

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 65 (2022)
Heft: 2

Artikel: Der klare Blick, der von Höhe zu Höhe schwingt : die Künstlerin Ellen Tornquist
Autor: Karbe, Ariane / Koella, Timothy
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1008131>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER KLARE BLICK,
DER VON HÖHE ZU HÖHE SCHWINGT

Die Künstlerin Ellen Tornquist

«Auch die Tiroler Kunst der letzten Generationen, wiewohl immer noch schützend umhegt von ihren Bergen, hat die Enge gesprengt. Auch sie schafft auf breiter Fläche, zieht alle Probleme und Möglichkeiten europäischer Kunst und geistiger Evolution in ihre Kreise. Doch wie sie auch das Heterogenste erfasst, immer wieder zeigt sie den festen Stand auf felsgegründeter Erde, den klaren Blick, der von Höhe zu Höhe schwingt, das Licht ohnegleichen. So spiegelt sich Europa auch in Tirol, spiegelt sich vielleicht noch zaghafter, beschränkter als etwa draussen in der Schweiz. Dafür aber vielleicht auch in manchem eigenartiger, bizarrer.»¹

Mit diesen Worten führt Herbert Stifter² in seinem Geleitwort das Zürcher Kunstpublikum in die Ausstellung «Tiroler Künstler» ein, die von April bis Juni 1928 im Kunstsalon Wolfsberg stattfand. 1911 vom Steindrucker J.E. Wolfensberger (1873–1944) im Engequartier gegründet, entwickelte sich der Kunstsalon schnell zu einer der bedeutendsten Galerien für moderne Schweizer Kunst. Hatten sich die gelegentlichen Ausstellungen ausländischer Kunst meist auf die westlichen Nachbarn aus Frankreich konzentriert,³ so kam es 1928 zur ersten Ausstellung von Tiroler Kunstschaffenden in der Schweiz. Stifter macht aber direkt eingangs deutlich, dass die «Künstler Tirols [damit] nicht nur eine freundschaftliche Pflicht erfüllen» wollten. Vielmehr hofften sie auf ein Verständnis ihrer Kunst, das in der Schweiz tiefer sein müsse «als irgendwo jenseits der heimatlichen Grenzen»: Damit wirft Stifter die Frage auf, wie die Umwelt den Menschen in seinem Kunstempfinden, vor allem aber den

Künstler oder die Künstlerin selbst in ihrem Schaffen prägt. In diesem Fall ist es die Gebirgslandschaft, die eine Verbindung zwischen Tirolern und Schweizern schafft und sie «in der Klarheit des Bergsees das brüderliche Gesicht» des anderen erkennen lässt.

In diesem Zusammenhang mag es überraschen, dass sich unter den Ausstellenden, zu denen Bekanntheiten wie Oskar Mulley (1891–1949), Artur Nikodem (1870–1940) und Alfons Walde (1891–1958) zählten, auch ein nordisch anmutender Name findet: Ellen Tornquist. Wie kam es dazu, dass eine gebürtige Hamburgerin als «Tiroler Künstlerin» gehandelt wurde? Inwieweit wurde sie, die Landschaftsmalerin, von der Bergwelt geprägt? Und welche Neuerungen der europäischen Kunst brachte sie in der Alpenregion ein? Im vorliegenden Aufsatz soll das Leben und das künstlerische Schaffen der deutschen Impressionistin vorgestellt werden. Erzählt wird eine von persönlichen Höhen und Tiefen geprägte Reise, die Tornquist von Hamburg über München bis nach Meran und ihr Werk schließlich auch nach Zürich brachte.⁴

Von Hamburg nach München

Am 24. Juni 1871 in Hamburg geboren, wuchs Ellen Minna Tornquist in der Oberschicht der Hansestadt auf. Ihr Großvater Alexander Bentalon Tornquist (1813–1889), ein bedeutender Immobilienentwickler, besaß dort erheblichen Grundbesitz. Seit wann genau Ellen das Ziel verfolgte, eine künstlerische Karriere anzustreben, ist nicht bekannt. In jedem Fall musste sie

damit bei gewissen Teilen der Gesellschaft auf Widerstand gestoßen sein, galt der Künstlerberuf in jener Zeit doch gerade für Frauen des Bürgertums als unschicklich. Obschon wie auch das Musizieren Teil der weiblichen Erziehung, war das Malen keinesfalls für den Broterwerb vorgesehen. Für diesen waren die Ehemänner verantwortlich, denn heiraten sollte idealerweise eine jede Frau, und Kinder bekommen auch. Umso mutiger Tornquists Schritt, 1895 ihr Studium an der Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins in München aufzunehmen. Dass die Wahl der Norddeutschen auf München fiel, überrascht nicht, galt die bayerische Hauptstadt doch als führende «Kunststadt» im Kaiserreich. Mit den Sammlungen der zahlreichen Museen, den internationalen Ausstellungen sowie Institutionen wie der Königlichen Kunstakademie bot die Stadt nicht nur hervorragende Möglichkeiten zur künstlerischen Bildung. Das ausgeprägte Verlagswesen und der etablierte Kunsthandel sorgten gleichsam für beste Voraussetzungen für den Aufbau einer Künstlerkarriere.⁵ Entscheidend für Tornquist dürfte aber die Tatsache gewesen sein, dass München mit der Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins über eine der wenigen akademischen Ausbildungsstätten für Frauen verfügte. Ungeachtet des vorhandenen Talents blieben diesen die großen Akademien des Reiches wie etwa jene in Düsseldorf – und damit auch der Zugang zur Kunstöffentlichkeit – verschlossen.⁶ 1882 gegründet und damit nach jenem von Berlin der zweitälteste seiner Art im Deutschen Reich, ist der Künstlerinnen-Verein als ein Ergebnis der im 19. Jahrhundert aufkommenden Frauenbewegung einzuordnen, die als zentrale Forderungen das Recht auf Erwerbstätigkeit sowie Gleichheit durch Bildung hatte und die zunehmend auch bürgerliche Kreise erfasste. Der Zusammenschluss zu Frauenvereinen als eine Art Selbsthilfe war vor allem in der Kunstwelt eine nötige Reaktion auf den Widerstand, der Berufskünstlerinnen aus



Abb. 1: Robert Henze, Porträt der Künstlerin im Alter von 28 Jahren, 1899, Zeichnung, Privatbestand Familie Tornquist.

der Gesellschaft, aber auch aus der Kunstkritik entgegenschlug, was sich unter anderem in klischeebehafteten Bezeichnungen wie jenen des «Malweibs» ausdrückte.⁷ Nicht zuletzt um eine Professionalisierung voranzutreiben und sich klar von jeder Form des Dilettantismus abzugrenzen, gründete der Verein 1884 mit der Damen-Akademie eine Kunstschule, deren Lehrplan sich an jenen der «Männer-Akademien» anlehnte⁸ und nur Kandidatinnen akzeptierte, die sich beruflich der Kunst widmen wollten. So konnte Tornquist Kurse bei Christian Landenberger (1862–1927), Theodor Hummel (1864–1939) und Ludwig Schmid-Reutte (1863–1909) belegen. Vor allem durch den Einfluss der ersteren beiden scheint sich ihr impressionistischer Stil eingeschliffen zu haben. Landenberger war besonders als Exponent der Freiluftmalerei bekannt,⁹ die, in enger Verbindung



