachleuten und Sammler:innen auf positive Resonanz. Der Kritiker der *Neuen Zürcher Zeitung* berichtete über fünf Sonderausstellungen im Kunstmuseum Bern und bedankte sich für die Möglichkeit, »wieder einmal einen Blick über die Landesgrenzen tun zu können.«²⁰⁸ Er führte weiter aus, dass die aussergewöhnliche Sammlung Walden mit den Werken der Sturm-Künstler:innen nicht nur aufschlussreiche Einblicke in den deutschen Expressionismus gebe, sondern im Wechselspiel mit den Ethnographica, ohne sich mit diesen zu vermischen, in eine dynamische Beziehung trete. »Erstarrtes und Gekonntes, Gärendes und schon in der Manier Erstarrtes begegnet einem in dieser bunten Schau der ›Sturm‹-Leute, zwischen deren Schöpfungen Konservator Dr. Huggler die Exotika der Sammlung Walden N****-Plastiken und Zeugnisse alter asiatischer und südamerikanischer Kulturvölker in ausgezeichnete Anordnung als geschlossene Gruppe platziert hat. Aus dieser originellen Kombination ergeben sich weitere Spannungen und Beziehungen in der Gesamt-

heit wie im Einzelnen der außergewöhnlichen Sammlung Walden.«²⁰⁹ Weiter wurde in einem anderen Artikel richtig gestellt, dass die Sammlung von Werken der Sturm-Künstler:innen nicht von Herwarth Walden, sondern von Nell Walden aufgebaut worden war.²¹⁰

Der Direktor des Kunsthaus Zürich Wilhelm Wartmann fragte Nell Urech-Walden nach der Eröffnung der Berner Ausstellung an, ob die Schau der modernen Kunst in näherer Zukunft auch im Kunsthaus gezeigt werden könne und ob einzelne Werke der Sammlung verkäuflich seien.²¹¹ Auch der Direktor des Kunstmuseums Basel Georg Schmidt meldete sein Interesse an der Ausstellung fünf Monate später, im März 1945, an.²¹² Er wollte sie sogar vor Zürich, unmittelbar im Anschluss an die Berner Ausstellung oder spätestens im Herbst 1945, realisieren; mit der gleichen Begründung wie Max Huggler, dass im Falle eines Kriegsendes im Herbst die Räume neu eingerichtet werden müssten und dann kein Platz mehr für Ausstellungen dieser Grösse zur Verfügung stünde.²¹³ Mit anderen Worten: Die Museumsdirektoren kalkulierten 1944/1945 ein nahes Ende des Krieges ein, das Sonderausstellungen dieser Art erschweren würde. Der Plan ging auf, setzte aber andererseits Nell Urech-Walden unter Druck, da sie Werke von Chagall bereits für eine grosse Chagall-Ausstellung im Museum of Modern Art in New York zugesagt hatte, die sich nun mit Basel überschneidet. Schweren Herzens sagte sie James Johnson Sweeney, dem Kurator des Museum of Modern Art in New York die Ausleihe ihrer Chagall Werke ab.²¹⁴ Schliesslich wurde die Ausstellungseröffnung in New York aber auf den 9. April 1946 verschoben.²¹⁵

Auch der Direktor des Kunstgewerbemuseums und der Kunstgewerbeschule Zürich Johannes Itten, der eine grosse Völkerkunst-Schau plante, die den künstlerischen Wert der Ethnographica zeigen

Abb. 14
 Saalaufnahmen der Ausstellung *Der Sturm. Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920* [Abteilung für moderne Kunst],
 Kunstmuseum Bern, Oktober 1944–März 1945, Foto: Hans Stebler / Kunstmuseum Bern
 © Kunstmuseum Bern

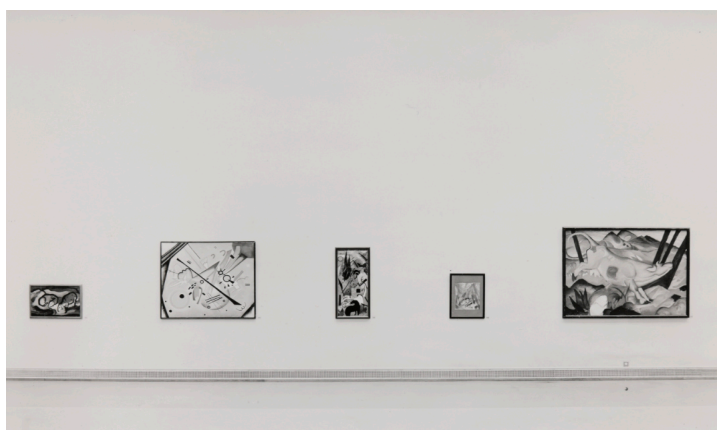


Abb. 15
 Saalaufnahmen der Ausstellung *Der Sturm. Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920*, [Abteilung ethnologischer Kunst], Kunstmuseum Bern, Oktober 1944–März 1945, Foto: Hans Stebler / Kunstmuseum Bern
 © Kunstmuseum Bern



Abb. 15 (Fortsetzung)
 Saalaufnahmen der Ausstellung *Der Sturm. Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920*, [Abteilung ethnologischer Kunst],
 Kunstmuseum Bern, Oktober 1944–März 1945, Foto: Hans Stebler / Kunstmuseum Bern
 © Kunstmuseum Bern, Bildarchiv



sollte, interessierte sich für den Ankauf von Werken aus der ethnologischen Sammlung Walden.²¹⁶ Der Direktor der Sammlung für Völkerkunde der Universität Zürich Alfred Steinmann zeigte sich ebenfalls interessiert, Werke aus der Südsee als Leihgaben zu übernehmen, auch wenn er wie seine Kollegen mit Platzmangel kämpfte.²¹⁷

Der Sammler Othmar Huber, Augenarzt in Glarus und Depositär des Kunstmuseums Bern, bekundete Max Huggler gegenüber sein Interesse am Kauf einiger Bilder aus der Sammlung Nell Walden.²¹⁸ Nach Rücksprache mit der Sammlerin über die von ihm taxierten und von ihr festgelegten²¹⁹ Werte machte Huggler Huber Preisvorschläge für die verkäuflichen Werke:²²⁰ Kat.-Nr. 247, Campendonk, *Sternenbild* (Aquarell), 1000 Franken; Kat.-Nr. 264, Chagall, *Mann mit Kuh* (Aquarell) 1000 Franken; Kat.-Nr. 269, Chagall, *Landschaft* (Aquarell), 500 Franken; Kat.-Nr. 304, Kandinsky, *Studie* (Aquarell), 1200 Franken; Kat.-Nr. 312, Klee, *Nacht Erinnerung tags* (Aquarell), 800 Franken²²¹; Kat.-Nr. 336, Léger, *Komposition* (Gouache), 1300 Franken; Kat.-Nr. 343, Marc, *Tiger* (Holzschnitt), 250/300 Franken; Kat.-Nr. 345, Marc, *Schlafende Tiere* (Tempera), 4000 Franken. Huggler und Nell Urech-Walden hatten sich auf eine Verkaufsprovision für das Kunstmuseum von 10% geeinigt.²²²

Othmar Huber unterbreitet einen Gegenvorschlag und bot 1400 Franken für Campendonks *Sternenbild* und Kandinskys *Studie* (1913) an.²²³ Huggler riet Nell Urech-Walden von einer Preissenkung ab.²²⁴ Huber schlug schliesslich einen ermässigten Preis von 900 Franken für Kandinskys *Studie*²²⁵ vor, den Urech-Walden mit einer erneuten Preisreduktion von 300 Franken schliesslich akzeptierte. Das Bild wurde damit noch während der Ausstellung im Januar 1945 verkauft, aber bis zum letzten Tag in der Berner Ausstellung belassen.²²⁶ Inzwischen meldete

sich auch die Sammlerin Virginia Bally aus Villeneuve bei Huggler und bekundete ihr Interesse an Klees Aquarell *Gestirne über bösen Häusern* und an Inka-Stoffen.²²⁷ Huggler schlug der Sammlerin den Preis von 900 Franken für Klees Aquarell vor (bei einem Verkauf sollte Nell Urech-Walden netto 800 Franken erhalten).

Verkauft wurden schliesslich, neben dem Aquarell von Kandinsky an Othmar Huber, Klees beide Aquarelle *Nacht Erinnerung tags* an Robert Vatter²²⁸ in Bern und *Gestirne über bösen Häusern* an die Galerie H. U. Gasser²²⁹ in Zürich, zu jeweils 800 Franken netto für Urech-Walden. Interessanterweise war *Gestirne über bösen Häusern* schon im Februar/März 1944 in der Galerie H. U. Gasser zum Verkauf angeboten und dann für die Ausstellung Sammlung Walden nach Bern und Zürich gesandt worden. Das Aquarell *Gebet unter dem Mond* von Chagall schliesslich wurde an Dr. Pasternack in Lausanne verkauft.²³⁰

Die regen Verkaufsbemühungen, in die Max Huggler involviert war, machen klar, dass der Museumsdirektor nicht nur für die Planung und Realisierung der Ausstellung und den Kontakt zu Leihgeber:innen und Sammler:innen verantwortlich war, sondern zugleich als Vermittler zwischen Verkäufer:innen und Käufer:innen auftrat. Die Ausstellung *Der Sturm – die Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920* war insofern erfolgreich, als sie die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums auf die qualitativ hochwertige Sammlung lenken konnte. Dies galt auch für Museumsleute, die nach dem Besuch der Ausstellung grosses Interesse zeigten.

Die Ausstellung *Expressionisten, Kubisten, Futuristen. Sammlungen Nell Walden und Dr. Othmar Huber* 1945 in Zürich

Am 19. Mai (eine Woche nach der deutschen Kapitulation) wurde im Kunsthaus Zürich die Ausstellung *Expressionisten, Kubisten, Futuristen. Sammlungen Nell Walden und Dr. Othmar Huber* eröffnet. 171 Werke moderner Kunst aus der Sammlung Walden (mehr als im Kunstmuseum Bern) und 46 Werke aus der Sammlung Dr. Othmar Huber wurden präsentiert. Dies vor allem, weil Wilhelm Wartmann unbedingt Tuschzeichnungen Kokoschkas in die Ausstellung integrieren wollte. Zu der Ausstellung »gehörte auch die dokumentarisch wertvolle Bibliothek mit vielen persönlichen Reminiszenzen und allen Veröffentlichungen aus dem Verlag des »Sturm«, die man im Lesesaal des Kunsthauses studieren kann.«²³¹

Von der Sammlung Dr. Othmar Huber wurde eine *Kompositionsstudie* von Kandinsky (1913, Kat.-Nr. 181) gezeigt, die der Sammler im Januar 1945 von Nell Urech-Walden erworben hatte.

Wilhelm Wartmann legte in seiner Einführung des Katalogs Wert auf die genaue Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Sturms und der Sammlung, die das Ehepaar Walden aufgebaut hatte.²³² Die detaillierte Beschreibung der Sturm-Geschichte war ihm von Nell Urech-Walden selbst geliefert worden.²³³ Nach der Ausstellung wollte Wartmann einige Werke von Chagall, Kokoschka und Marc weiter im Kunsthaus Zürich zeigen, damit auch andere Besucher sie noch sehen bzw. erwerben konnten.²³⁴ Je sichtbarer die Werke im Museum waren, desto mehr stieg das Interesse an ihnen und damit auch ihr Wert und ihr Preis. Dies barg aber auch die Gefahr in sich, dass die Sammlung im Kunsthandel Stück für Stück veräussert wurde und ihr Profil verlor. Dessen war sich auch Nell Urech-Walden bewusst. An Max Huggler schrieb sie: »Jedenfalls

möchte ich so lange ich lebe doch eine wenn auch verkleinerte Sammlung behalten – den Museen zu Museumspreisen die wichtigsten Werke abgeben – denn schliesslich habe ich sie gesammelt für die Nachwelt und will nicht, dass die Werke in den Kunsthandel kommen und verkauft und verschachert werden und in allen Winden verstreut. [...] Wartmann und Schmidt [...] haben es mir auch gesagt, dass ich in Amerika jetzt die grösste Chance hätte, die Sammlung wie sie ist en bloc sehr gut zu verkaufen. Die Amerikaner kaufen Kraft ihres Geldes alles auf, was in Europa noch ist an Kunst- und Kulturgut, aber Sie kennen meine Absicht: so weit möglich die prominentesten Stücke aus meiner Sammlung – die von einer Europäerin gesammelt – eine rein europäische Kunstepoche darstellt. [...] so wie möglich soll aus der Sammlung in Europa in europäischen Museen bleiben.«²³⁵ Damit meinte sie vor allem Schweizer Museen. Zu diesem Zeitpunkt – seit fünf Jahren mit einem Schweizer verheiratet und in der Schweiz niedergelassen – hatte sie noch keine engeren Kontakte zu schwedischen Museen geknüpft.²³⁶

Die Ausstellung *Afrikanische Kunst* 1945 in Zürich

Als Ergänzung zur Präsentation moderner Kunst im Kunsthaus Zürich organisierte der Künstler, Pädagoge und Leiter der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich, Johannes Itten, die Ausstellung *Afrikanische Kunst aus Schweizer Sammlungen* vom 24. Juni bis 2. September 1945 im Kunstgewerbemuseum in Zürich. Es war eine epochenmachende umfangreiche Ausstellung mit 680 Objekten, Plastiken und kunstgewerblichen Exponaten aus Afrika, die Itten »nach einheitlichen Gesichtspunkten ausgewählt hatte.«²³⁷ Sie stammten aus den grossen öffentlichen Sammlungen für Völkerkunde der Städte

Bern, Neuenburg, Genf, St. Gallen, aus der Völkerkundesammlung der Universität Zürich, dem Kunstgewerbemuseum Zürich sowie dem Missionshaus in Basel, sowie einigen privaten Sammlungen. Private Leihgeber waren u. a. Nell Urech-Walden und Eduard von der Heydt. Im Gegensatz zu den Ausstellungen in den Völkerkundemuseen von 1933 und 1945 wurden die Ethnographica nun als künstlerische Artefakte gesehen und entsprechend ausgestellt.

In der Besprechung der *Neuen Zürcher Zeitung* wurden Ittens Absichten als Prüfstein für die Zukunft gewürdigt: »Grundlegend ist dabei durchwegs das Prinzip, das Ausstellungsgut nach rein künstlerischen Gesichtspunkten und ohne Bindung an ethnographische und kulturgeschichtliche Belehrungszwecke auszuwählen und darzubieten. Die neuartige Schau afrikanischer Plastik, Maskenschnitzerei und Werkkunst ist getragen von der Initiative und den klar überschaubaren Dispositionen von Direktor Johannes Itten [...].«²³⁸ Und der Rezensent fährt weiter: »So vermag die große Ausstellung afrikanischer Kunst, die von einer dankenswerten Zusammenarbeit schweizerischer Sammlungsinstitute Zeugnis ablegt, den Beschauer für die vertiefte Betrachtungsweise eines urtümlichen Schaffens zu gewinnen und ihm künstlerische Werte zu erschließen, die bei den Naturvölkern infolge der Beeinflussung durch den Weltverkehr immer mehr der Verflachung und schließlichen Zerstörung anheimfallen müssen. Schweizerischen Forschern und Sammlern ist es gelungen, hochwertiges afrikanisches Kunstgut für die Sammlungen unseres Landes zu erwerben, und auch den Ethnographen wird es willkommen sein, wenn diese Kostbarkeiten einmal auf ihre künstlerischen Werte hin gewürdigt werden.«²³⁹

Nach Rudolf Zellers Tod am 16. Oktober 1940 nahm Nell Urech-Walden Kon-

takt mit dessen Nachfolger Ernst Friedrich Rohrer auf. Als Zeichen der weiteren Zusammenarbeit mit dem Bernischen Historischen Museum kamen 1945 weitere 216 Nummern der Sammlung ausser-europäischer Kunst Waldens aus Asien, Afrika, dem Südseeraum und Amerika als Leihgaben dazu.²⁴⁰

Nun befanden sich insgesamt 557 Nummern²⁴¹ im Bernischen Historischen Museum. Das grosse Interesse, das die Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich ausgelöst hatte, läutete nun aber den Verkauf der ethnologischen Sammlung ein: 1945 erwarb Eduard von der Heydt zunächst die Skulptur *Weibliche Figur* (1916) von Archipenko aus Waldens Sammlung moderner Kunst,²⁴² dann 102 Objekte aus der Sammlung aussereuropäischer Werke, die er dem Bernischen Historischen Museum als Depositum überliess²⁴³ oder dem Kunstmuseum Bern schenkte.²⁴⁴ *Weibliche Figur* von Archipenko gehört in die Sammlung des Museum Rietberg Zürich, befindet sich aber heute als Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich.

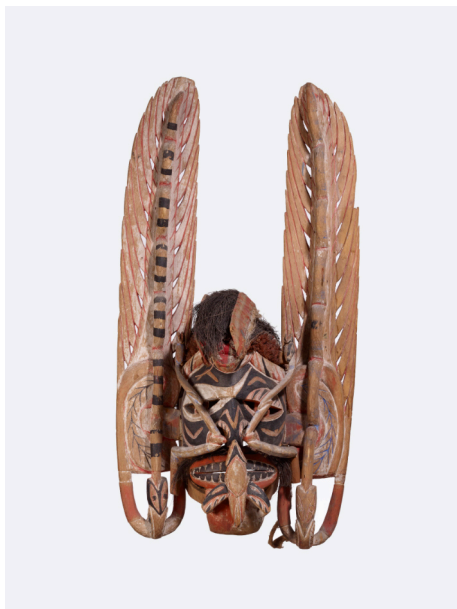
Ein wichtiger Vermittler für Verkäufe der Ethnographica aus der Sammlung Walden war Johannes Itten. Er empfahl von der Heydt die Sammlung anzukaufen²⁴⁵ und dieser sagte zu. Aus der Ausstellung *Afrikanische Kunst* 1945 erwarb Itten für von der Heydt rund 50 Objekte ozeanischer, afrikanischer und alt-amerikanischer Kunst. »Später kamen weitere Stücke als Transfer aus der ebenfalls städtischen Sammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich hinzu, so dass sich heute rund 90 Objekte mit der Provenienz Nell Walden in den Sammlungen des Museums Rietberg befinden.«²⁴⁶ (ABB. 16) Itten wurde später (1952) der Gründungsrektor des Museums Rietberg. Grundlegend hierfür waren die Leihgaben von der Heydts im Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich und dadurch entstand auch

Abb. 16

Grosse Flügelmaske, kepong, Papua-Neuguinea, Neuirland, 19. Jh., Holz, Bast, Fruchtkapseln, Textilien, Museum Rietberg, Geschenk Eduard von der Heydt, Inv. Nr. RME405

Provenienz: [...] bis spätestens 1932, Albert und Toni Neisser; spätestens 1932–1945, Nell Walden; ab 1945–1952, Eduard von der Heydt

© Museum Rietberg, Zürich / Foto: Rainer Wolfsberger



die Beziehung von von der Heydt und Itten, sowie das Museum Rietberg.

Die Ausstellung Francis Picabia – Sammlung Nell Walden 1946 in Basel

Die Realisierung der Ausstellung der Sammlung Walden in Basel stiess auf Schwierigkeiten, da nach dem Krieg im Kunstmuseum Basel nur noch wenig Platz für Wechselausstellungen zur Verfügung stand. Georg Schmidt wandte sich deshalb an seinen Kollegen Lucas Lichtenhan, den Kurator der Kunsthalle Basel, und bat ihn um eine Übernahme der Ausstellung. Aber der Kunstverein Basel wollte in der fraglichen Zeit Wechselausstellungen mit seinen Gemälden in der Kunsthalle durchführen.²⁴⁷ Schmidt argumentierte, die Sammlung Walden müsse unbedingt in Basel gezeigt werden, da sie in ihrer Bedeutung vergleichbar mit den Beständen der Emanuel Hoffman-Stiftung sei.²⁴⁸ Nell Urech-Walden bestand darauf, sie in Basel spätestens im Januar 1946 durchzuführen, da sie das Museum of Modern Art in New York, das seine Chagall-Schau auf das Frühjahr 1946 verschoben hatte, nicht noch einmal verströmen konnte.²⁴⁹

Die Lösung war, grafische Werke aus der Sammlung des Kunstvereins zusammen mit der Sammlung Walden sowie

Werken von Francis Picabia in der Kunsthalle Basel zu zeigen. Dazu schreibt Georg Schmidt: »Mit einem lachenden und tränenden Auge habe ich das vernommen. Die Hauptsache ist aber, dass die Ausstellung nach Basel kommt.«²⁵⁰ So konnte die Ausstellung *Francis Picabia – Sammlung Nell Walden* am 12. Januar 1946 in der Kunsthalle Basel eröffnet werden.²⁵¹ Dreizehn Jahre nachdem Waldens Sammlung dort zum ersten Mal gezeigt worden war.²⁵² Die Ausstellung bestand aus drei Teilen: 71 Aquarellen, Zeichnungen und Grafiken aus der Sammlung des Kunstvereins, 174 Werken aus der Sammlung Walden und 53 Werken von Francis Picabia. Die Basler Presse würdigte die Sammlung Walden als eine der bedeutendsten der Moderne.²⁵³

Sie sei »mit ausgeprägtem Sinn für das Wesen jener Ausdrucksarten« zusammengestellt worden und umfasse »die bedeutendsten Künstler auf dem deutschen Gebiet (und nicht nur auf dem deutschen).«²⁵⁴ Walden hatte es damit geschafft, ihre Sturm-Sammlung als wichtiges Beispiel des deutschen Expressionismus in der Schweizer Kunstwelt zu etablieren.

Das Kunstmuseum Basel erwarb Chagalls Gemälde *Der Viehhändler* (1912) mit der Unterstützung des Privatsammlers Richard Doetsch-Benziger. Nur dank der engen Verbindungen mit privaten Sammlern war es dem Kunstmuseum Basel in den 1940er Jahren möglich, Werke diesen Kalibers zu erwerben. Die Exponate gingen nach der Ausstellung ins Depot des Basler Kunstmuseums.²⁵⁵

Die Präsentation der Sammlung Walden war entscheidend dafür, dass die Kunst des Sturm nach dem Zweiten Weltkrieg in ihrer kunsthistorischen Bedeutung erkannt wurde.

Dazu trug vor allem die Ausstellung *Der Sturm – die Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920* in Bern bei, die im Gegensatz zu den Ausstellungen in

Zürich und Basel auf die Sammlung als Einheit fokussierte. Das grosse Interesse, das die Ausstellungen auslösten, hatte aber zugleich zur Folge, dass sich die Sammlung in ihrer ursprünglichen Form auflösen begann. Die Präsentationen in öffentlichen Institutionen vergrösserte ihren Marktwert. Das löste in Nell Walden einen Zwiespalt aus: Einerseits wollte oder musste sie Werke verkaufen, andererseits strebte sie nach kultureller Anerkennung durch dauerhafte Institutionalisierung. In den 1940er und 1950er Jahren verhandelte sie über Schenkungen mit dem Kunstmuseum Basel, dem Kunsthaus Zürich, dem Museum in Lenzburg und dem im Bau befindlichen Kunstmuseum in Aarau.²⁵⁶ Waldens Schenkungsangebote waren jedoch mit der unerfüllbaren Forderung der ständigen Sichtbarkeit der Sammlung in den Museen verbunden, verstand sie jene doch als integrales historisches Zeugnis.

DIE VERÄUSSERUNG DER SAMMLUNG

Veräusserung der Kunstwerke der europäischen Moderne

Nell Urech-Waldens erfolglose Versuche, die Sammlungen als Schenkung nach ihren Vorstellungen zu platzieren, führten schliesslich zu ihrem Entschluss, einen grossen Teil der Sammlung Roman Norbert Ketterer im Stuttgarter Kunstkabinett zum Verkauf zu übergeben. Am 25. und 26. November 1954 wurden mehr als 140 Werke in der Auktion »Kunst des XX. Jahrhunderts. Gemälde – Plastik – Aquarelle – Handzeichnungen – Graphik« versteigert, u. a. *Die Macht der Strasse* (1911) von Umberto Boccioni, *Paysage* (1912) von Jean Metzinger, *Erinnerung an einen Garten* (1914) von Paul Klee, und alle vier angebotenen Werke von Gino Severini: *Die Modistin* (1911), *Der schwarze Kater* (1911), *Der Zug zwischen den Häusern* und *Tango argentino*, die zum doppelten Schätzpreis verkauft wurden.²⁵⁷ Die Werke *Gelbes Tier* (1914) von Heinrich Cam-

pendonk und *Mit gelber Jacke* (1913) von August Macke erzielten mehr als das Dreifache des Schätzwertes.²⁵⁸ Nell Urech-Walden hatte gehofft, dass eine grosse Anzahl von Werken angesichts ihrer Museumsqualität von öffentlichen Institutionen in Deutschland erworben würden und ging offenbar davon aus, dass die Auktion die »Rückführung des deutschen Kulturgutes nach Deutschland (von mir gerettet)« besiegeln und »ein würdiger Abschluss meiner Kunstmision«²⁵⁹ werde. Viele Werke gingen jedoch an Privatsammler und wurden erst später teilweise an Kunstmuseen und Galerien in der ganzen Welt verkauft. Am aktivsten bei der Auktion war das Saarlandmuseum, das die Gemälde *Springendes Pferd* (1911) von Heinrich Campendonk, *Die Kuh* (1917) von Béla Kádár und *Paysage de Montreuil* (1914) von Albert Gleizes erwarb. Die erhoffte umfangreiche Rückführung der Kunstwerke nach Deutschland erwies sich aber als Wunschdenken. Nach der Auktion in Stuttgart schwanden Waldens Aussichten, die verbleibende Sammlung als kohärente Einheit einem Museum zu überlassen. 1958 schenkte sie dem Moderna Museet in Stockholm etwa vierzig Werke,²⁶⁰ 1960 Teile der Sturm-Bibliothek der Bibliothek Marburg. Die Sturm-Bibliothek wurde später in die Staatsbibliothek nach Berlin verlegt. 1963 beschloss Nell Urech-Walden, ihre verbleibende Sammlung, etwa neunzig Werke der Sturm-Künstler:innen sowie etwa fünfzig ihrer eigenen Werke, dem Kunstmuseum Bern zu schenken.²⁶¹ Drei Jahre später richtet das Museum 1966 die Ausstellung *Nell Walden. Sammlung und eigene Werke* aus. Was nun von Waldens Sammlung noch übrigblieb: etwa 300 ihrer eigenen Werke, Werke moderner Künstler:innen und Volkskünstler:innen, Archivalien wie umfangreiche Korrespondenzen, Sammelalben mit Zeitungsausschnitten, Manuskripte, zahlreiche Fotografien sowie der Rest ihrer Bi-

bliothek ging in fünf grossen Schenkungen in den Jahren 1969–1974 an das Landskrona Museum in Schweden.²⁶²

Veräusserung der Werke aussereuropäischer Kunst

Ein Teil der Sammlungsbestände – afrikanische Plastik, Kunst der Südsee und Keramik aus Peru – wurde am 11. und 12. April 1956 in der Auktion »Aussereuropäische Kunst« bei Roman Norbert Ketterer im Stuttgarter Kunstkabinett versteigert. Etwa 130 Objekte waren zum Verkauf angeboten. Ein Inventar der Sammlung der aussereuropäischen Kunst Waldens ist nicht erhalten geblieben, und es ist schwer einzuschätzen, wie viele Stücke tatsächlich verkauft wurden; zumindest einige gingen an die Besitzerin zurück und gelangten später in Museen. »Im Landskrona Museum befinden sich 138 Nummern, d. h. etwas mehr als 140 Objekte und mindestens 10 Stücke sind im Völkerkundemuseum in Burgdorf nachweisbar.«²⁶³ Im Bernischen Historischen Museum befinden sich heute 82 Objekte: »mindestens 13 Objekte der Walden-Sammlung in Bern, dazu 20 Pfeile, also insgesamt 33 Nummern. Die Nachforschungen von Martin Schultz [BHM] ergaben im Juni 2016, dass sich weitere 49 Objekte der ehemaligen Walden-Sammlung, präkolumbische, meist figurativ verzierte Keramik aus Peru im Berner Museum befinden [...], die damals ebenfalls von Eduard von der Heydt für das Museum angekauft wurden.«²⁶⁴

SCHLUSS

Im vorliegenden Beitrag wurde der Versuch unternommen, die Geschichte des Transfers der Sammlung Nell Walden von Deutschland in die Schweiz und der Deponierung der Werkkonvolute in einer Art »Tour de Suisse« in verschiedenen Museen sowie der Inwertsetzung ihrer Sammlung durch Ausstellungen, Verkäufe und Schenkungen möglichst präzise zu re-

konstruieren, indem der dynamische Prozess der Konsensbildung nachvollziehbar gemacht wird, in dem die Akteure – Depositärin, Leihgeberin, Museumsdirektoren, Konservatoren und Galeristen – mit ihren idealisierten bzw. pragmatischen Vorstellungen und Vorschlägen interaktiv aufeinander reagierten. Dabei wurde der geografische Fokus auf Bern und die Aktivitäten des Konservators des Bernischen Historischen Museums, Rudolf Zeller, und des Direktors des Kunstmuseums Bern, Max Huggler, gelegt. Die Erforschung der Sammlung Nell Walden eröffnet in diesen Zusammenhang einen wichtigen Einblick in die turbulente Zeit der Berner Museen von Mitte der 1930er bis Mitte der 1940er Jahre. Wie erörtert, hätte die Sammlung Nell Walden je nach dem Blickwinkel der Ausstellungsmacher in den Museen einen Gewinn oder eine schwerere Last darstellen können.