Abb. 2: Ellen Tornquist, Seebadeanstalt Heikendorf, 1. Viertel 20. Jh., Öl auf Karton, Kieler Stadt- und Schiffahrtsmuseum.

mit der Landschaftsmalerei, die Münchner Kunstszenen dominiert und so auch Tornquists Schaffen geprägt hat. Für die Künstlerin bot diese die Möglichkeit, die Stimmung der Landschaft optimal einzufangen. Das Werk «Seebadeanstalt Heikendorf» (Abb. 2) – eines der wenigen bekannten norddeutschen Motive Tornquists – zeugt anschaulich von ihrer Beherrschung der impressionistischen Technik.

Nach Abschluss ihres Studiums 1898 wurde Tornquist ordentliches Mitglied des Künstlerinnen-Vereins und blieb dies bis ins Jahr 1920, als die Damen-Akademie geschlossen wurde.¹⁰ Neben dem Anspruch auf eine Krankenversicherung und finanzielle Unterstützung im Notfall¹¹ sicherte

ihr dies auch ein weitgespanntes Netzwerk, das die Teilnahme an Ausstellungen ermöglichte.¹² Dass Tornquist ein aktives und geschätztes Vereinsmitglied war, lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass sie 1899 das Titelbild für das Begleitheft zum «Holländischen Fest» (Abb. 3) des Vereins beisteuern durfte. Feierlichkeiten mit wechselnden Themen gehörten wie auch die wöchentlich abgehaltenen Vereinsabende sowie das 1899 eröffnete Künstlerinnenhaus¹³ zu den Maßnahmen, die der Stärkung des Vereinslebens nach innen wie auch der Repräsentation nach außen dienen sollten. Innerhalb der bürgerlich geprägten Münchner Kunstszenen traten schließlich interessierte Kunstfreundinnen

ZUM HOLLÄNDISCHEN FEST DES MÜNCHENER KÜNSTLERINNEN-VEREINS

AM 9. FEBRUAR 1899



BEITRÄGE
VON D. HITZ, K. KOLLWITZ
C. PACZKA, H. WEISS UND
MÜNCHENER VEREINS-
MITGLIEDERN
HERAUSGEGEBEN V. L. KÖGEL

KÜNSTLERINNEN-HEFTE,
HEFT I

E. TORNQVIST.

DER ERTRAG IST FÜR DAS KÜNST-
LERINNEN-HAUS UND FÜR EIN
STIPENDIUM BESTIMMT

Abb. 3: Ellen Tornqvist, Titelbild «Zum Holländischen Fest des Münchener Künstlerinnen-Vereins am 9. Februar 1899», 1899, Bayerische Staatsbibliothek.

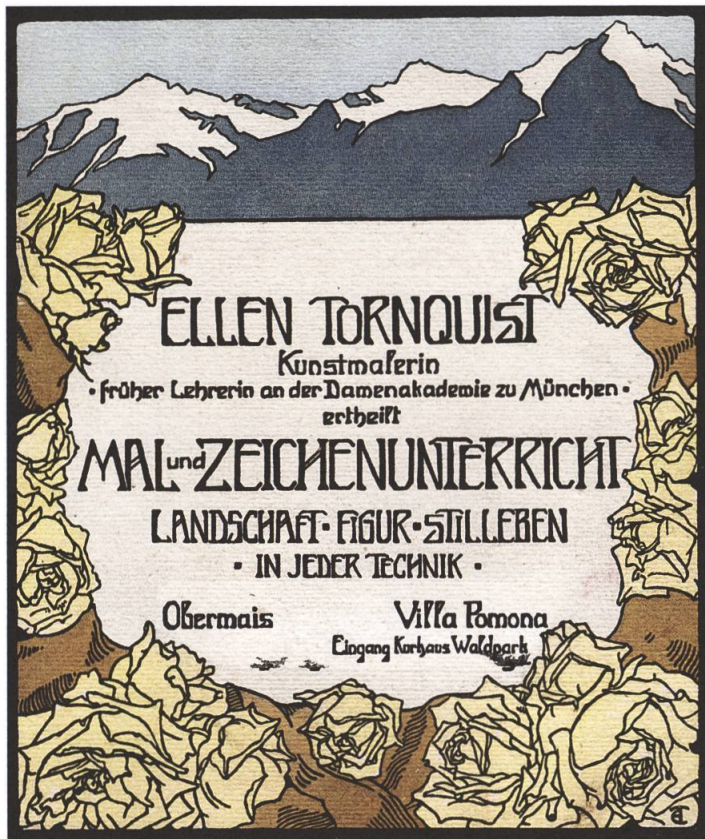


Abb. 4: Ellen Törnquist, Werbeschild für Malkurse in Meran, um 1912.

als «unterstützende Mitglieder» auf, die sich an den gebotenen Fachvorträgen und Kostümbällen erfreuen konnten.¹⁴ Im Zuge des «Niederländischen Fests in Amsterdam zur Zeit Rembrandts» wurde die erwähnte Begleitschrift veröffentlicht, die Werke verschiedener Vereinsmitglieder präsentiert. So sind unter anderem zwei Werke von Käthe Kollwitz (1867–1945), neben Gabriele Münter (1877–1962) das wohl bekannteste Mitglied, zu sehen.¹⁵ Törnquists Titelbild könnte kaum programmatischer stehen für die Ziele und das Selbstverständnis des Vereins, zeigt es doch eine Künstlerin mit Farbpalette und Pinsel, den Blick entschlossen in die Ferne gerichtet. Das schwarze Gewand mit weißem rundem Kragen evoziert dabei – wenn auch formal in der Art des Jugendstils – die stolzen Porträts niederländischer Maler des goldenen

Zeitalters und verdeutlicht nicht zuletzt Törnquists Talent für die Darstellung der menschlichen Figur und von Bekleidung. So verwundert es nicht, dass sie ab 1904 an der Damen-Akademie den Kostümkurs leitete, bevor sie ab 1906 auch Aktzeichnen unterrichtete.¹⁶ Wie viele andere Lehrkräfte¹⁷ gründete sie zusätzlich eine eigene Malschule und bot bereits ab 1900 in Greifenberg am Ammersee Kurse an.¹⁸