Im Laufe meiner Recherchen in verschiedenen Archiven in der Schweiz und während der Auswertung der Archivalien interessierte ich mich zusätzlich für die Verbindung zwischen Paul Klee und Nell Walden. Bekanntlich hat Paul Klee während seines Militärdienstes im Ersten Weltkrieg seinen Karrieredurchbruch durch die Galerie Sturm erringen können, wie viele seiner Zeitgenossen. In der Klee-Forschung war Otto Karl Werckmeister der Wegbereiter, der erstmals das Thema »Kunst und Karriere« bei Klee aufgriff und Klees frühen Umgang mit dem Kunstmarkt und Galeristen wie u. a. Herwarth Walden historisch kritisch untersuchte.²⁶⁵ In den 1920er Jahren löste sich der Künstler vom expressionistischen Künstlerkreis bei Herwarth Walden, und er wandte sich vielversprechenden jungen Galeristen zu, so wie es auch Nell Walden getan hat. Während der Weimarer Republik erzielte Klee seine künstlerischen Erfolge mit der Galerie Hans Goltz in München und mit der Galerie Neue Kunst Fides in Dresden sowie der

Galerie Flechtheim in Düsseldorf/Berlin.²⁶⁶ Dabei hatte sich die Beziehung zwischen Herwarth Walden und Klee gewissermassen abgekühlt. 1928 klagte Herwarth Walden gegenüber Klee: »Sie vergessen, wie fast alle Künstler, dass Sie dem Sturm Ihren Aufstieg und den Beginn Ihres Namens zu verdanken haben und zwar unter grossen pekuniären Opfern dieses Instituts. Wenn Der Sturm eine Kunsthandlung wäre, würde er anders dastehen und sie sich ihm gegenüber anders verhalten. Es ist mir peinlich genug, an solche Dinge bei der planmässigen Vergesslichkeit der Künstler gelegentlich erinnern zu müssen.«²⁶⁷ Wie im vorliegenden Beitrag nachgewiesen worden ist, trifft die zitierte Behauptung von Herwarth Walden nicht zu. Nell Walden vielmehr war die Schlüsselfigur, die nicht nur das finanzielle Überleben der Galerie, sondern auch die Erweiterung des Sturms in den Kriegsjahren sicherte. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass sich mindestens in finanzieller Hinsicht die künstlerische Karriere Paul Klees ihren Verdiensten verdankt, wobei selbstverständlich die Unterstützung, die Herwarth Walden Kunstschaaffenden mit seinem umfangreichen Netzwerk gewährte, nicht geschmälert sein soll. Dank der persönlichen Kontakte mit den Sturm-Künstler:innen konnte das Ehepaar Walden eine hochkarätige Sammlung der modernen europäischen Kunst aufbauen. Felix Stössinger hat später aus seiner Überzeugung von der Qualität der Kunstsammlung versucht, bei den Kontaktaufnahmen mit Otto Fischer und Wilhelm Barth deren Interesse zu wecken. Über den Wert der Kunstsammlung kann also kaum ein Zweifel bestehen. Dennoch konnten damit keine hohen Preise erzielt werden, ja, es bleibt sogar festzuhalten, dass kein Werk der Sammlung Nell Walden wegen des Zustroms vieler Werke aus Deutschland in die Schweiz während des Zweiten Weltkriegs verkauft werden

konnte. Erst nach Kriegsende konnten einige wenige Stücke auf dem Kunstmarkt in der Schweiz oder in den USA verkauft werden. In den 1950er Jahren wurden im Zuge der Rehabilitierung der Klassischen Moderne Werke der Sammlung in Auktionen versteigert, aber entgegen aller Erwartungen kauften die deutschen Museen kaum.

Nach der Scheidung ihrer Ehe mit Herwarth Walden verwendete Nell nicht mehr die Bezeichnung »Sammlung Walden«, sondern »Sammlung Nell Walden«. Damit machte sie deutlich, dass sie mit eigenen finanziellen Mitteln sowohl moderne europäische Kunst im Kreis des Sturms als auch aussereuropäische Kunst erworben und gesammelt hatte. Insofern war allein Nell Walden von Anfang an die Eigentümerin der Sammlung. »Als er [Herwarth] aber unsere Kunstsammlung als ›Sammlung Herwarth Walden‹ bezeichnete, protestierte ich, und Walden sah ein, dass es nicht korrekt war, die Kunstsammlung, die ich mit meinem Gelde anlegte, als die seine zu bezeichnen, wenn er es auch nur aus Propagandagründen tat. Wir einigten uns auf den Namen ›Sammlung Walden‹. Diese Bezeichnung war, solange wir verheiratet waren, wohl die richtige.«²⁶⁸ Demzufolge sind die Provenienzen der Sammlung Walden bzw. Sammlung Nell Walden differenziert und präzise zu erfassen. In der Datenbank des Zentrum Paul Klee wäre eine entsprechende Revision der Provenienzanangaben angezeigt.

Finanziell unabhängige Sammlerinnen waren auf dem von wohlhabenden Männern dominierten Kunstmarkt eine Ausnahmeerscheinung – so auch Nell Walden. Ausserdem verfügte sie über einen erstaunlichen Pioniergeist: Sie war eine der ersten Sammler:innen aussereuropäischer Kunst in Deutschland. Diese Besonderheit wird in der zukünftigen Kunstgeschichtsschreibung mehr Berücksichtigung finden.

Abb. 17

Umschlag des Ausstellungskatalogs *Der Sturm. Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde, 1912–1932*, mit Collage von Kurt Schwitters, *Der Sturm gewidmet*, 1919; Exemplar aus der Bibliothek der Graphischen Sammlung ETH Zürich
© ETH Zürich

Abb. 18

Umschlag des Ausstellungskatalogs *Der Sturm Ständige Kunstaussstellung: Expressionisten Kubisten*, Zweite Ausstellung Den Haag / Holland, März/April 1916, und: Liste »Ausgestellte Künstler«; [Exemplar aus der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz: Nachl. MuChe Nr. 12](#).
Nell Walden und Paul Klee waren erstmals zusammen in der Sturm-Ausstellung *Expressionisten Kubisten*, März/April 1916 in Den Haag vertreten.

Nell Walden war auch eine Malerin, und es ist bemerkenswert, dass Felix Stössinger, der ihre abstrakten Arbeiten schätzte, auf gewisse Ähnlichkeiten in den organischen/ornamentalen Formen und der lockeren Konstruktion von Klees Werk hingewiesen hat. Auf der dem Sturm gewidmeten Collage *Merzzeichnung 5/M Merzzeichnung 2*, die Kurt Schwitters 1919 schuf, treten Paul Klee und Nell Walden als Protagonisten des Sturms auf. Nell Walden besass diese Arbeit von 1919 bis 1954. Die Collage wurde später für den Umschlag eines Ausstellungskatalogs verwendet (ABB. 17 und ABB. 18). 1961 veranstaltete die Nationalgalerie die Ausstellung *Der Sturm. Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde Berlin 1912–1932*, die in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg Berlin vom 24. September bis 19. November stattfand. Nell Walden hatte Leopold Reisdemeister, dem Generaldirektor der ehemaligen Staatlichen Museen Berlin, bei der Organisation der Ausstellung geholfen und nicht weniger als 37 Arbeiten aus ihrem Besitz geliehen.²⁶⁹

Die Verbindung zwischen Paul Klee und Nell Walden könnte im Kontext ihrer Sammlung aussereuropäischer Kunst weiter erforscht werden. Ich selbst bin keine ausgewiesene Expertin für Ethnographie und deshalb kaum in der Lage,



Provenienzforschung zur ethnographischen Sammlung von Nell Walden zu betreiben.²⁷⁰ Ich verdanke den bisherigen Arbeiten von Esther Tisa Francini und Andreas Schlothauer in diesem Bereich sehr viel. In diesem Sinne könnten zukünftige Forschungen zu Paul Klee und Nell Walden interdisziplinär durchgeführt werden. Als ein Vorbild dürfte die aktuelle Ausstellung *Wege der Kunst* im Museum Rietberg, Zürich, gelten, in der ein Kabinett für Nell Walden und ihre Sammlung eingerichtet ist (ABB. 19).²⁷¹ Hervorgehoben sei zudem die Grundlagenforschung von Jessica Sjöholm Skrubbe, die sie u. a. im Archiv des Landskrona Museums betrieben hat, wo sich der umfangreiche

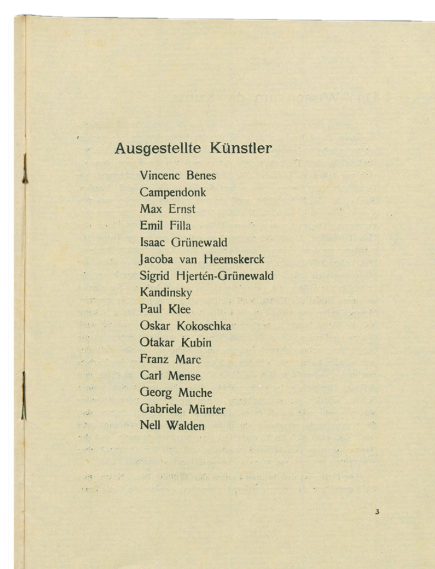




Abb. 19
Ausstellungsansicht *Wege der Kunst – Wie die Objekte ins Museum kommen*, Museum Rietberg, Zürich, 17. Juni 2022–24. März 2024
© Museum Rietberg, Zürich / Foto: Rainer Wolfsberger

schriftliche und fotografische Nachlass von Nell Walden befindet. Aufgrund des Umzugs der Sammlung inklusive der Archivalien ist das Archiv vom Sommer 2022 voraussichtlich bis zum Sommer 2023 geschlossen, so dass für die vorliegende Arbeit dieser Nachlass von Nell Walden nicht eingesehen werden konnte. Im Archiv des Zentrum Paul Klee, Bern, befinden sich Kopien der Korrespondenzen zwischen Nell Walden, Maria Marc, Gabriele Münter, Eva Weinwurz (später Spector), der Sekretärin der Galerie Sturm und Alfons Rosenberg u. a. m. Die Frauen der Sturmkünstler, Nell Walden, Maria Marc und Gabriele Münter, wechselten Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre Briefe, um das Erbe ihrer Männer für künftige Generationen zu bewahren. Nell sammelte möglichst vollständig Dokumente zum Sturm und kontaktierte noch lebende Sturm-Künstler: innen mit dem Hintergedanken, Kontrolle und Einfluss auf die Geschichtsschrei-

bung und die Institutionalisierung des Sturms zu gewinnen, indem sie Ausstellungen mitorganisierte²⁷² und Bücher publizierte.²⁷³ Alle diese Dokumente zum sogenannten Nachleben des Sturms sowie die Rezeptionsgeschichte zum Sturm befinden sich auch im Archiv im Landeskrona Museum. Nach der Wiederöffnung des Archivs kann dort weitere Recherchearbeit vorgenommen werden.

Zum Schluss möchte ich folgenden Personen meinen tiefsten Dank aussprechen: Nikola Doll, Bern, Monika Steinmann Meier, Bern, Esther Tisa Francini, Zürich, Osamu Okuda, Bern, Michael Baumgartner, Bern, und Wolfgang Kersten, Krummenau, die mich ermutigten und fachlich berieten. Ohne ihre Unterstützung hätte ich mich nicht mit diesem weitgespannten Thema auseinandergesetzt. Mein Dank gilt auch den folgenden Institutionen und Personen, die mir die Archivalien bereitstellten: Staatsarchiv Stadt Basel, Archiv des Kunstmuseums

Basel (Rainer Baum), Provenienzfor-
schungsteam des Kunstmuseums Basel
(Katharina Georgi), Archiv der Kunsthalle
Basel (Giulia Ficco), Archiv des Kunstmu-
seums Bern (Regina Bühlmann und Re-
becca Birrer), Archiv des Bernischen His-
torischen Museums (Barbara Weber), Ar-
chiv des Kunsthause Zürich (Thomas
Rosemann), Archiv des Museums Riet-
berg sowie Birthe Wibrand, künstlerische
Leiterin des Landskrona Museum.

- 1 Der vorliegende Beitrag ist eine stark überarbeitete Fassung meines Vortrags *Nell Walden und ihre ethnologische Sammlung*, den ich anlässlich der Tagung »Deposita. Verfolungsbedingte Kulturgutverlagerung und die Folgen für Museen in der Schweiz« am 10.9.2021 im Zentrum Paul Klee gehalten habe. <https://www.kunstmuseumbern.ch/see/today/1012-deposita-120.html> (zuletzt aufgerufen, 15.3.2023).
- 2 Walden 1963, S. 56–64.
- 3 Ebd., S. 56–57.
- 4 Diese Unterschätzung manifestierte sich zuletzt auch noch in einer grossen Retrospektive *Der Sturm: Zentrum der Avantgarde*, die 2012 im Von der Heydt-Museum in Wuppertal stattfand. Nell Walden war in der Ausstellung nur indirekt durch Porträts von Sturm-Kollegen vertreten, während keine ihrer eigenen Arbeiten zu sehen waren. Nur im Katalogtext wurde sie gelegentlich erwähnt.
- 5 Bilanz 2000; Bilanz 2013, S. 102–108; Rijn 2013; Skrubbe 2015; Skrubbe/Tueros/Rijn/Wibrand 2015; Skrubbe 2022.
- 6 Tisa/Heuss/Kreis 2001, S. 170–171; Tisa 2022.
- 7 Skrubbe 2015, S. 312.
- 8 Schlothauer 2014, S. 50–55; Schlothauer 2016.
- 9 Walden/Schreyer 1954, S. 35.
- 10 Marc 1912; Franke/Holert 2018; Eggelhöfer/Delot 2021.
- 11 Emil Nolde nahm 1913/1914 als Zeichner an der medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition des Reichskolonialamtes teil und erwarb Artefakte wie Holzfiguren und Speere direkt auf seiner Südseereise.
- 12 Harbermas 2020.
- 13 Gerlinger/Philipsen/Bauer-Friedrich 2016.
- 14 In den 1910er Jahren begann man in Deutschland, Artefakte im musealen Kontext auszustellen. Der Bankier und Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus (1874–1921) stellte erstmals 1912 im Folkwang Museum in Hagen afrikanische Kunst mit der Intention aus, Kunstwerke aus verschiedenen Kulturen und Zeiten miteinander in Beziehung zu setzen. 1913 fand erstmals eine Picasso Einzelausstellung in der Neuen Galerie von Otto Feldmann (1881–1942) in Berlin statt. Dort wurden die jüngsten Werke des Malers afrikanischer Stammeskunst gegenübergestellt. Diese Idee ging vermutlich auf eine Initiative des Kunstschriftstellers Carl Einstein (1885–1940) zurück, der 1915 sein epochenmachendes Buch *Negerplastik* veröffentlichte. Nach *Negerplastik* publizierte er 1921 *Afrikanische Plastik*. Siehe Anm. 36.
- 15 Der deutsche Bankier, Hotelier, Kunstsammler und Mäzen Baron Eduard von der Heydt (1882–1964) erwarb am 22.2.1926 bei der Firma Umlauff in Hamburg mehr als 1000 ozeanische Objekte und stellte bereits nach drei Monaten diese Objekte als Leihgabe für Flechtheims Ausstellung *Südsee-Plastiken* zur Verfügung. Vgl. Tisa 2011.
- 16 Walden 1963, S. 23.
- 17 Nur die folgenden Verzeichnisse sind heute noch erhältlich. *Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken*, 3. Verzeichnis, Berlin, November 1915; 5. Verzeichnis, Berlin, April 1917; 6. Verzeichnis, Berlin, Mai 1917; 7. Verzeichnis, Berlin, März 1919; 8. Verzeichnis, Berlin, Oktober 1919. http://digital.bib-bvb.de/R/QQKED6XIFY9QU3GC9XMBPQ23Y31X4XDNTLHTA4MJYX5D7PHBI-01061?func=collections-result&collection_id=5504
- 18 *Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken*, 5. Verzeichnis, Berlin, April 1917.
- 19 *Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken*, 7. Verzeichnis, Berlin, März 1919.
- 20 Im Dezember 1921, im September 1922, Oktober 1922, im Juli 1923 und in März/April 1926. https://www.arthistoricum.net/themen/portale/sturm/ausstellungskatalogehttp://digital.bib-bvb.de/view/bvb_single/single.jspdvs=1657637370377-25&locale=de_DE&VIEWER_URL=/view/bvb_single/single.jsp?&DELIVERY_RULE_ID=39&bfe=view/action/singleViewer.do?dvs=&frameld=1&usePid1=true&usePid2=true
- 21 Walden 1926. Der Text schliesst mit der expressionistisch romantischen Aufforderung von Herwarth Walden: »die Europäer [sollten] auch