Die Meraner Jahre

So hoffnungsvoll das 20. Jahrhundert auch begann – 1902 war Törnquist mit der Hamburger Woermann-Linie in See gestochen, um Afrika zu umschiffen und dabei für die Reederei Kunst zu sammeln¹⁹ –, so jäh wurde ihre Karriere bald eingebremst durch «eine fast 20-jährige Krankheit»,²⁰ wie sie später berichten sollte. Diese zwang sie ab 1905 zu längeren Kuraufenthalten in Meran²¹ und schränkte sie so sehr ein, dass sie letztlich auch ihre Lehrtätigkeit an der Damen-Akademie beenden musste.²² Die Stadt an der Passer erlebte um die Jahrhundertwende ihre Blütezeit und mit Gästen aus Nordamerika, Großbritannien, Frankreich oder Russland herrschte eine kosmopolitische Atmosphäre. Törnquist traf auf eine Vielzahl an reichsdeutschen Zuwanderern und Zuwanderinnen, die sich bereits eine gut funktionierende Infrastruktur aus Vereinen und Einrichtungen aufgebaut hatten.²³ Die Begegnung mit dem preußischen Kunstsammler Franz Fromm (1854–1941) sollte sich dabei als schicksalhaft erweisen. Auch die Kunstszene erlebte gerade einen bedeutsamen Aufschwung, als Törnquist das erste Mal nach Meran kam. Am 2. Januar 1906 gründete sich der «Meraner Künstlerbund», der sich in den kommenden Jahren zum Dreh- und Angelpunkt der künstlerischen Szene der Kurstadt entwickeln sollte.²⁴ Laut seiner Statuten bezweckte er die Förderung der Kunst und des Kunstgewerbes, die Veranstaltung



Abb. 5: Ellen Törnquist, Zielspitze (Abendstimmung), 1908, Öl auf Karton, Stiftung Navarini-Ugarte.



Abb. 6: Ellen Törnquist, Zoila Fromm auf dem Rodel, 1908, Öl auf Karton, Stiftung Navarini-Ugarte.

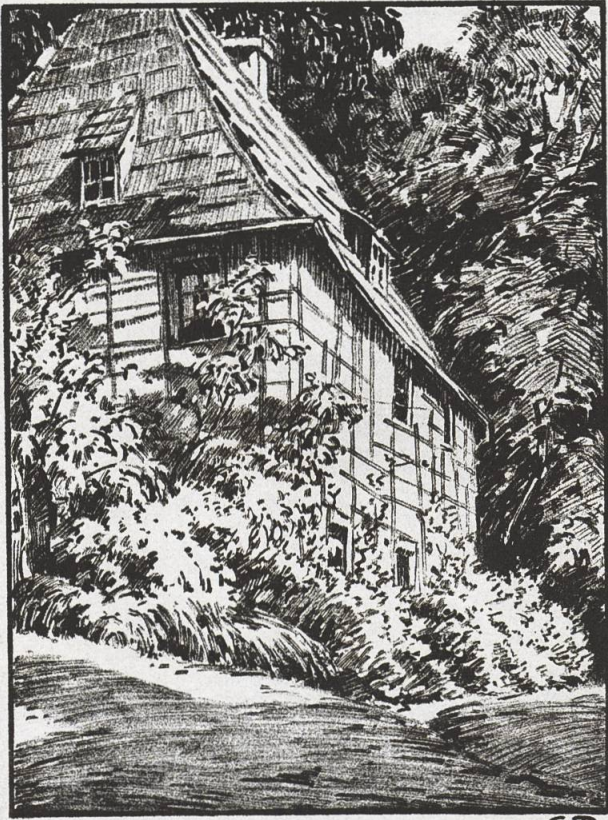


Abb. 7: Ellen Törnquist, *Goethes Gartenhaus*, in: Friedrich Lienhard, *Ellen Törnquist: Auf Goethes Pfaden in Weimar*, Berlin 1919.

von Kunstausstellungen und den Verkauf ausgestellter Werke. Die erste Ausstellung im Frühjahr 1906 wurde gemeinsam mit dem bereits seit 1889 bestehenden Kunst- und Gewerbeverein veranstaltet; viele Künstler und Künstlerinnen waren in beiden Vereinen Mitglied. Die typische Offenheit und Durchlässigkeit der Kurstadt spiegelte sich auch darin, dass der «Meraner Künstlerbund» sich bereits wenige Monate nach Gründung auch für «Fremde» öffnete, was für Törnquist ein großes Glück bedeutete. So konnte sie trotz ihrer langwährenden Krankheit ihren Beruf ausüben und dabei auf ein kleines, aber feines Netzwerk zurückgreifen. Durch die Ausstellungsbeiträge beim Künstlerbund und Kunst- und Gewerbeverein wurde der Verkauf

ihrer Werke aktiv befördert und die Qualität ihrer Werke blieb auch der Kritik nicht verborgen. So pries die *Meraner Zeitung* sie anlässlich einer vom Kunst- und Gewerbeverein organisierten Einzelausstellung ihrer Werke am 30. Oktober 1907 als eine der «besten Landschaftserinnen Deutschlands» und führte – nicht ohne zeittypisch «weiblich» und «männlich» als Kriterien für die Bewertung der Kunst heranzuziehen – aus: «Denn das Kunstwerk muß den Stempel des Eigenen vor allen Dingen tragen. Wie nun Ellen Törnquist die Natur erlebt, das ist ganz und gar durch ein Selbst geschehen. Ihre Kunst ist ein Gefäß, welches mit keinem «Ismus» getrübt, uns in klarer Hülle den tiefsten Inhalt ihres Wesens erschauen läßt und der ist vor allem vornehm, einfach, herb-zurückhaltend und dabei von warmem weiblichen Empfinden durchtränkt.»²⁵

Besonderes Lob erhielt sie 1909 auch von dem aus Berlin stammenden und in Meran lebenden Maler Gustav Adolf Appelbaum (1865–1912), wie Franz Fromm Törnquist stolz und freudig in einem Brief berichtete: «Frl. Törnquist», habe der akademisch ausgebildete Maler voller Bewunderung gesagt, «schlägt uns alle hier in Meran.»²⁶

Auch ihre Lehrtätigkeit nahm Törnquist in Meran wieder auf und betrieb von 1910 bis 1914 eine Malschule, die durch besagtes Meraner Netzwerk nicht nur per Zeitungsannoncen, sondern auch Mundpropaganda beworben werden konnte. Das eigens für ihre Malkurse angefertigte Werbeschild (Abb. 4) verdeutlicht ihr Talent für grafische Gestaltung. Auch spiegelt es ihre thematische Bandbreite wider, reichten ihre Arbeiten doch vom Blumenstillleben bis zum Bergpanorama.