- einmal die Augen öffnen und sehen lernen wie Wilde und Kinder sehen. [...] Diese große Kunst der Urvölker – man könnte wild davon werden. Man soll, man muß wild werden.« Einige Plastiken der in der Zeitschrift *Der Sturm* abgebildeten bzw. ausgestellten Ethnographica stammten nachweisbar aus der Sammlung Nell Walden.
- 22 1919 übereignete Herwarth Walden seiner Frau die gemeinsam aufgebaute Sammlung. 1923 trat diese von der Mitarbeit bei der Sturm-Galerie zurück und liess sich 1924 von Herwarth Walden scheiden, der sich zunehmend dem Kommunismus zuwandte und schliesslich 1932 nach Moskau ging. Nach der Scheidung verwendete sie nicht mehr die Bezeichnung »Sammlung Walden«, sondern »Sammlung Nell Walden«. Damit wollte sie klarstellen, dass sie selbst Kunstwerke erworben und gesammelt hatte. Vgl. Skrubbe 2022, S. 133.
- 23 *Nell Walden-Heimann und ihre Sammlungen*, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 6.–28.9.1927. Die Ausstellung besteht aus sechs Teilen: I. Teil, Gemälde, Glasbilder und Aquarelle von Nell Walden-Heimann (51 Werke); II. Teil, Kunstwerke der Sturm-Künstlern und -Künstlerinnen (53 Werke); III. Teil, Alt-Bayerische Glasbilder; IV. Teil, Kult- und Gebrauchsgegenstände der Naturvölker (74 Werke); VI. Teil, Präkolumbische Gewebe und Tongefässe aus Peru, VI. Teil, Klein-Bronzen und Figuren aus Benin, Tibet, Djaipur, China und Japan.
- 24 Erst 1884 besetzte das Deutsche Kaiserreich Nordost-Neuguinea (Kaiser-Wilhelm-Land) und New Britain Archipelago (Bismarck-Archipel) als erste deutsche Kolonien und Schutzgebiete überhaupt, das so genannte Deutsch-Neuguinea (1884–1914/1919). Eine Hamburger Forschungsgruppe kehrte 1910/1911 aus Deutsch-Neuguinea mit über 6000 Objekten zurück. Von diesen Objekten gingen viele über die Firma Umlauf sowohl an die Völkerkundemuseen als auch an Privatsammlungen. Entsprechend der Ausübung von Bismarcks Kolonialpolitik wurden Völkerkundemuseen – die wie Pilze aus dem Boden schossen – schnell nacheinander eröffnet; 1873 in Berlin, 1874 in Leipzig, 1876 in Dresden, 1879 in Hamburg, 1904 in Frankfurt am Main und 1906 in Köln. Dort wurden die Artefakte nicht im musealen Kontext bzw. nicht ästhetisiert, sondern wie heute im Schauderpot dicht nebeneinander in Vitrinen ausgestellt.
- 25 Lloyd 1987; Tisa 2012; Tisa 2017.
- 26 Flechtheim 1927. Wiedergedruckt in: *Der Querschnitt*, 7. Jg., Heft 8, 1927, S. 629.
- 27 M.O., »Nell Walden-Heimann. Ausstellung bei Flechtheim«, in: *Vossische Zeitung*, Berlin, 10.9.1927; Franz Markl, »Kunst und Wissenschaft. Kunstchronik. Ausstellung Nell Walden bei Flechtheim. Käte Brauns-Wüstenfeld bei Hirzel und Spanier«, in: *Steglitzer Anzeiger*, Nr. 211, 9.9.1927; Oscar Bie, »Berliner Kunstbrief«, in: *Breslauer Neueste Nachrichten*, 20.9.1927, wiedergedruckt in *Nürnberger Zeitung*, 28.9.1927; B.A., »paragraph«, in: *Tägliche Rundschau*, Berlin, Morgenausgabe, 17.9.1927. Vgl. Augusta von Oertzen, »Nell Walden-Heimann die Sammlerin und Malerin«, in: *Die Frauen-Illustrierte*, Bd. 31, Nr. 17, Mai 1928, S. 4, Nell Walden Archiv in Landskrona Museum (NWA/LM).
- 28 M.O., »Nell Walden-Heimann. Ausstellung bei Flechtheim«, in: *Vossische Zeitung*, Berlin, 10.9.1927.
- 29 Franz Markl, »Kunst und Wissenschaft. Kunstchronik. Ausstellung Nell Walden bei Flechtheim. Käte Brauns-Wüstenfeld bei Hirzel und Spanier«, in: *Steglitzer Anzeiger*, Nr. 211, 9.9.1927.
- 30 Im Mai 1926 fand in der Galerie Sturm die Ausstellung *Afrika- und Südseekunst* statt (siehe Anm. 21), ebenfalls im Mai 1926 die Ausstellung *Südsee-Plastiken* mit 184 Objekten in der Galerie Flechtheim in Berlin. Die Ausstellung wurde in der Folge zwischen Mai 1926 und Anfang 1927 an mehreren Orten gezeigt, darunter auch im Kunsthaus Zürich. Carl Einstein verfasste ein Vorwort für diese qualitativ bedeutsame Ausstellung. In der Galerie Nierendorf in Berlin wurde im April/Mai 1926 gleichzeitig die Schau *Exoten, Kakteen und Janthur: mit Plastiken aus Afrika und Neuguinea und Pflanzenphotographie von Karl Blossfeldt* veranstaltet.
- 31 Lloyd 1987; Tisa 2012; Tisa 2017.
- 32 *Der Querschnitt*, 8. Jg., Heft 2, 1928, S. zwischen 116 und 117.
- 33 Nell Walden beauftragte, professionelle Fotografinnen ihre Porträtfotos und Fotos ihrer Sammlung aufzunehmen. Diese dienten als visuelle

- Selbstpräsentation und Aufwertung ihrer sozialen Position. Skrubbe 2022, S. 135–144.
- 34 Ebd. S. 155–159. In Artikeln und Interviews machten die Journalistinnen Gerda Marcus (in *Idun*) und Augusta von Oertzen (in *Der Querschnitt*, *Die Frauen-Illustrierte*, *Die Frauen-Tribüne*) auf Nell Walden als Künstlerin, Sammlerin und Schriftstellerin aufmerksam.
- 35 In der Ausgabe des *Omnibus* von 1932 veröffentlichte Nell Walden-Heimann den Aufsatz »Wesen und Bedeutung der Astrologie und der Horoskopie« mit Abbildungen von Werken aus ihrer Sammlung und derjenigen von der Heydts sowie eine Abbildung ihrer ätherisierten Hände. Siehe Walden 1932. In den 1920er und 1930er Jahren beschäftigte sie sich intensiv mit Astrologie, erstellte Horoskope für Künstlerkolleg:innen und Freund:innen und führte bis an ihr Lebensende ein astrologisches Tagebuch.
- 36 Die Texte des Kunsthistorikers Carl Einstein stehen im Spannungsfeld zwischen Ästhetisierung und Ethnologisierung, was im 1921 veröffentlichten Buch *Afrikanische Plastik* ersichtlich wird. Vgl. N’guessan-Béchié 2001. Um den Bezug zu den Werken der Avantgarde – Dadaismus, Expressionismus, Futurismus, Kubismus, Surrealismus – zu schaffen, stellte Einstein in seinem Buch *Negerplastik* (1915) afrikanische Plastik nicht mehr bloss als Artefakte dar, sondern demonstrierte vielmehr den ästhetischen Wert der aussereuropäischen Objekte und wertete sie damit zu »Kunstwerken« auf. Später, im Jahr 1926 erfasste er im Vorwort für die Ausstellung *Südsee-Plastiken* die Objekte wissenschaftlicher und tendierte stärker zur Ethnologisierung.
- 37 Die Ausstellung fand im April/Mai 1932 statt. Verzeichnis der Afrikanischen Sammlung des Museums für Völkerkunde Berlin, aus dem Kunstgewerbe-Museum der Stadt Köln, aus dem Provinzial-Museum Hannover und aus Privatsammlungen: A. Ehrenberg, Alfred Flechtheim, Baron E. von der Heydt, H. Himmelheber, W. Hintz, Arno Nadel, Frau Gulla Pfeffer, Hans Purrmann, Baron Simolin, A. Speyer, Frau Nell Walden.
- 38 Er stand an der Schnittstelle zwischen Völkerkundemuseen und Privatsammlern, d. h. er verkaufte an Museen und auch an Privatsammler:innen.
- 39 Schindlbeck 2012, S. 66.
- 40 Heimann wurde in einer jüdischen Kaufmannsfamilie in Berlin geboren und war bereits vor seiner Heirat mit Nell Walden Kunde der Sturm-Galerie gewesen. Er erwarb etwa 35 Gemälde bei der Sturm-Galerie und nach der Heirat schenkte er Nell diese Gemälde als Ergänzung zu ihrer eigenen Sammlung. Darunter waren Ölgemälde von Boccioni und Severini sowie zahlreiche Gouachen von Chagall. Er erwarb auch mindestens ein Dutzend von Nell Waldens Gemälden. Walden 1963, S. 57.
- 41 Interessanterweise publizierte Felix Stössinger nur im ersten Jahr der Zeitschrift *Der Sturm* Texte über Musik und Theater, als er in Wien als Musikkritiker tätig war. Felix Stössinger, »Einheitliche Konzerte«, in: *Der Sturm. Monatsschrift für Kultur und Künste*, Nr. 1, März 1910, S. 5; Felix Stössinger, »Die neue inszenierte Theatermoral«, in: *Der Sturm. Monatsschrift für Kultur und Künste*, Nr. 3, März 1910, S. 20–21. Um 1914 zog er von Wien nach Berlin, trat der SPD bei und verlegte sich danach auf die politische Publizistik. Nach 1917 trat er der USPD bei. Von 1918 bis 1922 war er Redakteur der Parteizeitung der USPD *Die Freiheit* und Herausgeber der illustrierten Wochenzeitung *Die freie Welt*. Um 1920 wurde er Mitglied des Bundes für proletarische Kultur. Parallel zur politischen Publizistik schrieb er auch über Literatur, Theater und Kunst, z. B. für *Die Weltbühne* und *Das Tage-Buch*. Seit Mitte der 1920er Jahre betrieb er ein Antiquariat und einen Verlag Felix Stössinger Verlag, bei dem 1933 ein Gedichtband von Nell Walden-Heimann *Unter Sternen. Gedichte* erschien. 1930 veröffentlichte er einen Text gegen den Antisemitismus. Felix Stössinger, »Der Antisemitismus in der Sowjetunion«, in: *Jüdische Rundschau*, 21.3.1930, S. 157. 1931 machte er sich im SPD-Diskussionsorgan für aktiven Antibolschewismus stark. Felix Stössinger, »Aktiver Antibolschewismus«, in: *Das freie Wort*, Nr. 27, 5.7.1931. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten übersiedelte Stössinger mit seiner Familie 1934 nach Prag und 1939 nach Nizza. Im September 1942 flüchtete die Familie aus Frankreich in die Schweiz. Dort wurden Stössinger und seine Frau von Oktober 1942 bis August 1943 im Krankenlager Oberhelfenschwil interniert. Er

- lebte und arbeitete in Zürich als Übersetzer und Herausgeber und schrieb Beiträge für die *Neue Schweizer Rundschau* und als Schweizer Korrespondent für das New Yorker Wochenblatt *Aufbau*.
- 42 Stössinger 1931. Er versuchte Nell Walden in die zeitgenössische Kunstgeschichte der Künstlerinnen einzuordnen: sie sei zusammen mit Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Charlotte Berend und Renée Sintenis zu einer Gruppe von modernen Künstlerinnen zu zählen, die etwas erreicht hatten. Die Aufmerksamkeit, die er Walden in den frühen 1930er Jahren schenkte, war jedoch eine seltene öffentliche Anerkennung.
- 43 Felix Stössinger 1932. Vgl. Skrubbe 2022, S. 171 und S. 201, Anm. 2.
- 44 Während des Ersten Weltkriegs wurden Paul Klees Werke als »weiblich« kritisiert, weil seine Kunst so dekorativ und ornamental wie Teppiche erschien. Vgl. Okuda 1997, S. 379–390; Anger 2004.
- 45 Briefe zwischen Nell Walden und ihren Verwandten, April 1969, NW4 B Privat I, Nell Walden Archiv in Landskrona Museum (NWA/LM). Vgl. Skrubbe 2022, S. 160 und S. 169, Anm. 129.
- 46 Im September 1933 stellte Nell Walden bedauernd in einem ihrer Reiseberichte fest, die sie von 1933 bis 1935 regelmässig in der lokalen Zeitung ihrer Heimatstadt Landskrona publizierte, dass die Strassen Berlins aufgrund von Emigration und Umzug nach der Machtergreifung der Nazis leer geworden seien. Berlin, zuvor eine ausgesprochen internationale Stadt, die von einem grossen Anteil von Auswanderern, Emigranten und Touristen geprägt war, sei »germanisiert« worden. Siehe Skrubbe 2022, S. 160 und S. 169, Anm. 128. Jessica Sjöholm Skrubbe weist darauf hin, dass trotz der impliziten Kritik an der Rassenpolitik der Nazis Waldens Reiseberichte eigentlich von patriotischen Tönen durchzogen sind. Sie distanzierte sich stets von der Linken, auch wenn sie als »Abstrakte« künstlerisch progressiv war, und ihre unbeschwerten Reiseberichte stehen in scharfem Kontrast zu Berichten von Menschen, die von den Nationalsozialisten aus Deutschland vertrieben wurden. Der Tonfall in den Artikeln verberge, so schreibt Sjöholm Skrubbe, dass einige von Waldens Reisen durch die Politik der Nazis herausgefordert worden waren und dass sie keine andere Möglichkeit mehr sah, als freiwillig in das Schweizer Exil zu gehen. Siehe Skrubbe 2022, S. 160.
- 47 Walden 1933.
- 48 Nell Walden, »Geschichte einer Sammlung«, in: *Herwarth Walden*, Berlin/Mainz: Florian Kupferberg, 1963, S. 60. Nell Walden, *Zur Orientierung*, Manuskript 1945, NW40 Nell Waldens Pässe und andere Rechtsakte, Nell Walden Archiv in Landskrona Museum (NWA/LM). Vgl. Skrubbe 2022, S. 201, Anm. 5.
- 49 Bilanz 2000, S. 250; Skrubbe 2022, S. 172.
- 50 Stössinger kannte Fischer persönlich, da dieser als Kunde in seinem Antiquariat in Berlin einige Holzschnitte von Franz Marc erworben hatte. Brief von Felix Stössinger an Otto Fischer, 27.1.1932, F 72/05 Korrespondenz 1932–1961, Archiv des Kunstmuseum Basel.
- 51 Brief von Felix Stössinger an Otto Fischer, 27.1.1932, F 72/05 Korrespondenz 1932–1961, Archiv des Kunstmuseum Basel.
- 52 Postkarte von Felix Stössinger an Otto Fischer, 6.2.1932, F 72/05 Korrespondenz 1932–1961, Archiv des Kunstmuseum Basel.
- 53 Brief von Felix Stössinger an Otto Fischer, 10.2.1932, F 72/05 Korrespondenz 1932–1961, Archiv des Kunstmuseum Basel. »Die Bildersammlung [...] ist eine repräsentativste Sammlung moderner europäischer Kunst zwischen 1912 und 1916. Ihre genaue Zusammenstellung wollen Sie aus der beiliegenden Liste ersehen.« Auf der Liste sind Werke von Franz Marc, Kokoschka, Chagall, Kandinsky, Klee, Campendonck, Jacoba van Heemskerck, Boccioni, Carrà, Severini, Gleizes, Metzinger, Coubine, Léger, André Loate, Macke, Filla, Benes, J. Grünewald, Archipenko, Carl Mense, Mucho, Maria Uhden, W. Wauer, Russischer Maler, Nell Walden sowie Sammlung altdeutscher Glasbilder angeführt.
- 54 Brief von Felix Stössinger an Otto Fischer, 18.2.1932, F 72/05 Korrespondenz 1932–1961, Archiv des Kunstmuseum Basel.
- 55 Brief von Felix Stössinger an Otto Fischer, 26.2.1932, F 72/05 Korrespondenz 1932–1961, Archiv des Kunstmuseum Basel.
- 56 Vgl. Reifert 2022.
- 57 Brief von Felix Stössinger an Wilhelm Barth, 26.2.1932, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III,