Eine «Tiroler Künstlerin»

Mit der Bergwelt des südlichen Tirols hatte sich für Törnquist ein neues Motiv erschlossen, das ihr Werk nachhaltig prägen sollte. Den Moment, in dem ihre Liebe zum Hoch-



Abb. 8: Ellen Törnquist, Sellastock, um 1910, Gouache auf Papier, auf Karton geklebt, Stiftung Navarini-Ugarte.

gebirge erweckt wurde, beschreibt sie in einem Brief an Franz Fromm vom 29. Mai 1909. Sie erinnert sich darin an einen gemeinsamen, ein Jahr zurückliegenden Ausflug in die Dolomiten: «Ja, das war die erste wahrhafte Offenbarung des Hochgebirgs für mich», schreibt sie, und weiter: «Das war einer der wahrhaft beglückendsten und das Leben bereichernden Eindrücke, derer ich so viele Ihrer Güte und Freundschaft danke.»²⁷ Wie stark sich Törnquist mit der Region identifizierte, drückt sich nicht zuletzt dadurch aus, dass die gebürtige Hamburgerin, die mit 34 Jahren das erste Mal nach Südtirol gekommen war, als «Tiroler Künstlerin» zu gelten begann. So waren ihre Werke vor der Zürcher Ausstellung im «Kunstsalon Wolfsberg» bereits 1925/1926 auf der Ausstellung «Tiroler Künstler der Gegenwart» vertreten, die äußerst erfolg-

reich erst durch das Rheinland und Westfalen und dann durch weitere deutsche Städte tourte.²⁸

Mit welcher starker Bedeutung Törnquist die Berge auflud, dass sich in ihnen für sie gar eine religiöse Dimension offenbarte, beschreibt sie später in einem Brief an Friedrich Lienhard (1865–1929), mit dem sie 1919 das Büchlein «Auf Goethes Pfaden in Weimar» (Abb. 7) veröffentlicht hatte²⁹ und den sie um Hilfe bei der Veröffentlichung eines Gedichtbandes mit Zeichnungen von ihr bittet:

Ich denke mir ein Buch mittleren Umfangs, das etwa den Titel «Hochgesänge» führen würde und dem Preise Gottes in seinem gewaltigsten irdischen Schöpfungswerk, dem Hochgebirge, gewidmet wäre. Ich möchte, dass etwas von Kraft, Gestaltung und Aufschwung darin liegen würde, bewegende Kräfte, die zur Entfaltung zu bringen unserem Volk jetzt so bitter not



Abb. 9: Martha Cunz, *Wildkirchlein*, 1911, Farbholzschnitt, Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen.

tut. Es würde in der Tendenz wohl einem starken Empfinden der Gegenwart entsprechen und vermutlich Anklang finden. Ist doch die Zahl derer, denen die Macht der Gebirgswelt ein höheres Menschentum und göttliches Walten erschliesst, ungeheuer gross.³⁰

Der vielseitige Lebensraum mit seinen schroffen Felsmassiven, den satten Almwiesen und den dichten Nadelwäldern scheint die Landschaftsmalerin Tornquist beflügelt zu haben und gab ihr Gelegenheit, unterschiedlichste Techniken zu erproben. Haben sich aus früheren Jahren hauptsächlich Werke in Öl und Pastell erhalten, zeigen die Südtiroler Motive die ganze technische Bandbreite, über die sie verfügte – von Aquarellen über Pastelle und Zeichnungen bis hin zu Gouache, die es ermöglichte, das weiße Leuchten der schneebedeckten Gipfel und der aufgestauten Wolkenformationen nachzuempfinden.

Teilweise erinnern Widmungen an die Ausflüge mit der Familie Fromm, bei denen sie sich die Motive erschlossen hatte.³¹ Be-

sonderes Gefallen schien die Künstlerin an einer Technik gefunden zu haben, die durch den Impressionismus gerade in Europa eine Hochzeit erlebte: dem Farbholzschnitt. So haben sich in der Sammlung der Villa Freischütz eine Anzahl von Darstellungen regionaler Motive in dieser Technik erhalten, von Ansichten der Meraner Altstadt über Schloss Tirol bis hin zu Bergkirchen. Tornquist war wahrscheinlich schon in München mit der Technik in Berührung gekommen, galt die Stadt doch um die Jahrhundertwende als «Vorort des modernen deutschen Holzschnittes».³² Angeregt durch die innovativen Gestaltungsprinzipien des Grafikers Ernst Neumann, begannen immer mehr Künstlerinnen dessen Faszination für die japanische Druckkunst zu teilen und sich an Mehrplatten-Vielfarben-Holzschnitten zu versuchen. Eine der wichtigsten Exponentinnen, die St. Gallerin Martha Cunz (1876–1961), war zeitgleich



Abb. 10: Ellen Tornquist, *Im Stubaital*, um 1910, Farbholzschnitt auf Japanpapier, Stiftung Navarini-Ugarte.

mit Ellen Tornquist an der Damen-Akademie eingeschrieben,³³ allerdings noch vor dem großen Durchbruch der Technik. Ob die beiden Künstlerinnen in der Folge noch Kontakt hielten, müssen weitere Recherchen zeigen, Tornquist wird das Werk von Cunz aber mit größter Wahrscheinlichkeit gekannt haben. Ein Vergleich zeigt jedoch schnell den unterschiedlichen Umgang mit der Technik. Auch in Cunz' Werk finden sich zahlreiche alpine Motive, jedoch ist der japanische Einfluss bei ihr deutlich präsenter. Auf dem Farbholzschnitt «Wildkirchlein» (Abb. 9) von 1911 etwa stellt Cunz durch die zarte Farbigkeit, die Tendenz zur Flächigkeit, aber auch den sich auf die Felswand konzentrierenden und den Blick in die Landschaft nur anscheinenden Bildausschnitt das bekannte Motiv im Appenzell in eindeutig japonisierender Weise dar.³⁴ Tornquist hingegen scheint eher an einer ausgewogenen Komposition interessiert, die die Landschaft bestmöglich in Szene setzen soll, wobei Bergspitzen immer wieder als prominenter Fixpunkt dienen. An ihrem Handdruck «Im Stubaital» (Abb. 10) lassen sich zwar durchaus typische Gestaltungsmerkmale wie das Prinzip Schichtung und die Prominenz großer monochromatischer Flächen erkennen. So nimmt die hellgrüne Almwiese in der Grafik, die ebenfalls in der Zeit um 1910 entstanden sein muss, die komplette untere Bildhälfte ein. Tornquist negiert jedoch gleichzeitig die Fläche, indem sie diese großzügig mit Schattenlinien und Blumen versieht und somit eine räumliche Wirkung erzielt, ganz im Sinne ihrer – stark visuell geprägten – Landschaftsauffassung. Zudem gelingt es ihr, so ein Gegengewicht zu dem aus starken Hell-Dunkel-Kontrasten modellierten Bergmassiv im oberen Bildteil zu schaffen, was die Grafik gefälliger als etwa Cunz' «Wildkirchlein» wirken lässt. Die Kompromisse in der Farbgebung, die sie durch die Einschränkungen der Technik – sprich die zur Verfügung stehenden Druckplatten – eingehen musste, führen zu einem innerhalb