- Archiv der Kunsthalle Basel. Im Staatsarchiv Basel-Stadt befindet sich nur ein Teil der Depositumbücher mit Signatur PA 888a H 2.3 (2) 2 Korrespondenz betreffend Depositen, 1933 (ca.)–1972. Im Namenregister der Depositumbücher sind die Personen mit Namen von Buchstaben A bis N eingetragen. Es fehlt die Fortsetzung der Personen mit Namen von Buchstaben O bis Z. Der fehlende Teil der Depositumbücher befindet sich im Archiv der Kunsthalle Basel, und ist erst 2021 im Lagerraum der Kunsthalle Basel entdeckt worden. Die Archivalien zu Nell Walden-Heimann betreffend das Depositum sind in einer Schachtel »Erledigte Depositen (»vor 1960«) III« aufbewahrt.
- 58 Ebd.
- 59 Ebd.
- 60 Brief von Wilhelm Barth an Felix Stössinger, 3.3.1932, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 61 Ebd.
- 62 Brief von Wilhelm Barth an Felix Stössinger, 14.4.1932, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 63 PA 888a E 3.1 (1) Kommissionsprotokolle, 1839–1956 (Serie), Staatsarchiv Basel-Stadt.
- 64 Brief von Felix Stössinger an Wilhelm Barth, 27.4.1932, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 65 Brief von Wilhelm Barth an Felix Stössinger, 10.5.1932, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel. Vgl. Brief der Eidgenössischen Oberzolldirektion an das Kunstmuseum Bern, 25.5.1935. Darin steht »Die Gemälde [...] sind am 9. Mai 1932 eingeführt worden.«, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des Kunstmuseum Bern (KMB).
- 66 Brief von Felix Stössinger an Wilhelm Barth, 12.5.1932, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 67 Brief von Felix Stössinger an Wilhelm Barth, 20.7.1932, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 68 Abkommen zwischen Herrn Felix Stössinger, handelnd als Vertreter der Frau Nell Walden-Heimann und dem Basler Kunstverein, 6.6.1932, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 69 Brief von Wilhelm Barth an Felix Stössinger, 2.2.1934, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 70 Brief von Felix Stössinger an Wilhelm Barth, 15.2.1933, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 71 Die Heiratsurkunde von Nell Walden und ihrem dritten Ehemann Hannes Urech enthält auch Informationen über ihre Scheidung von Hans Hermann Heimann. Eheschein Nell Walden und Hannes Urech-Walden, 15.7.1940, NW40 Nell Waldens Pässe und andere Rechtsakte, NWA/LM. Vgl. Skrubbe 2022, S. 160 und S. 169, Anm. 130. Durch ihre Heirat in Deutschland übernahm Nell Walden automatisch die Staatsangehörigkeit ihres Ehepartners und musste ihre schwedische Staatsbürgerschaft aufgeben.
- 72 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, Februar 1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv Bernisches Historisches Museum (BHM).
- 73 Bescheinigung der schwedischen Staatsbürgerschaft, 14.7.1933, Ausstellungsartikel III, NWA/LM. Vgl. Skrubbe 2022, S. 160 und S. 169, Anm. 131.
- 74 Nell Walden berichtete über die Frühlingsferien des Ehepaars in Ascona, in: Gerda Marcus, »Svenskan som förbluffar Berlin, Nell Roslund – själen och hjärtrat i revolutionskottieret »Der Sturm«, in: *Veckojournalen*, Nr. 13, 29.3.1931, und Gerda Marcus, »Prästdottern fran Landskrona«, in: *Idun*, Nr. 32, 1933, NWA/LM. Vgl. Skrubbe 2022, S. 160 und S. 170, Anm. 133; S. 175 und S. 203, Anm. 36.
- 75 NW31 Nell Waldens Biographische Daten, NWA/LM. Vgl. Skrubbe 2022, S. 160 und S. 170, Anm. 134.
- 76 Stössinger schreibt im Zusammenhang mit dem Freipass: »Der Zoll war nicht zu bezahlen, da das Museum Kunsthalle Basel sich verpflichtet hat, die Bilder nicht an die Eigentümerin ohne Zustimmung des Zolls zurück zu geben. So eine vorteilhafte Regelung dieser Frage war nur möglich, weil Frau Walden Heimann Eigentümerin eines Stück Landes und eines Hauses in Ascona ist.« Aus: Brief von Felix Stössinger an Eugène Pittard, 2.2.1933, Archiv des Musée d'Ethnographie de Genève (MEG), hier zit. aus: Schlothauer 2016, S. 36. Stössinger versuchte auch bei der Deponierung der Sammlung im MEG die Zollgebühren in Höhe von CHF 375.15 aufzuschieben. Vgl. Schlothauer 2016, S. 36.

- 77 »Ich bin im Begriffe [sic] an die Eidgenössische politische Polizei in Bern ein Gesuch wegen Niederlassung in der Schweiz zu richten, wobei mich hier die schweizerische Gesandtschaft und das Konsulat in jeder Hinsicht unterstützen. In dem Gesuch habe ich alles angeführt, was mich seit Jahren mit der Schweiz verbindet. Natürlich auch die in Basel und in Genf befindlichen Leihgaben meiner Sammlungen.« Brief von Nell Walden an Wilhelm Barth, 26.9.1933, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 78 Manuskript, *Aus Nell Waldens Leben*, NW31 Nell Waldens Biographische Daten, NWA/LM; NW40 Nell Waldens Pässe und andere Rechtsakte, NWA/LM. Vgl. Skrubbe 2022, S. 160 und S. 170, Anm. 134.
- 79 Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 30.9.1937, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB; Brief von Conrad von Mandach an Carl Egger, 1.10.1937, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 80 »Ich lernte ihn in Berlin vor circa [sic] 9 Jahren kennen, wo er in meine Wohnung kam, wie so viele, um die Sammlungen zu besichtigen – wir kamen in Verkehr – er war oft eingeladen bei uns und er hat mir auf Ascona vielmehr und auch [sic] Monte Verità aufmerksam gemacht. Bis ich mein eigenes Haus hatte wohne ich immer Oben auf dem Monte – Frühling und Sommer war ich immer drei-vier Wochen dort als Hotel Gast.« Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 20.2.1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM. Nell Walden dürfte wohl vergessen haben, dass sie Eduard von der Heydt bereits 1915 begegnet war.
- 81 Eduard von der Heydt trug sich in ihrem Gästebuch 1915 sowie 1930 und 1932 ein. Gästebuch der Sturmgalerie/Nell Walden, Handschrift 119 und 120, Nachlaß Nell Walden, Staatsbibliothek zu Berlin. Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, Februar 1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 82 Den Einträgen ihres Namens im Gästebuch des Hotels Monte Verità zufolge waren die beiden 1928, 1929 und 1931 in Ascona. Siehe Barbian 2013, S. 261. In Ascona malte und schrieb Nell einige Gedichte für den Band *Unter Sternen* (1933). Dort ist ein Gedicht »Monte Verità 1928« enthalten, das Eduard von der Heydt gewidmet ist. Siehe, Walden 1933, S. 32.
- 83 Im Jahr 1933 weiteten die Nazis die Anti-Abtreibungsgesetzgebung aus; die Strafen wurden immer strenger. 1937 war Heimann einer verschärften Anti-Abtreibungskampagne der Gestapo ausgesetzt.
- 84 Im Sitzungsprotokoll des Kunstvereins Basel vom 16.9.1932 wurde festgehalten, dass für die Kunsthalle Basel für November 1932 eine Ausstellung *Moderne Kunst aus Basler Privatbesitz* vorgesehen sei und Dr. Emanuel Hoffmann, Karl Im Obersteg, Richard Doetsch-Benziger und Graf von Kielmansegg die Leihgeber sein würden. Siehe PA 888a E 3.1 (1) Kommissionsprotokolle, 1839–1956 (Serie), Staatsarchiv Basel-Stadt. Dr. Emanuel Hoffmann, Präsident des Basler Kunstvereins, starb aber unvermittelt im Alter von 36 Jahren bei einem Autounfall im Oktober 1932, so dass die Ausstellung *Moderne Kunst aus Basler Privatbesitz* auf 1933 verschoben werden musste, da der Basler Kunstverein im November 1932 die *Gedächtnisausstellung Sammlung Hoffmann* vorgesehen hatte. Siehe Brief von Wilhelm Barth an Felix Stössinger, 18.2.1933, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel. Nell Walden hatte ihre Sammlung für die Ausstellung *Moderne deutsche Malerei aus Privatbesitz* in Aussicht gestellt, aber ihr Name wurde in diesem Zusammenhang im Protokoll vom 16.9.1932 noch nicht genannt.
- 85 Im Katalog *Moderne deutsche Malerei aus Privatbesitz* werden folgende Werke aus der Sammlung Nell Walden aufgeführt, die sich identifizieren lassen, obwohl die Besitzer/ Besitzerinnen nicht namentlich erwähnt werden: Wassily Kandinsky: Nr. 48. *Mit rotblauen Streifen* (1913); Paul Klee: Nr. 75. *Erinnerung an einen Garten* (1914), Nr. 81. *Kleine Gemeinde* (1916), Nr. 82. *Nacherinnerung tags* (1916), Nr. 83. *Gestirne über bösen Häusern* (1916); Oskar Kokoschka: Nr. 105. *Porträt Rudolf Blümmer*, Nr. 106. *Porträt Herwarth Walden*, Nr. 111. *Die Schlacht* (1916), farbige Zeichnung, Nr. 112. *Die Judentochter* (1916), farbige Zeichnung, Nr. 114. *Frucht aus dem Paradies* (1910), farbige Zeichnung, Nr. 115. *Mörder und Hoffnung I* (1910), Federzeichnung, Nr. 116. *Mörder und Hoffnung II* (1910), Federzeichnung, Nr. 117. *Mörder*

- und Hoffnung III, Federzeichnung, Nr. 118. *Mörder und Hoffnung IV*, Federzeichnung, Nr. 119. *Die Erste Beste darf der süßen Lilith das Haar kämmen* (1919), Federzeichnung, Nr. 120. *Geburt Christ* (1910), Federzeichnung, Nr. 121. *Schlangenbändiger*, Federzeichnung; August Macke: Nr. 122. *Mit gelber Jacke*, Aquarell; Franz Marc: Nr. 123. *Gelbe Kuh*, Nr. 129. *Tiere*, Hinterglasbild; Arnold Topp: Nr. 166. *Verlassene Stadt*, Aquarell; Maria Uhden: Nr. 167. *Bau*, Aquarell, Nr. 168. *Menschen mit Kuh* (1917), Aquarell.
- 86 Im Katalog *Marc Chagall* werden folgende Werke aus der Sammlung Nell Walden aufgeführt und als Besitzerin wird »Nell Walden, Ascona« namentlich erwähnt: Nr. 14. *Le marchand de bestiaux* (1912), Nr. 15. *Le soldat boit* (1912), Nr. 136. *Porteuse d'eau*, Nr. 137. *Composition en ovale*, Nr. 138. *Vieillard aux lunettes*, Nr. 169. *Salle à manger* (1910).
- 87 Brief von Wilhelm Barth an Nell Walden, 20.10.1933, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 88 Brief von Felix Stössinger an Basler Kunstverein, 21.1.1934 und Brief von Nell Walden an Wilhelm Barth, 24.1.1934, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 89 Brief vom Konservator des Basler Kunstvereins i. v. Carl Egger an die Schweizer Zolldirektion betreffend Erneuerung der Freipässe, 3.5.1934, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 90 Ebd.
- 91 Der Kunsthändler Lichtenhan wurde auf Empfehlung von Barth neuer Konservator der Kunsthalle Basel, und er vermittelte zwischen den Depositär:innen und dem Kunsthändler Carl Christoph Friedrich Bernoulli (1897–1981) während seiner Amtszeit in der Kunsthalle Basel.
- 92 Brief von Nell Walden an Carl Egger, 24.6.1935, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 93 Brief von Nell Walden an Carl Egger, 26.7.1936, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 94 Brief von Nell Walden an Carl Egger, 26.7.1936, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel; Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 26.7.1936; Brief von Hans Hermann Heimann an Rudolf Zeller, 1.9.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM. »Da der Schweizerzoll in Zukunft den Freipass nicht mehr erneuen will, müssen die Bilder definitiv vor dem 9. Mai 1937 entweder eingeführt werden oder wieder ausser Landes gehen. Da wir den Zollbetrag von Fr. 634.75 verfügt haben, müssen wir dafür und ebenso für die Einfuhrbewilligungsgebühr von 2% des Wertes gedeckt sein, bevor wir die Bilder weitergeben können.« Aus: Brief von Carl Egger an Nell Walden, 12.10.1936, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB und Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel. Vgl. Brief von Carl Egger an Conrad von Mandach, 14.10.1936, Erledigte Depositen (»vor 1960«) III, Archiv der Kunsthalle Basel.
- 95 Brief von Felix Stössinger an Eugène Pittard, 24.6.1932, Archiv des Musée d'Ethnographie Genève (MEG).
- 96 Schlothauer 2016, S. 36.
- 97 Ebd.
- 98 Nell Walden brachte insgesamt 557 ethnologische Objekte in die Schweiz. 230 Objekt befanden sich in ihrem Haus in Ascona.
- 99 Bei der Einfuhr wurden 327 Objekte für den Zoll erfasst. Die Sammlungsliste befindet sich im Archiv des MEG.
- 100 Schlothauer 2016, S. 37.
- 101 Ebd.
- 102 Brief von Eugène Pittard an Nell Walden, 13.1.1934, Archiv des MEG. Vgl. Schlothauer 2016, S. 37.
- 103 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 29.2.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 104 Im Dezember 1934 traf sich Nell Walden mit ihrem Freund Eugen Paravicini sowie den zwei Kunstsammlern im Kreis von Paravicini, Lucas E. Stähelin und Theo Meier, in Basel. Skrubbe vermutete, dass Eugen Paravicini auch ihre Verbindung zu Franz Sarasin ermöglicht habe. Vgl. Skrubbe 2022, S. 173.
- 105 Brief von Nell Walden an Eugène Pittard, 4.12.1934, Archiv des MEG. Laut Schlothauer gibt es im Dokumentenarchiv im Museum der Kulturen Basel keinen Hinweis auf Nell Walden als Depositärin; in der Ozeanien-Abteilung sind ihre Objekte aber als »Dauerdepositum: Einlieferer Nell

- Walden, Geschenk 1935 [...]« vermerkt. Vgl. Schlothauer 2016, S. 37.
- 106 Schlothauer 2016, S. 37.
- 107 Brief von Rudolf Zeller an Nell Walden, 28.6.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 108 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 20.2.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 109 Ebd. Brief von Rudolf Zeller an Bronner AG, 22.12.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM. In der Tat erreichte Zeller im Dezember 1936, dass der Freipass bis 16.12.1937 verlängert wurde.
- 110 Zeller erkundigte sich bei der Oberzolldirektion, ob es möglich wäre, die Sammlung als Umzugsgut zu deklarieren und sie so vom Zoll zu befreien. »Der Gesetztext lautet unzweideutig so, dass Umzugsgut nur im Haus bzw. der Wohnung des Besitzers untergebracht werden darf; ein Deponieren auch in einem öffentlichen Museum ausgeschlossen. Der betreffende Beamte meint, wenn von Dir eine Erklärung vorläge, dass die Sachen nach Deinem Ableben in Museumsbesitz übergehen [...] oder wenigstens eine Erklärung, dass die Sammlung nie die Schweiz verlasse, dann könnte allfällig die Sache in diesem Sinn geregelt werden. Sonst keine Möglichkeit. Man wolle nun den Freipass nochmals um ein Jahr verlängern, um Dir Zeit zu geben, Dich darüber schlüssig zu werden, was geschehen soll [...]«, in: Brief von Rudolf Zeller an Nell Walden, 22.11.1937, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 111 Schultz 2016.
- 112 Möglich ist auch, dass sich Walden und Zeller auf Vermittlung Eduard von der Heydts kennengelernt haben.
- 113 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 24.2.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 114 Ebd.
- 115 Brief von Fritz Sarasin an Nell Walden, 26.2.1936. Vgl. Schlothauer 2016, S. 38. Und Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 29.2.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 116 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 29.2.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 117 Ebd.
- 118 Ebd.
- 119 Ebd.
- 120 Zeller 1937, S. 126–131. Zuwachsverzeichnis 1936. Eine detaillierte Beschreibung der Sammlungsgegenstände nach Kontinenten.
- 121 Brief von Rudolf Zeller an Nell Walden, 28.6.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM. Vgl. dazu auch Zellers wissenschaftliche Bewertung der Sammlung: »Die ganze intuitiv, weniger nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten, als nach Geschmack und aus künstlerischem Empfinden heraus gebildete Kollektion, hat den Nachteil, dass von nur wenigen Objekten der dokumentarische Nachweis der genauen Herkunft vorhanden ist, so dass diese aus stilkritischen Erwägungen heraus bestimmt werden muss [...] Derart gesehen ist die Sammlung Nell Walden für uns von grossem Interesse, und wir haben auch, da die Qualität durchschnittlich gut ist, darauf gehalten, sie zur grösseren Hälfte auszustellen.« Aus: Zeller 1937, S. 122–123.
- 122 Brief von Bronner & Cie an Rudolf Zeller, 4.3.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM. Aus Versehen wurden beim Einpacken im Basler Depot durch Bronner & Cie drei altmexikanische Gefäss vergessen und mussten nachträglich nach Bern transportiert werden. Brief von Eugen Paravicini an Rudolf Zeller, 11.6.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 123 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 6.3.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 124 1936 gab es noch kein Reinhart-Museum. Neben dem Wohnsitz »Am Römerhof« errichtete Oskar Reinhart ein Galeriegebäude für seine private Sammlung. Nell Walden kannte diesen Sachverhalt wohl nicht. Die Oskar Reinhart Sammlung kam erst 1951 in ein eigenes Museum.
- 125 Brief von Rudolf Zeller an Conrad von Mandach, 24.3.1936, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB und A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 126 Brief von Conrad von Mandach an Rudolf Zeller, 26.3.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 127 Siehe Anm. 94.

- 128 »Die Frist, während welcher derartige, nicht in öffentlichen schweizerischen Besitz übergehende Gegenstände in der Schweiz verbleiben dürfen, beträgt somit im Maximum fünf Jahre. Die Frage stehende Gemälde, etc. sind am 9.5.1932 eingeführt worden. Der damals ausgestellte Jahresfreipass wurde viermal erneuert; die betreffenden Kunstgegenstände befinden sich somit bereits mehr als fünf Jahre in der Schweiz. Wir weisen auch darauf hin, dass die Speditionsfirma Bronner & Cie. in Basel vom Zollamt vor ca. Jahresfrist anlässlich der vierten Freipassverlängerung darauf aufmerksam gemacht worden ist, dass eine nochmalige Freipasserneuerung nicht in Frage kommen könnte. Bei dieser Sachlage wäre nun entweder die unverzügliche Wiederausfuhr der Gemälde, oder deren Einfuhrverzollung vorzunehmen.« In: Brief von der Oberzolldirektion, Eidg. Finanz- und Zolldepartement an das Kunstmuseum Bern, 25.5.1937, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 129 Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 24.3.1936, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 130 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 26.7.1936, Brief von Hans Hermann Heimann an Rudolf Zeller, 1.9.1936, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM. Brief von Conrad von Mandach an Nell Walden, 25.9.1936, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 131 Brief von Conrad von Mandach an Nell Walden, 25.9.1936, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 132 Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 26.9.1936, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 133 Die Sammlung moderner Kunst wurde zu zwei verschiedenen Zeitpunkten in das Depot des KMB eingeliefert: Im Inventarbuch Leihgaben des Berner Kunstmuseums wurden 133 Objekte unter Nr. 128–260 eingetragen und als Eingangsdatum »III 1937« vermerkt. 112 Objekte wurden unter Nr. 805–881 und Nr. 973–1007 eingetragen und als Eingangsdatum »23. VIII 44« vermerkt.
- 134 Da die Bilder bis zum 1.10.1937 in der Ausstellung waren, wurde dem Kunstmuseum nochmals eine Verlängerung gewährt. Brief von der Oberzolldirektion, Eidg. Finanz- und Zolldepartement an das Kunstmuseum Bern, 25.6.1937, Brief von Bronner & Cie an Conrad von Mandach, 29.10.1937, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB. Damit war im November 1937 die endgültige Einfuhrverzollung und Löschung der Freipässe bei Bronner & Cie abgeschlossen, Brief von Bronner & Cie an das Kunstmuseum Bern, 11.11.1937, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB. Bronner & Cie stellte Nell Walden die Nachforderung für die Löschung der Freipässe in der Höhe von 186.75 CHF in Rechnung, Brief von Conrad von Mandach an Nell Walden, 12.11.1937, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 135 Brief von Carl Egger an Conrad von Mandach, 2.10.1937, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 136 Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 28.9.1937, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 137 Brief von Conrad von Mandach an Carl Egger, 1.10.1937, Brief von Conrad von Mandach an Nell Walden, 4.10.1937, Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 6.10.1937, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 138 Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 17.11.1937, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 139 Ankaufsabsichten für Werke aus der Sammlung Nell Walden wurden erstmals in der Direktionssitzung des Kunstmuseums Bern vom 25.11.1937 protokolliert, aber auf eine spätere Sitzung verschoben. Im Protokoll der Direktionssitzung des Kunstmuseums Bern vom 9.12.1937 ist zu lesen: »Frau Nell Walden möchte einige Werke aus der Sammlung verkaufen, um ihre diesbezüglichen Transport- und Versicherungskosten zu decken. Sie hat z. B. für die Freipasslöschung Fr. 660.– bezahlt, während das Museum Fr. 236.– für sie ausgegeben hat. Die Besitzerin möchte also Bilder ca Fr. 900.– absetzen. Vorgeschlagen zum Ankauf werden: Chagall, Aquarell zu Fr. 500.– und Marc zwei Holzschnitte zu je Fr. 200.–; ob die Besitzerin mit diesen Angeboten einverstanden ist, ist unsicher, da sie für ihre Werke sehr hohe Summen zu erhalten wünscht. Die Herren Prof. v. Mandach, Prof. Hahnloser und Dr. Huggler werden beauftragt, die Angelegenheit zu

- studieren und der Direktion anlässlich der Ausstellung der Sammlung Nell Walden im Januar vorzulegen.« A-001-012-003: Direktion: Sitzungsprotokoll, Nr. 22: 9.12.1937, Archiv des KMB.
- 140 A-001-012-003: Direktion: Sitzungsprotokoll, Nr. 22: 9.12.1937, Archiv des KMB.
- 141 Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 16.2.1938, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 142 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, Februar 1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 143 Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 6.10.1937, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 144 A-001-012-003: Direktion: Sitzungsprotokoll, Nr. 23, Sitzungsnachtrag: 26.2.1938, Archiv des KMB.
- 145 Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 22.2.1938, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 146 Darunter befanden sich Rudolf Bauers zwei grosse Bilder, die Gemälde *Contrastes de formes* von Fernand Léger, *Kopf* von Alexej von Jawlensky (höchstwahrscheinlich) und *Die letzte Stunde* von Marianne von Werefkin. Skrubbe 2022, S. 172.
- 147 Jean Metzinger, *Composition Cubiste* (1912). Heute befindet sich das Bild im Harvard Art Museum/Fogg Museum: <https://harvardartmuseums.org/collections/object/228378?position=1> [zuletzt aufgerufen, 22.3.2023]. Skrubbe 2022, S. 172.
- 148 Brief von Conrad von Mandach an Nell Walden, 26.2.1938, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 149 Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 5.4.1938, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 150 Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 16.2.1938, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 151 Brief von Conrad von Mandach an Nell Walden, 26.2.1938, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 152 Brief von Conrad von Mandach an Nell Walden, 9.3.1938, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 153 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, Februar 1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 154 Der Kunsthändler Karl Nierendorf emigrierte 1936 nach New York und eröffnete dort die Galerie Nierendorf 1937.
- 155 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, Februar 1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 156 Brief von Rudolf Zeller an Nell Walden, 18.2.1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 157 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 20.2.1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 158 Brief von Nell Walden an Rudolf Zeller, 4.4.1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 159 Brief von Rudolf Zeller an Arthur Speyer II, 26.3.1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 160 Brief von Rudolf Zeller an Arthur Speyer II, Ostern 1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 161 Der Freipass wurde bis zum 1.12.1939 verlängert. Brief von der Oberzolldirektion, Eidg. Finanz- und Zolldepartement an das BHM, 5.12.1938. Brief von Rudolf Zeller an Nell Walden, 10.12.1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 162 Brief von Rudolf Zeller an Nell Walden, 4.12.1938, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 163 Im Dezember 1939 wurden die Kosten (Zoll: 371.05 CHF, Statist. Gebühr: 1.10 CHF, Verzugszins für 2140 Tage: 110 CHF, 4 % Stempelgebühr 19.30 CHF) von 501.45 CHF vom BHM bezahlt. Somit erfolgte endlich die Zollablösung. »Für den ausgelegten Betrag nehme ich also nach unserer Abmachung die Nr. 197 Deiner Sammlung, den durchbrochenen geschnitzten Malangane von Neumecklenburg, den Speyer selber zu Fr. 600.– geschätzt hat, zu Eigentum und hoffe ihn nächstes Jahr auf dem Museumskredit verrechnen zu können.« Brief von Rudolf Zeller an Nell Walden, 3.12.1939, A.001.009.008 Korrespondenz und Skizzen, Archiv des BHM.
- 164 Wasensteiner/Faass 2018; Wasensteiner 2019.

- 165 Wasensteiner 2019, S. 43.
- 166 Offensichtlich verwechselte Curt Glaser die Kunsthalle Bern und das Kunstmuseum Bern.
- 167 Anscheinend wusste Paul Westheim, dass von Mandach die nicht realisierte Gesamtausstellung im Januar 1938 geplant hatte.
- 168 Wasensteiner 2019, S. 50, Anm. 14.
- 169 Ab Mitte Dezember 1937 taucht der Name von Nell Walden in Paul Westheims Werklisten für die Londoner Ausstellung auf. Wasensteiner 2019, S. 43.
- 170 Ausst.-Nr. 1, Alexander Archipenko, *Stehende und Sitzende Frau* (1913); Ausst.-Nr. 277 (Kat.-Nr. 237), Kurt Schwitters, *Merzzeichnung 5/M, Merzzeichnung 3, Dem Sturm gewidmet* (1919); Ausst.-Nr. 292 (Kat.-Nr. 247), Nell Walden, *Flower* (1926); Ausst.-Nr. 293 (Kat.-Nr. 248), Nell Walden, *Garden of the Hesperides* (1926); Ausst.-Nr. 294 (Kat.-Nr. 249), Nell Walden, *Melancholy* (1926) befanden sich zum Zeitpunkt Januar 1938 nicht im Depot des Kunstmuseum Bern. Höchstwahrscheinlich hatte Nell Walden diese fünf Werke bei sich in Ascona.
- 171 Wasensteiner, 2019, S. 43. »Her loans were not only the first significant showcase for Oskar Kokoschka's works in Britain, but also the first retrospective of the Der Sturm artists in the English-speaking world.« Die ausgestellten 38 Werke, siehe Appendix I. Index of *Twentieth Century German Art Exhibits*, in: ebd., S. 143–178.
- 172 Kat.-Nr. 21, Heinrich Campendonk, *Jumping beast* (1913) [*Springendes Pferd* (1911), s. ebd., S. 146]; Kat.-Nr. 83, Wassily Kandinsky, *Study* [*Entwurf zu Komposition VII* (1913), s. ebd., S. 154]; Kat.-Nr. 100, Paul Klee, *Stars over evil houses* (1916) [*Gestirne über bösen Häusern*, s. ebd., S. 156]; Kat.-Nr. 101, Paul Klee, *Little Community* (1916) [*Kleine Gemeinde*, s. ebd., S. 156]; Kat.-Nr. 102, Paul Klee, *Memory of a Night* (1916) [*Nacht Erinnerung tags*, s. ebd., S. 157]; Kat.-Nr. 103, Oskar Kokoschka, *Franz List* (ca. 1908) [*Selbstbildnis, auf ein gipsernes Relief von Franz List aufmodelliert*, s. ebd., S. 157]; Kat.-Nr. 104, Oskar Kokoschka, *Herwarth Walden* (1910); Kat.-Nr. 111, Oskar Kokoschka, *Woman's desire* (1910) [vier Zeichnungen: *Mörder der Hoffnung der Frauen I–IV*, s. ebd., S. 158]; Kat.-Nr. 112, Oskar Kokoschka, *Birth of Christ* (1910) [*Geburt Christi*, s. ebd., S. 158]; Kat.-Nr. 113, Oskar Kokoschka, *A Lily to be Kissed* [*Die erste beste darf der süssen Lilith das Haar kämmen*, s. ebd., S. 158]; Kat.-Nr. 114, Oskar Kokoschka, *Passed* [*Vorüber* (1910), s. ebd., S. 159]; Kat.-Nr. 115, Oskar Kokoschka, *Snake Dance* [*Schlagentanz, malayische Schlangentänzerin* (1910), s. ebd., S. 159]; Kat.-Nr. 116, Oskar Kokoschka, *Flight from Paradise* (1910) [*Flucht aus dem Paradies, Vertreibung aus dem Paradies*, s. ebd., S. 159]; Kat.-Nr. 117, Oskar Kokoschka, *Jewess* [*Judentochter* (1916), s. ebd., S. 159]; Kat.-Nr. 118, Oskar Kokoschka, *Battle* [*Die Schlacht* (ca. 1916), s. ebd., S. 159]; Kat.-Nr. 161, August Macke, *The yellow coat* (1913) [*Mit gelber Jacke*, s. ebd., S. 164]; Kat.-Nr. 163, Franz Marc, *Animals* [*Landschaft mit Tieren und Regenbogen* (1911), s. ebd., S. 165]; Kat.-Nr. 164, Franz Marc, *Yellow Cow* (1912) [*Die gelbe Kuh* (1911), s. ebd., S. 165]; Kat.-Nr. 237, Kurt Schwitters, *Collage* [*Merzzeichnung 5/M, Merzzeichnung 3, Dem Sturm gewidmet* (1919), s. ebd., S. 172]; Kat.-Nr. 247, Nell Walden, *Flower* (1926); Kat.-Nr. 248, Nell Walden, *Garden of the Hesperides* (1926); Kat.-Nr. 249, Nell Walden, *Melancholy* (1926).
- 173 Walden schreibt im Brief an von Mandach, dass ein Aquarell von Klee *Kleine Gemeinde* (1916) und Aquarelle von Schwitters *Collage* (1919) in London schon im Herbst verkauft worden seien. In Wahrheit aber kamen alle drei Klee-Werke nach Bern zurück (im Inventarbuch Leihgabe des Kunstmuseum Bern wird vermerkt: »Kleine Gemeinde 1945 an Urech Walden zurück«). Schwitters *Collage* kam zu einem unbestimmten Zeitpunkt zu ihr zurück. Brief von Nell Walden an Conrad von Mandach, 12.2.1939, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 174 Hilla von Rebay stellte 1917 und 1919 ihre Werke in der Galerie Sturm aus und wurde später Gründungsdirektorin der Solomon R. Guggenheim Foundation in New York.
- 175 Im Juli 1940 heiratete sie Hannes Urech. Im Dezember 1944 liess sich das Ehepaar in Schinznach-Bad im Kanton Aargau nieder. Am 20.12.1944 zog es im Haus Burgenblick ein.
- 176 Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 29.1.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 177 Gemäss den Einträgen im Inventarbuch Leihgaben des Berner Kunstmuseums wurden am 16.2.1944 für die Ausstellung in der Galerie H. U. Gasser die