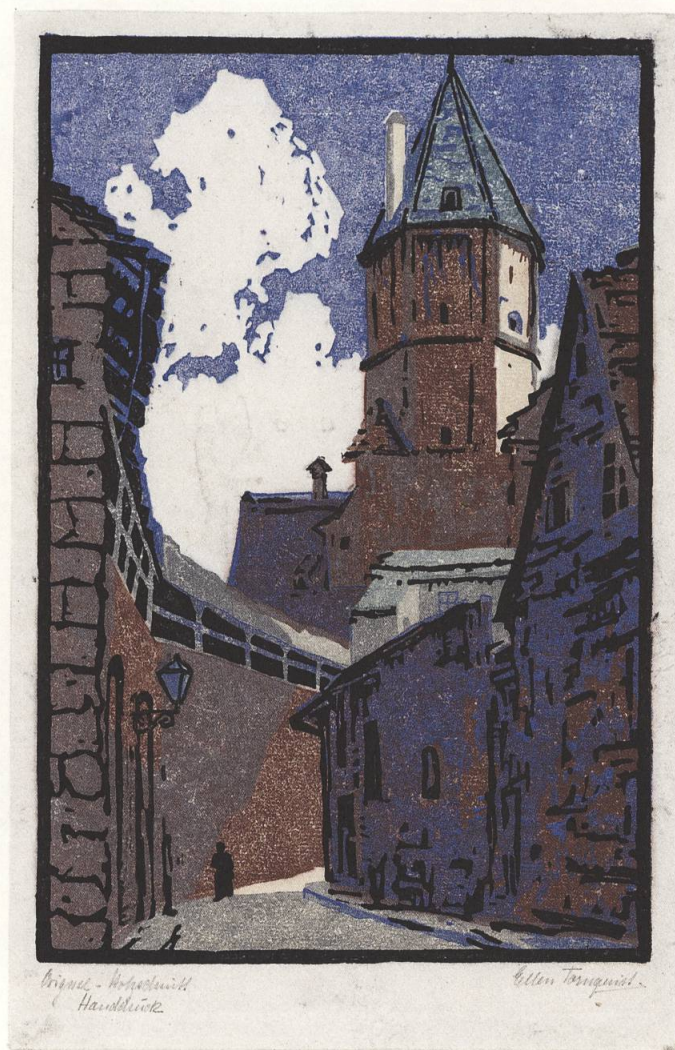


Abb. 11: Ellen Tornquist, *Das Jacobertor aus der Kretzgasse gesehen, 1. Viertel 20. Jh.*, Farbholzschnitt, Grafische Sammlung der Stadt Augsburg.

ihres Werks ungewöhnlichen Kolorit. Besonders beeindruckend zu sehen ist dies bei dem Farbholzschnitt «Das Jacobertor aus der Kretzgasse gesehen» (Abb. 11), eine von mehreren Grafiken, die Tornquist im Auftrag der Stadt Augsburg anfertigte.³⁵ Auf den rotbraunen Fassaden der Altstadt Häuser wird das Blau der Druckplatte, die Tornquist auch zur Repräsentation des Himmels verwendet, zu einem violetten Schatten, welcher der gesamten Szenerie eine verzauberte Stimmung verleiht.



Abb. 12: Ellen Tornquist, Rosengarten bei Bozen, um 1910, Farbholzschnitt auf Japanpapier, Stiftung Navarini-Ugarte.

Als eine ihrer stärksten bisher bekannten Grafiken kann jedoch die Darstellung des «Rosengarten bei Bozen» (Abb. 12) gewertet werden. Die Hügelzüge des Tierser Tals sind flächig hintereinandergeschichtet, wobei Tornquist durch einige hingetupfte Häuser und angedeutete Trockenmauern die topografischen Gegebenheiten andeutet und dadurch eine gewisse Räumlichkeit schafft. Dominiert wird die Komposition vom starken Helligkeitsunterschied zwischen dem Tal im Vordergrund und dem titelgebenden Felsmassiv, das aus sich selbst heraus zu leuchten scheint und die gesamte Szenerie überstrahlt. Im Gegensatz etwa zu den Bergen beim Motiv aus dem Stubaital, die eher stilisiert wirken, legte Tornquist hier zudem großes Gewicht

auf die exakte Wiedergabe der Felsformationen des Rosengartens.

Anders als ihre berühmten Kolleginnen Münter oder Kollwitz ließ Tornquist – wie übrigens auch Martha Cunz³⁶ – davon ab, die Technik des Farbholzschnitts auch in expressionistischer Manier zu nutzen. Wie sie zu der neuen Stilrichtung stand und warum diese mit ihrer persönlichen Kunstauffassung nur schwer vereinbar war, macht sie in einem Brief vom 12. Januar 1920 an Luisa Fromm (1888–1978) deutlich:

Die Natur hingegen bleibt immer beglückend, ausgleichend und spricht zu dem, der sein Herz ihr öffnet. – Die Kunst sollte diese Aufgabe ja eigentlich auch erfüllen. Aber wie ist die jetzige Kunst beschaffen? Ich kann mir denken, was Sie in Berlin sahen. (und kann mir

auch vorstellen, wie die Augen Ihres Vaters vor Entsetzen dabei rollten!) Es ist ein sich wahn-sinnig gebärender Anarchismus, und die meisten dieser Maler sind Mörder der Kunst! Die aus ihrem Nichtkönnen Reklame schlagen und je toller sie es treiben, umso mehr dumme Leute übertölpeln! Kindkunst! Schlager! (Das übelste aller deutschen Worte!). – Aber ebenso sicher gibt es Künstler unter den Expressionisten die in ehrlichem, heissen Bemühen neue Ausdrucksmittel für ihr Empfinden suchen. Es ist uns, die wir in anderen Anschauungen aufgewachsen sind, nicht so leicht, es zu verstehen, aber wenn man dem mit einiger Bemühung nachgeht, so erkennt man, dass der Kunst sehr wohl Bereicherung erwachsen kann durch eine ausschliessliche Betonung der seelischen Eindrücke des Künstlers unter Vernachlässigung der äußeren realistischen Wiedergabe.

ist, alles Gewordene zu verneinen u. umzu-stürzen anstatt allmählig aufzubauen. Aber neue Anschauungen sind wohl nie anders als radikal in die Welt gesetzt worden.»³⁸ Der Respekt, der sich für den Expressionismus und seine Exponenten trotz aller Abwehr in ihren Zeilen ausdrückt, mag auf ihrem eigenen Erleben fußen: Als sie 1895 ihr Studium an der Damen-Akademie aufgenommen hatte, war die Kunstrichtung des Impressionismus, wenn auch verbreitet, immer noch umstritten gewesen.