- folgenden Werke nach Zürich gesendet: Inv.-Nr. 200, *Erinnerung an einen Garten*, Aq.; Inv.-Nr. 201, *Nacht Erinnerung tags*, Aq.; Inv.-Nr. 203, *Gestirne über bösen Häusern*; Inv.-Nr. 204, *Architektur der Höhe*. Es handelt sich bei dem Aquarell *Architektur der Höhe* um *Composition* (1915, 1973), dessen Spur sich nach der Ausstellung 1944 bzw. nach dem Verkauf des Aquarelles nicht weiterverfolgen lässt. Die Provenienzen und der Standort sind heute unbekannt.
- 178 Sein Bruder, Manuel Gasser war ein bekannter Journalist, Feuilletonist und Mitbegründer der *Weltwoche*. Als Chefredaktor der Kunstzeitschrift *Du* baute er Kontakte zu Jean Cocteau, Hermann Hesse, Pablo Picasso, Marc Chagall, Karl Geiser, Varlin, Jean Rudolphe von Salis und Friedrich Dürrenmatt auf.
- 179 Brief von Hans Ulrich Gasser an Max Huggler, 3.2.1944, Brief von Hans Ulrich Gasser an Max Huggler, 16.2.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 180 Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 29.1.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 181 Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 10.2.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB. Gemäss den Einträgen im Inventarbuch Leihgaben des Berner Kunstmuseums wurden am 10.2.1944 für die Ausstellung in der Galerie H. U. Gasser die folgenden Werke nach Zürich gesendet: Inv.-Nr. 149, *Trink-Soldat*; Inv.-Nr. 150, *Landschaft*, Aq.; Inv.-Nr. 151, *Dessin*; Inv.-Nr. 152, *Alte mit Brille*, Aq.; Inv.-Nr. 153, *Der Regen*, Aq.; Inv.-Nr. 154, *Wasserträgerin*, Aq.; Inv.-Nr. 156, *Hlg. Familie*; Inv.-Nr. 157, *Bettler mit Geige*.
- 182 Brief von Hans Ulrich Gasser an Max Huggler, 29.6.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 183 Ebd. Gemäss den Einträgen im Inventarbuch Leihgaben des Berner Kunstmuseums wurden die folgenden Werke durch Gasser verkauft: Inv.-Nr. 152, *Alte mit Brille*, Aq.; Inv.-Nr. 156, *Hlg. Familie*; Inv.-Nr. 204, *Architektur der Höhe*.
- 184 Brief von Lily Klee an Othmar Huber, 20.3.1944, Archiv des Zentrum Paul Klee, Bern.
- 185 Brief von Hans Ulrich Gasser an Lily Klee, 29.3.1944, Archiv des Zentrum Paul Klee, Bern.
- 186 Ebd.
- 187 Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 7.7.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 188 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 11.7.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 189 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 24.7.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 190 Ebd.
- 191 Wasensteiner 2019, S. 43–46.
- 192 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 24.7.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 193 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 18.8.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 194 Eintrag im Inventarbuch des Kunstmuseums Bern: »23. VIII 44«.
- 195 Brief von Nell Urech-Walden an Ernst Friedrich Rohrer, 14.9.1943; »Werke aus dem Verlag ›sturm‹ und andere moderne Kunstbücher und Zeitschriften, dem historischen Museum im Okt. 1943 als Leihgaben übergeben«, 4.10.1943, A.001.009.016 Korrespondenz 1943, Archiv des BHM.
- 196 Der Transport der ethnographischen Sammlung Nell Walden vom BHM ins KMB erfolgte im September 1944.
- 197 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 25.8.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 198 Ebd.
- 199 Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 27.8.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 200 Roher plante gerade zu diesem Zeitpunkt einen Neuguinea-Saal neu einzurichten. Deshalb zögerte er, repräsentative Ethnographica aus Neuguinea der Sammlung Walden für die Ausstellung im Kunstmuseum Bern zur Verfügung zu stellen. Nell Urech-Walden betonte die Ausstellung sei eine einmalige Gelegenheit und die Ethnographica aus Neuguinea seien sehr wichtig. »Neuguinea ist zu bedeutend und umfasst in meiner Sammlung allzu wichtige Objekte, als dass sie nicht ausfallen könnte.« Brief von Nell Urech-Walden an Ernst

- Friedrich Rohrer, 27.8.1944, A.001.009.017
Korrespondenz 1944, Archiv des BHM. Rohrer fand grundsätzlich das Ausstellungskonzept von Huggler originell und kam ihrem Wunsch entgegen. Brief von Nell Urech-Walden an Ernst Friedrich Rohrer, 29.8.1944, A.001.009.017 Korrespondenz 1944, Archiv des BHM.
- 201 Huggler 1944.
- 202 Ebd.
- 203 Aus historischer Perspektive wohl eher: »Zeitzeugin« oder »Guardian of Memory«. Vgl. Skrubbe 2022, S. 179–196.
- 204 Huggler 1944.
- 205 Ebd.
- 206 Ebd.
- 207 Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 3.4.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 208 Anonym, »Kunst in Bern«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.11.1944. »Das Kunstmuseum, dessen Sammlungsbestände vorsorglich evakuiert worden sind, hat sich auf wechselnde Einquartierung umgestellt und beherbergt jetzt gleichzeitig fünf Sonderausstellungen. Säuberlich getrennt, aber in vergnüglichem zeitlichem und internationalem Nebeneinander lassen sie Arbeiten aus sechs Jahrhunderten, geschaffen in den Gebieten von der Schelde Mündung bis zur Goldküste, von Venedig bis Peru, zur Wirkung kommen. Mag diese Häufung heterogener Schöpfungen auf den ersten Blick auch befremdlich erscheinen, so ist man doch sehr dankbar für die Möglichkeit, wieder einmal einen Blick über die Landesgrenzen tun zu können.«
- 209 Ebd.
- 210 Anonym, »Kleine Chronik«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.11.1944.
- 211 Kopie von Brief von Wilhelm Wartmann an Nell Urech-Walden, 1.11.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB. Ausgehende Post, Ausstellung 80 (26.4.–29.12.1944), 343, Archiv des Kunsthause Zürich.
- 212 Brief von Nell Urech-Walden an Georg Schmidt, 25.3.1945, K 08/04 Ausstellung Januar–Februar 1946, Archiv des Kunstmuseum Basel; Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 3.4.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 213 Brief von Georg Schmidt an Nell Urech-Walden, 29.3.1945, K 08/04 Ausstellung Januar–Februar 1946, Archiv des Kunstmuseum Basel.
- 214 Brief von Nell Urech-Walden an Georg Schmidt, 20.10.1945, K 08/04 Ausstellung Januar–Februar 1946, Archiv des Kunstmuseum Basel.
- 215 Für die neuen Daten der Chagall-Ausstellung lieh Nell Urech-Walden ihre Chagall-Werke aus.
- 216 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 8.11.1944; Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 7.2.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 217 Brief von Alfred Steinmann an Max Huggler, 3.2.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 218 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 21.11.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 219 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 23.11.1944; Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 24.11.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 220 Brief von Max Huggler an Othmar Huber, 25.11.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 221 Othmar Huber interessierte sich bereits im März 1944 für Klees Aquarelle *Nacht Erinnerung tags* und *Gestirne über bösen Häusern*, die in der Chagall – Klee Ausstellung bei Gasser gezeigt wurden, und fragte Lily Klee an, ob sich die beiden Werke in ihrem Besitz befänden. Brief von Othmar Huber an Lily Klee, 17.3.1944, Brief von Lily Klee an Othmar Huber, 20.3.1944 und Brief von Othmar Huber an Lily Klee, 26.3.1944, Archiv des Zentrum Paul Klee, Bern.
- 222 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 23.11.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 223 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 29.11.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB. Besonders den Preis für Kandinskys Aquarelle fand Huber zu hoch.
- 224 Ebd.
- 225 Brief von Othmar Huber an Max Huggler, 12.1.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.

- 226 Brief von Othmar Huber an Max Huggler, 19.1.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 227 Brief von Max Huggler an Virginia Bally, 1.12.1944, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 228 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 8.5.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB. Im Brief wurde der Käufer nicht genannt, aber diese Provenienz in der Datenbank des Zentrum Paul Klee ist mit der Quelle (Werkanfrage) erfasst.
- 229 Brief von Max Huggler an Nell Urech-Walden, 8.5.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 230 Walden notierte den Verkauf in ihrer persönlichen Kopie des Ausstellungskataloges in Bern. 1944–1945, NW2A, NWA/LM. Skrubbe 2022, S. 203, Anm. 54.
- 231 r., »Aus dem Kunsthaus Zürich«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2.6.1945.
- 232 Wartmann 1945.
- 233 Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 14.5.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 234 Brief von Nell Urech-Walden an Max Huggler, 1.7.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 235 Ebd.
- 236 Ebd.
- 237 r., »Afrikanische Kunst«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 25.6.1945.
- 238 Ebd.
- 239 Ebd.
- 240 »Die zweite Sammlung ist uns von Frau Nell Walden, Ascona (heute Schinznach-Bad) als Ergänzung ihrer bereits in den Jahren 1936 und 1937 dem Museum zur Verfügung gestellten Privatsammlung als Depositum überwiesen worden. Unter den total 216 Nummern befinden sich viele qualitativ hervorragende Stücke, die wir zur Ausstellung bringen konnten. Der Rest musste magaziniert werden.« In: Rohrer 1945, S. 185.
- 241 1936 kamen 327 Nummern dazu. Am 11.11.1937 waren auch 14 Postkarten von Rudolf Zeller an Nell Walden ins Archiv des BHM gekommen. 1945 kamen weitere 216 Nummern.
- 242 Quittung, Geldbetrag von Baron von der Heydt für Ankauf Archipenko aus der Sammlung Nell Urech-Walden über 1000.– CHF, 22.5.1945, B.04.19 B-062-022: Sammlungen Nell Walden, Archiv des KMB.
- 243 »Dort ›im Kunstgewerbemuseum in Zürich‹ begegneten die schönen Stücke, in wirkungsvoller Ausstellung, bei Fachleuten und Liebhabern grossem Interesse, so dass eine alltägliche Auflösung der Sammlung vorauszusehen war. Um aber doch wenigstens die wertvollsten Gegenstände dem Berner Museum zu erhalten, erklärte sich in grosszügiger Weise Herr Baron Dr. E. von der Heydt, Ascona, bereit, eine grössere Anzahl anzukaufen und der Ethnografischen Abteilung als Leihgabe weiterhin zur Verfügung zu stellen. Unter den totalen 102 ausgewählten Stücken befinden sich mehrere durch Alter und Seltenheit ausgezeichnete Masken und Holzplastiken aus der Südsee und Afrika, dazu eine grössere Kollektion von Altertümern aus Mittel- und Südamerika.« In: Rohrer 1946, S. 188–189.
- 244 Mindestens 23 Nummern nahm von der Heydt 1952 wieder zurück. 1958 und 1984 gingen einige Objekte an das Museum Rietberg.
- 245 »Ich habe von Frau Nell Walden eine grössere Zahl von Objekten aus ihrer ethnologischen Sammlung ausgewählt für unser Museum, und zwar 47 Stücke aus Ozeanien, Neu-Guinea, Neu-Mecklenburg, Neu-Pommern, Salomonen usw., alles indonesische Sachen, und 10 Stücke aus ihrer Afrika-Sammlung. [...] Ich möchte Sie nun höflich anfragen, ob Sie geeinigt wären, diese Sammlung zu dem genannten Betrag zu übernehmen.« Brief von Johannes Itten an Eduard von der Heydt, 15.4.1946. Archiv des Museum Rietberg in Zürich. Vgl. Tisa 2013, S. 167 und S. 223, Anm. 150.
- 246 Tisa 2022, S. 116.
- 247 Brief von Georg Schmidt an Nell Urech-Walden, 18.10.1945, K 08/04 Ausstellung Januar–Februar 1946, Archiv des Kunstmuseum Basel.
- 248 Brief von Georg Schmidt an Lucas Lichtenhan, 24.9.1945, K 08/04 Ausstellung Januar–Februar 1946, Archiv des Kunstmuseum Basel.
- 249 Brief von Nell Urech-Walden an Georg Schmidt, 20.10.1945, K 08/04 Ausstellung Januar–Februar 1946, Archiv des Kunstmuseum Basel.