Zurück in München

Für die Impressionistin und Freiluftmalerin blieb aber gerade die visuelle Erfahrung und deren Reproduktion die maßgebende Triebkraft im künstlerischen Schaffensprozess. Die Fülle an sinnlichen Reizen, welche die Expressionistinnen und Expressionisten an der Großstadt faszinierte, blieb Tornquist jedoch fremd. Diese sei gerade für empfindsame Menschen «unerträglich und abstumpfend in ihrer Hetze und den Vorgängen der egoistischen, brutalen Instinkte».³⁷ So scheint sie insbesondere auf der Suche nach Motiven gewesen zu sein, die Halt gaben in einer immer schneller und unübersichtlicher werdenden Welt, wobei sie sich aber nicht auf Naturdarstellungen beschränkte. Auch die Augsburger Farbholzschnitte, die verschiedene Winkel der Altstadt wiedergeben, präsentieren diese jedoch stets beschaulich, teils fast menschenleer und gleichsam in der Zeit stehen geblieben. Tornquist, von der ansonsten keine politischen Äußerungen überliefert sind, zieht in erwähntem Brief gar einen Vergleich der neuen Kunstströmung mit dem Bolschewismus: «Es erscheint mir wie beim Bolschewismus. Sicher stecken in beiden Bewegungen hohe Ideale, die aber wohl nur wenige Kämpfer ganz rein empfinden. Die Mittel, womit sie sich durchzusetzen suchen sind abstoßend u. brutal und es bleibt auch die Frage, ob es klug

Wie viele andere Deutsche, denen Südtirol zur Heimat geworden war, musste Tornquist das Land aufgrund der Folgen des Ersten Weltkrieges schweren Herzens verlassen. Der erzwungene Abschied aus Meran traf sie empfindlich, wie sie in dem Brief vom 8. Dezember 1922 an Friedrich Lienhard schreibt: «Der Krieg hat mich besonders hart mitgenommen. Durch seine Auswirkungen war ich 5 Jahre sehr schwer krank, vollständig arbeitsunfähig, ausserdem gingen mir Wohnsitz und Wirkungskreis in abgetretenem Gebiet verloren.» Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland 1918 entwickelte sich München und Umgebung³⁹ wieder zu ihrem Lebensmittelpunkt, auch wenn sie sich öfters bei ihrem Bruder Alexander Johannes Heinrich (1868–1944), einem namhaften Geologen und Paläontologen, in Graz aufhielt. Bezeichnenderweise blieb sie damit den Bergen nahe, eine Rückkehr nach Hamburg schien sie nie in Betracht gezogen zu haben. Nachdem sie 1923 ihre Gesundheit wiedererlangt hatte, konnte sie ihre künstlerische Tätigkeit wieder verstärkt aufnehmen. Sie beteiligte sich an Ausstellungen in Deutschland, Österreich und Frankreich und erhielt gute Kritiken. So pries der Kunstkritiker André Mellerio (1862–1943) ihr Werk 1929 in einer Besprechung einer Ausstellung im Münchner Glaspalast in der *Revue du Vrai et*

*du Beau*⁴⁰ enthusiastisch: «Ellen Törnquist est un peintre qui sait ce qu'il veut et où il va.» Bezogen auf ihre Auffassung der Landschaft – mit «Frühsommer» und «Herbstlandschaft» waren zwei ihrer größten Ölgemälde vertreten – schreibt Mellerio: «Comme Ellen Törnquist sait extérioriser l'émotion artistique qui l'étreint quand elle se trouve en présence du paysage doué de ce qu'il est convenu d'appeler «l'âme picturale»!» Im Artikel wird auch ihr Aufenthalt in Paris im selben Jahr hervorgehoben: «un récent voyage à Paris lui a donné, dit-elle aimablement, beaucoup d'inspiration». Tatsächlich belegte sie dort noch Kurse, unter anderem an der renommierten Académie de la Grande Chaumière.⁴¹

Jedoch blieb das Überleben ein ständiger Kampf und unermüdlich musste sie nach Einnahmequellen Ausschau halten. Oft musste sie sich selbst in die Position einer Bittstellerin begeben und Kompromisse eingehen, auch was die künstlerische Qualität ihrer Arbeiten anging. Ohne es beschönigen zu wollen, sind auch die Illustrationen, die sie für das ca. 1935 von Eduard Kriechbaum (1887–1958) verfasste Heft «Das Heimatland Adolf Hitlers» anfertigte, in diesen Kontext einzuordnen ebenso wie ihre Anträge bei der 1936 eingerichteten «Dr. Goebbels-Stiftung «Künstlerdank»» (Mitglied in der NSDAP war sie nicht, wohl aber ab 1938 in der «Reichskammer der bildenden Künste»⁴²), von der sie in den Jah-



Abb. 13: Ellen Törnquist (4. von rechts) im Kreis der Familie Fromm im Salon von Schloss Rametz neben Franz Fromm sitzend. Die Fotografie entstand anlässlich der Firmung von Fromms Sohn Paco, 1913, Stiftung Navarini-Ugarte.



Abb. 14: Ellen Tornquist, *Weihnachten in der Villa Hellbrunn, 1906*, Öl auf Karton, Stiftung Navarini-Ugarte.

ren 1937–1942 finanziell unterstützt wurde. Die vielen Anträge auf Unterstützung, die sich aus jenen Jahren erhalten haben, zeugen von den existenziellen Nöten, die auch der Zweite Weltkrieg für sie mit sich brachte.⁴³ Bis mindestens 1943 arbeitete sie intensiv als Künstlerin, wenn es ihr auch kaum noch gelang, Werke zu verkaufen. Am 1. November 1944 kam sie in der Villa ihres Bruders Alexander, gemeinsam mit ihm und seiner Frau, beim ersten schweren Luftangriff auf Graz ums Leben.

Künstlerin trifft Sammler

Dass wir heute Ellen Tornquists Geschichte erzählen können, ist der Freundschaft zu dem preußischen Kunstsammler Franz

Fromm und der Weitsicht von dessen Enkelin Rosamaria Navarini (1926–2013) zu verdanken. Diese bewahrte die Sammlung ihres Großvaters und damit auch das Werk der Künstlerin. Sie verfügte zudem in ihrem Testament, diese in einem Museum in der Villa Freischütz, dem letzten Wohnsitz der Familie Fromm, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Zu diesem Zweck gründete sie die Stiftung Navarini-Ugarte, deren Stiftungsrat über Jahre daran arbeitete, ihren Wunsch zu verwirklichen. Im Jahr 2019 konnte in Meran schließlich das «Hausmuseum Villa Freischütz» eröffnet werden, wo heute, neben einer Fülle anderer Kunstwerke, der größte Bestand an Werken Ellen Tornquists bewundert werden kann. Auch waren die zahlreichen handschriftlichen Quellen wie Briefe, Postkarten oder Buch-

widmungen, die sich in der Villa Freischütz erhalten haben, eine wesentliche Stütze, um Tornquists Werdegang nachzeichnen zu können.