- 250 Brief von Georg Schmidt an Nell Urech-Walden, 30.11.1945, K 08/04 Ausstellung Januar–Februar 1946, Archiv des Kunstmuseum Basel.
- 251 Die Ausstellung dauerte bis zum 3.2.1946.
- 252 *Moderne deutsche Malerei aus Privatbesitz*, 7.–29.10.1933; *Marc Chagall*, 4.11.–3.12.1933.
- 253 Anonym, »Die Sammlung Nell Walden in der Kunsthalle«, in: *Basler National-Zeitung*, 11.1.1946; n.t., »Vernissage der Ausstellungen »Sammlung Walden« und Werke Francis Picabia in der Kunsthalle Basel«, in: *Basler National-Zeitung*, 14.1.1946.
- 254 ie [Peter Mieg], »Die Sammlung Nell Walden«, in: *Basler Nachrichten*, 17.1.1946.
- 255 Im Inventarbuch Leihgaben des Kunstmuseums Basel wurden 123 Werke mit Eingangsdatum »1. März 1945« registriert. Als Nachtrag wurden drei Werke mit Eingangsdatum »11. April 1947«, 39 Werke mit Eingangsdatum »12. Nov. 1947«, ein Werk mit Eingangsdatum »14. Dezember 1948«, acht Werke mit Eingangsdatum »10. Februar 1949«, ein Werk mit Eingangsdatum »26. April 1949« und sechs Werke mit Eingangsdatum »5. August 1949« registriert. Es befanden sich insgesamt 181 Werke im Depot des Kunstmuseums Basel.
- 256 Skrubbe 2022, S. 187 und S. 207, Anm. 112.
- 257 Skrubbe 2022, S. 188 und S. 207, Anm. 121. »Liste Erzielte Preise der 20. Kunst-Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts vom 24. bis 27. November 1954«, Privatarchiv, Stockholm.
- 258 Ebd.
- 259 Skrubbe 2022, S. 189 und S. 207, Anm. 122. Brief von Nell Urech-Walden an Lars Erik Åström, 28.8.1954, Riksförbundet för bildande konst, Nationalmuseums akti, Stockholm. Kopie des Briefs von Nell Urech-Walden an Oskar Kokoschka, 9.9.1954, NW1A:172, NWA/LM.
- 260 Skrubbe 2022, S. 190–191.
- 261 »Prof. Huggler teilt mit, dass Frau Nell Urech-Walden sich bereit erklärt hat, ihre Sammlung aus der Zeit der »Sturm«-Bewegung dem Kunstmuseum zu schenken. Die bedeutenden Bilder, die einst zur Sammlung gehörten, sind zwar verkauft, doch bildet diese noch immer ein wichtiges Dokument des Sturm. Sie umfasst auch ethnologische Arbeiten und barocke Hinterglasbilder, dazu Dokumente, Bücher und etwa 100 eigene Werke der Donatorin. Die Annahme der Schenkung verpflichtet das Museum nicht, die Werke regelmässig auszustellen. Die Direktion beschliesst, die Schenkung entgegenzunehmen.« A-001-038: Direktion: Sitzungsprotokoll, Nr. 150–153: 11.12.1963, Archiv des KMB. *Schenkung Nell Walden. Zur Erinnerung an Hannes Urech (1895–1963)*, Bern 1967.
- 262 Skrubbe 2022, S. 194–196; Skrubbe/Tuveros/Rijn/Wibrand 2015, S. 226 ff.
- 263 Schlothauer 2014, S. 53.
- 264 Schlothauer 2016, S. 41.
- 265 Werckmeister 1989. Vgl. Bättschmann/Helfenstein 2000.
- 266 Kersten/Okuda/Kakinuma 2014.
- 267 Brief von Herwarth Walden an Paul Klee, 29.2.1928, Archiv des Zentrum Paul Klee, Bern.
- 268 Walden 1963, S. 23.
- 269 Grohmann 1961.
- 270 Esther Tisa Francini kommentiert dazu: »Das Desiderat hier m. E. ist die Erforschung der Erwerbung in den Herkunftsländern. Denn dazu ist kaum etwas bekannt. So könnte man auch die gesamte Geschichte der Objekte, die mit Nell Walden verknüpft sind, erzählen. Das wäre hier meine offene Frage.«
- 271 <https://rietberg.ch/ausstellungen/wege-der-kunst> (zuletzt aufgerufen, 22.3.2023).
- 272 *Der Sturm. Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde Berlin 1912–1932*, 1961.
- 273 Walden/Schreyer 1954; Walden 1963.

LITERATURVERZEICHNIS

Anger 2004

Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Barbian 2013

»Gästebuch Monte Verità 1926–1935«, zusammengestellt von Alexandra Barbian, in: *Eduard von der Heydt. Kunstsammler Bankier Mäzen* [anlässlich der Ausstellung *Von Buddha bis Picasso – Die Sammlung Eduard von der Heydt*, Museum Rietberg Zürich, 20.4.–18.8.2013; *Von der Heydt-Museum*, Wuppertal, 13.10.2015–

28.2.2016], hg. von Eberhard Illner, München/London/New York: Prestel, 2013, S. 238–263.

Bätschmann/Helfenstein 2000

Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein (Hg.), *Paul Klee. Kunst und Karriere*. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern, Bern: Stämpfli, 2000.

Bilang 2000

Karla Bilang, »Nell Walden«, in: *Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabella d'Este bis Peggy Guggenheim*, hg. von Britta Jürgs, Berlin: AvivA, 2000, S. 229–255.

Bilang 2013

Karla Bilang, *Frauen im »STURM«*. *Künstlerinnen der Moderne*, Berlin: AvivA, 2013.

Birthälmer/Hülsen-Esch 2012

Antje BIRTHÄLMER und Andrea von HÜLSEN-ESCH (Hg.), *Der Sturm: Zentrum der Avantgarde* [Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 13.3.–10.6.2012], 2 Bde., Wuppertal: Verlag Kettler, 2012.

Einstein 1915

Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915.

Einstein 1921

Carl Einstein, *Afrikanische Plastik*, Berlin: E. Wasmuth, 1921.

Eggelhöfer/Delot 2021

Fabienne Eggelhöfer und Sébastien Delot (Hg.), *Paul Klee. Ich will nichts wissen* [Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern, 8.5.–29.8.2021; LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq, 19.11.2021–27.2.2022], Paris: Flammarion, 2021.

Gerlinger/Philipsen/Bauer-Friedrich 2016

Hermann Gerlinger, Christian Philipsen und Thomas Bauer-Friedrich (Hg.), *Inspiration des Fremden: die Brücke-Maler und die außereuropäische Kunst*, Dresden: Sandstein Verlag, 2016.

Franke/Holert 2018

Anselm Franke und Tom Holert (Hg.), *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart ca. 1930* [Ausst.-Kat. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 13.4.–9.7.2018], Berlin: Diaphanes, 2018.

Flechtheim 1927

Alfred Flechtheim, »Nell Walden-Heimann und ihre Sammlungen«, in: *Nell Walden-Heimann und ihre Sammlungen* [Ausst.-Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 6.–28.9.1927], Berlin, 1927, S. 2.

Grohmann 1961

Will Grohmann, »»Der Sturm« – heute museal. Ausstellung im Charlottenburger Schloß«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.10.1961.

Harbermas 2020

Rebekka Harbermas, »Die Suche nach Ethnographica und die kunstsinnigen Kannibalen der Südsee. Oder: Was die koloniale Nostalgie im Kaiserreich mit der kolonialen Aphasie heute zu tun hat«, in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 311, Heft 2, 2020, S. 351–386.

Huggler 1944

Max Huggler, »Vorwort«, in: *Der Sturm – die Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912–1920* [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 28.10.1944–2.4.1945], Bern, 1944, S. 49–50.

Kersten/Okuda/Kakinuma 2015

Wolfgang Kersten, Osamu Okuda und Marie Kakinuma, »Der moderne Künstler als Selbstverwalter und Kurator – Paul Klees ›Sonderklasse‹«, in: *Paul Klee – Sonderklasse, unverkäuflich* [Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern, 21.10.2014–1.2.2015; Museum der bildenden Künste Leipzig, 1.3.–25.5.2015], Köln: Wienand, 2015, S. 58–127.

Lloyd 1987

Jill Lloyd, »Alfred Flechtheim: ein Sammler außereuropäischer Kunst«, in: *Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger* [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 20.9.–1.11.1987; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 29.11.1987–17.1.1988], Düsseldorf, 1987, S. 33–35.

N'guessan-Béchié 2001

Paul N'guessan-Béchié, »Zwischen Ethnologisierung und Ästhetisierung. Die Kunst des Belgischen Kongo in Carl Einsteins ›Afrikanischer Plastik‹«, in: *Carl-Einstein-Kolloquium 1998. Carl Einstein in Brüssel: Dialoge über Grenzen*, hg. von Roland Baumann und Hubert Roland, Frankfurt am Main/Bern: Peter Lang, 2001, S. 71–78.

Marc 1912

Franz Marc, *Subskriptionsprospekt* [zum Almanach *Der Blaue Reiter*], München: Piper, 1912.

Okuda 1997

Osamu Okuda, »Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess«, in: *Radical Art History: Internationale Anthologie; Subject: O. K. Werckmeister*, hg. von Wolfgang Kersten, Zürich: Zip, 1997, S. 374–397.

Reifert 2022

Eva Reifert, »Ein neues Museumsgebäude und eine Weichenstellung für die Sammlung«, in: *Zerrissene Moderne. Die Basler Ankäufe »entarteter« Kunst* [Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, 22.10.2022–19.2.2023], hg. von Eva Reifert und Tessa Rosebrock, Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2022, S. 13–19.

Rijn 2013

Maaïke Moniek van Rijn, *Bildende Künstlerinnen im Berliner »Sturm« der 1910er Jahre*, Dissertation Universität Tübingen, 2013.

Rohrer 1945

Ernst Friedrich Rohrer, »Die ethnologische Abteilung«, in: *Jahrbuch des Berner Historischen Museum in Bern*, XXIV. Jahrgang, 1945, S. 181–189.

Rohrer 1946

Ernst Friedrich Rohrer, »Die ethnologische Abteilung«, in: *Jahrbuch des Berner Historischen Museum in Bern*, XXV. Jahrgang, 1946, S. 187–191.

Schindlbeck 2012

Markus Schindlbeck, *Gefunden und verloren. Arthur Speyer, die Dreißiger Jahre und die Verluste der Sammlung Südsee des Ethnologischen Museums Berlin*, Ethnologisches Museum Berlin, 2012.

Schultz 2016

Martin Schultz, »Arthur Speyer drei Generation Händler und Sammler«, in: *Kunst & Kontext*, Heft 2, Nr. 12, 2016, S. 5–8.

Sammlung Walden 1915, 1917, 1919

Sammlung Walden. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, 3. Verzeichnis, Berlin, November 1915; 5. Verzeichnis, Berlin, April 1917; 6. Verzeichnis, Berlin, Mai 1917; 7. Verzeichnis, Berlin, März 1919; 8. Verzeichnis, Berlin, Oktober 1919:
http://digital.bib-bvb.de/R/QQKED6XIFY9QYU3GC9XMBPQ23Y31X4XDNTLHTA4MJYX5D7PHBI-01061?func=collections-result&collection_id=5504

Schlothauer 2014

Andreas Schlothauer, »Nell Walden – die erste Sammlerin außereuropäischer Kunst?«, in: *Kunst & Kontext*, Nr. 1, 2014, S. 50–55; http://www.andreasschlothauer.com/texte/kk7_nell_walden.pdf [zuletzt aufgerufen, 15.3.2023].

Schlothauer 2016

Andreas Schlothauer, »Die Sammlung Nell Walden in der Schweiz 1932–1945. Genf, Basel, Bern, Zürich – Stationen einer Reise«, in: *Kunst & Kontext*, Nr. 1, 2016, S. 36–43; http://andreasschlothauer.com/texte/kk11_nell_walden.pdf [zuletzt aufgerufen, 15.3.2023].

Skrubbe 2015

Jessica Sjöholm Skrubbe, »Nell Walden Muster, Zeichen und Stimmungen«, in: *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932* [Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 30.10.2015–7.2.2016], hg. von Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Köln: Wienand, 2015, S. 312–315.

Skrubbe 2022

Jessica Sjöholm Skrubbe, *Nell Walden, Der Sturm and the Collaborative Cultures of Modern Art*, London/New York: Routledge, 2022.

Skrubbe/Tueros/Rijn/Wibrand 2015

Jessica Sjöholm Skrubbe, Annelie Tueros, Maaike van Rijn und Birthe Wibrand, *Nell Walden & Der Sturm* [Ausst.-Kat. Mjellby Konstmuseum, Halmstad, 14.5.–4.10.2015; Øregaard Museum, 28.10.2015–31.1.2016; Landskrona Museum, 21.2.–22.5.2016], Halmstad/Stockholm: Mjellby Konstmuseum/Carlsson Bokförlag, 2015.

Stössinger 1931

Felix Stössinger, »Ausstellungen. Maria Slavona«, in: *Die Weltkunst*, Bd. 5, Nr. 48, 1931, S. 6.

Stössinger 1932

Felix Stössinger, »Die Unterschätzung der Kunst«, Ausschnitt aus nicht identifizierter deutscher Zeitung, 1932, Nell Walden Archiv in Landskrona Museum (NWA/LM).

Tisa 2011

Esther Tisa, »Provenienzforschung«, in: *Jahresbericht*, Zürich: Museum Rietberg, 2011, S. 87.

Tisa 2012

Esther Tisa Francini, »Die Rezeption der Kunst aus der Südsee in der Zwischenkriegszeit: Eduard von der Heydt und Alfred Flechtheim«, in: *Kunst sammeln, Kunst handeln. Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien*, hg. von Eva Blimlinger und Monika Mayer, Wien: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, 2012, S. 183–196.

Tisa 2013

Esther Tisa Francini, »»Ein Füllhorn künstlerischer Schätze« – Die Sammlung außereuropäischer Kunst von Eduard von der Heydt«, in: *Eduard von der Heydt. Kunstsammler Bankier Mäzen* [anlässlich der Ausstellung *Von Buddha bis Picasso – Die Sammlung*

Eduard von der Heydt, Museum Rietberg Zürich, 20.4.–18.8.2013; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 13.10.2015–28.2.2016, hg. von Eberhard Illner], München/London/New York: Prestel, 2013, S. 136–199 und 219–227.

Tisa 2017

Esther Tisa Francini, »Außereuropäische Kunst bei Flechtheim: Publikations-, Ausstellungs- und Verkaufsstrategie«, in: *Sprung in den Raum. Skulpturen bei Alfred Flechtheim*, hg. von Ottfried Dascher, Wädenswil: Nimbusbooks, 2017, S. 464–492.

Tisa 2022

Esther Tisa Francini, »Vierfältige Verschiebungen. Die national-sozialistische Kulturpolitik und die Sammlung von Nell Walden«, in: *Wege der Kunst. Wie die Objekte ins Museum kommen* [Ausst.-Kat. Museum Rietberg, Zürich, 17.6.2022–24.3.2024], hg. von Esther Tisa Francini, unter Mitarbeit von Sarah Csernay, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2022, S. 113–122.

Tisa/Heuss/Kreis 2001

Esther Tisa Francini, Anja Heuss und Georg Kreis, *Fluchtgut – Raubgut. Der Transfer von Kulturgütern in und über die Schweiz 1933–1945 und die Frage der Restitution*, hg. von der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bd. 1, Zürich, 2001.

Walden 1926

Herwarth Walden, »Zur Kunst der Neger und Südseeinsulaner«, in: *Der Sturm, Sonderheft »Afrika- und Südseekunst«*, 17. Jg., 2. Heft, Mai 1926, S. 18–30.

Walden 1927

Nell Walden-Heimann und ihre Sammlungen, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 6.–28.9.1927.

Walden 1932

Nell Walden-Heimann, »Wesen und Bedeutung der Astrologie und der Horoskopie«, in: *Omnibus*, 1932, S. 89–185.

Walden 1933

Nell Walden-Heimann, *Unter Sternen. Gedichte*, Berlin: Felix Stössinger Verlag, 1933.

Walden 1963

Nell Walden, *Herwarth Walden*, Berlin/Mainz: Florian Kupferberg, 1963.

Walden/Schreyer 1954

Nell Walden und Lothar Schreyer (Hg.), *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Kuenstler aus dem Sturmkreis*, Baden-Baden: W. Klein, 1954.

Wartmann 1945

Wilhelm Wartmann, »Einführung«, in: *Expressionisten, Kubisten, Futuristen. Sammlungen Nell Walden und Dr. Othmar Huber* [Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich 19.5.–17.6.1945], Zürich, 1945, S. 3–7.

Wasensteiner 2019

Lucy Wasensteiner, *The Twentieth Century German Art Exhibition: Answering Degenerate Art in 1930s London*, London/New York: Routledge, 2019.

Wasensteiner/Faas 2018

Lucy Wasensteiner und Martin Faass (Hg.), *London 1938. Defending »degenerate« art. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler*, Wädenswil: Nimbus, 2018.

Werckmeister 1989

Otto Karl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914–1920*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1989.

Zeller 1937

Rudolf Zeller, »Die ethnologische Abteilung«, in: *Jahrbuch des Berner Historischen Museum in Bern*, XVI. Jahrgang, 1937, S. 116–133.