Wo und wann sich Ellen Tornquist und Franz Fromm das erste Mal begegneten, ist nicht überliefert. Wir wissen aber, dass Fromm mit seiner Familie ebenfalls erstmals im Herbst 1905 in die Kurstadt kam und sowohl er als auch die Künstlerin ab Anfang 1906 zeitgleich auf Schloss Labers logierten. Die Familie wechselte in Meran häufig ihr Domizil, bis sich Franz Fromm 1921 zum Kauf der Villa Freischütz entschloss. Der in Preußen geborene und in Barcelona lebende Weinhändler war – wohl nicht zuletzt durch das von seiner Frau Luisa Hilliger y Vernal (1865–1904) in die Ehe eingebrachte Erbe – zu erheblichem Wohlstand gekommen und hatte in der katalanischen Hauptstadt begonnen, eine so beachtliche wie vielseitige Privatsammlung aufzubauen. Typisch für die repräsentativen Sammlungen der wilhelminischen Zeit, sammelte Franz Fromm fast ausschließlich alte Kunst. In einer Zeit, in der die Industrialisierung rasante Veränderungen bewirkte, breitete sich bei vielen Zeitgenossen ein Gefühl der Orientierungslosigkeit aus. Die Beschäftigung mit alter Kunst mag Fromm ein Gefühl der Beständigkeit vermittelt haben. Auch das Sammeln von altem Kunstgewerbe ist so einzuordnen: Statt industrieller Massenproduktion bevorzugte er gediegenes Handwerk und aufwendig angefertigte Einzelstücke. Zeitgenössische Kunstwerke fanden ihren Weg in Fromms Sammlung dagegen meist nur durch persönliche Kontakte zu den Künstlerinnen und Künstlern. Insofern ist es gut vorstellbar, dass sein Interesse an Tornquist in dem Moment geweckt war, als er erfuhr, dass sie Malerin war. Vielleicht stellte sich rasch heraus, dass Tornquist so wie Fromms Neffe und zukünftiger Schwiegersohn Georg Greve-Lindau (1876–1963) bei Schmid-Reutte Unterricht genommen hatte, sich beide also gar persönlich kannten.

Auf jeden Fall vertieften die beiden ihre Bekanntschaft rasch und der Kunstliebhaber begann die Künstlerin mit Ankäufen ihrer Werke sowie Auftragsarbeiten zu unterstützen. Zu den Arbeiten, die Tornquist für Fromm anfertigte, gehören mehrere Stillleben, die Objekte aus dessen Sammlung wie Miniaturen, einen Glockspeistopf, eine Dose aus Porzellan, eine antike Uhr oder auch Kinderspielzeug zeigen. Mit welchem Eifer sich Tornquist der mannigfaltigen Auswahl an Motiven widmete, zeigt ein Brief an Fromm, in dem sie um eine bestimmte Empireflasche bittet und eine entsprechende Skizze beifügt.⁴⁴ Folglich wirken ihre Ölgemälde, die den Fromm'schen Sammlungskosmos abbilden, nie protzig zur Schau stellend, sondern sind von einer besonders persönlichen, liebevollen Note geprägt. Noch deutlicher kommt diese in den Werken zum Tragen, welche die Familienmitglieder selbst zeigen, etwa zum Weihnachtsfest in der Villa Hellbrunn (Abb. 14), wo Tornquist ab Dezember 1906 ebenfalls wohnte. So offenbart das Gemälde ein besonderes Gespür für den Charakter der einzelnen Persönlichkeiten und ist gleichzeitig ein beeindruckendes Beispiel dafür, wie die Künstlerin ihre impressionistische Technik für die Darstellung von Interieurs nutzt. In diesem Zusammenhang ist auch ein von ihr verfasstes ironisches Weihnachtsgedicht zu erwähnen. Sie hatte einen mit einer idyllischen Landschaftsdarstellung bemalten Paravent aus Franz Fromms Sammlung als Geschenk an ihn restauriert, war mit den Arbeiten aber in Verzug geraten. Nun entschuldigte sie sich mit einer Zeichnung und dem Gedicht, dessen erste Strophe hier zitiert sei:

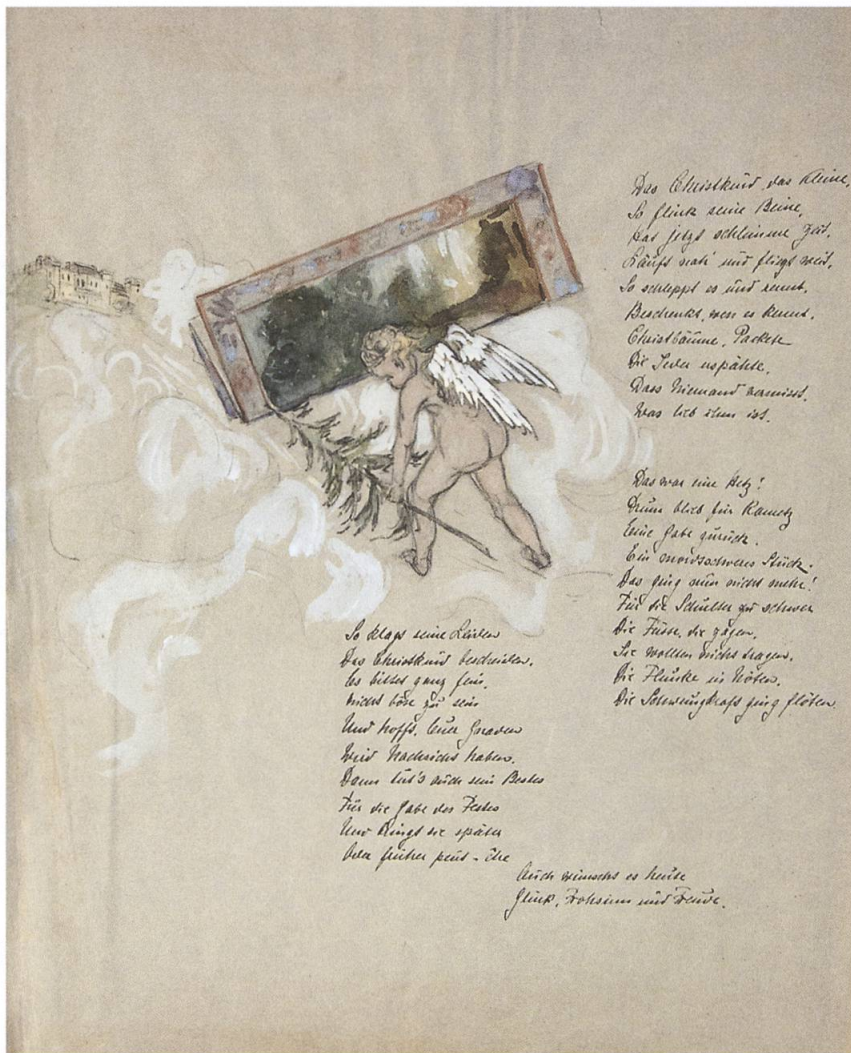


Abb. 15: Ellen Tornquist, Weihnachtsgedicht mit aquarellierter Zeichnung, um 1912, Stiftung Navarini-Ugarte.

So klagt seine Leiden
Das Christkind bescheiden.
Es bittet ganz fein,
nicht böse zu sein
Und hofft, Euer Gnaden
Wird Nachsicht haben.
Dann tut's auch sein Bestes
Für die Gabe des Festes
Und bringt sie später
Oder früher peut-être

Begleitet wird das Gedicht von der Illustration des Christkinds in Form eines Puttos, der neben einem kleinen Christbaum eben-

diesen Paravent in Richtung von Schloss Rametz, dem damaligen Wohnsitz der Familie Fromm, trägt (Abb. 15).

Gleichwohl war die Beziehung zwischen Tornquist und Fromm nicht unkompliziert. Die Abhängigkeit der kranken, mittellosen Künstlerin von ihrem Mäzen schien sie zu belasten, und so scheute sie sich, seine Hilfe anzunehmen.⁴⁵ Fromm wiederum kränkten die wiederholt ausgeschlagenen Einladungen, wie seine Tochter Luisa Tornquist bei einem Krankenhausbesuch zu berichten wusste. Auch wenn es aufgrund dieser Missstimmungen zu einer gewissen Distanz

gekommen zu sein scheint, so schrieb Fromm doch mit großer Zuneigung an und über Ellen Tornquist und unterstützte sie stets auf vielfache Art und Weise. So engagierte er sie zum Beispiel als Lehrerin für seine kunstbegeisterte Tochter Zoila (1892–1982). Jahre später schrieb die Künstlerin an Luisa, wie viel ihr die gemeinsam verbrachten Zeiten bedeuteten: «Habe ich doch viel schöne und gute Zeiten mit Ihnen und in Ihrem Hause verlebt, sehr viele Freundlichkeit erfahren und oft bei Ihnen ein so gutes warmes und heimisches Gefühl gehabt. [...] Jetzt erscheint mir die Zeit, die ich in Meran verlebte, wie ein ferner leuchtender Berggipfel, von dem mich weite, dunkle Täler trennen.»⁴⁶

Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Tornquists Werdegang beispielhaft für viele akademisch ausgebildete Künstlerinnen ihrer Zeit steht, die – wenn auch zu Lebzeiten von Kritik und Weggefährten und Weggefährtinnen geschätzt – nach und nach in Vergessenheit gerieten. Der Umstand, dass Kunst von Frauen zu lange als zweitrangig betrachtet wurde, trug sicher dazu bei. Auf wie vielen Dachböden mögen sich wohl noch Werke Ellen Tornquists und anderer vergessener Künstlerinnen finden, die darauf warten, aus ihrem Dornröschenschlaf geweckt zu werden? Es gilt also die Augen offen zu halten. Denn nicht selten sind es glückliche Zufälle, schicksalhafte Begegnungen und deren Nachwirkungen, die dafür sorgen, dass ein Künstler oder eine Künstlerin (erneut) in den Blick der Öffentlichkeit gerät.

ANMERKUNGEN

¹ Herbert Stifter: Geleitwort zur Ausstellung «Tiroler Künstler – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik», April – Juni 1928, Kunstsalon Wolfsberg, Zürich, <https://www.artist-info.com/text/Kunstsalon-Wolfsberg-Id387161>.

² Herbert Stifter (1887–1977) war u. a. von 1924 bis 1926 Redakteur der Zeitschrift «Tirol» sowie von 1926 bis 1937 Schriftleiter von «Bergland». Stifter Herbert, Eintrag in: Lexikon Literatur Tirol, Hg.: Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Universität Innsbruck, <https://literaturtirol.at/lexikon/1723>.

³ Rudolf Koella: Der Kunstsalon Wolfsberg: Die erste Galerie für moderne Kunst in Zürich. Vortrag an der interdisziplinären Tagung *Le marché de l'art en Suisse, du XIX^e siècle à nos jours* des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft und des Historischen Departements der Universität Lausanne, 6. und 7. November 2009.

⁴ Tornquist war in der Ausstellung unter der Nr. 99 mit dem Werk «Bäume» vertreten. Herzlichen Dank an Rudolf Koella für das Recherchieren des entsprechenden Ausstellungskatalogs.

⁵ Yvette Deseyve: Der Künstlerinnen-Verein München e.V. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, München 2005, S. 39.

⁶ Ebd., S. 29.

⁷ Ebd., S. 15 ff.

⁸ Die Pflichtfächer umfassten aber Perspektivlehre, Maltechnik, Kunstgeschichte und Anatomie. Nicht zuletzt aufgrund fehlender finanzieller Mittel war der Lehrplan jedoch weniger umfangreich als jene an den großen Männer-Akademien. Vgl. ebd., S. 75.

⁹ Inga Gesche: Landenberger, Christian, in: Neue Deutsche Biographie 13 (1982), S. 496–497 [Online-Version]; URL: <https://www.deutschebiographie.de/pnd118569082.html#ndbcontent>.

¹⁰ Deseyve (wie Anm. 5), S. 88.

¹¹ Ebd., S. 60.

¹² Ebd., S. 95.

¹³ Das Künstlerinnenhaus beherbergte neben der Verwaltung und den Ateliers der Damen-Akademie auch Gesellschaftsräume und entwickelte sich schnell zum Mittelpunkt der gesellschaftlichen Aktivitäten des Vereins. Vgl. ebd., S. 63.

¹⁴ So wurde beispielsweise 1890 ein japanischer Abend oder 1893 ein Rokoko-Fest abgehalten. Vgl. ebd., S. 63 ff.

¹⁵ Vgl. Dora Hitz, Cornelia Paczka und Hedwig Weiss: Zum Holländischen Fest des Münchener Künstlerinnen-Vereins am 9. Februar 1899, München 1899, Bayerische Staatsbibliothek; <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00104499/images/index.html>.

¹⁶ Deseyve (wie Anm. 5), S. 200.

¹⁷ Ebd., S. 80.

¹⁸ Akte Bestandsignatur R 55/33091, Bundesarchiv Berlin.

¹⁹ Ebd. Genauere Informationen zu der Reise liegen noch nicht vor, in der Sammlung der Villa Freischütz in Meran haben sich aber einige Pastelle mit Motiven aus Süd- und Süd-West-Afrika erhalten.

²⁰ Ebd. Eine genaue Diagnose liegt bis heute nicht vor. Einige Quellen deuten jedoch auf eine Lungentuberkulose hin. Auch die Tatsache, dass das Klima Merans vor allem für Lungenkranke als besonders heilsam galt, spricht dafür.

²¹ Die Fremdenlisten zeigen an, dass Ellen Tornquist bereits am 27. September 1905 auf Schloss Labers logierte. Vgl. Fremdenliste Kurort Meran, Mittwoch, den 27. September 1905, Nr. 5596.

²² Wie Anm. 18.

²³ Ariane Karbe und Josef Prackwieser: Das Hausmuseum «Villa Freischütz» in Meran, in: *Der Schlern*, 92. Jahrgang, Heft 9, Bozen 2018, S. 11.

²⁴ Zur Geschichte des Meraner Künstlerbunds vgl. Elmar Gobbi: Ein Porträt gefällig? Bildende Künstler und Fotografen, in: *Meran und die Künstler. Musiker Maler Poeten in einem Modekurort 1880–1940*, hg. von Ewald Kotschieder et al., Bozen 2001, S. 139–162.

²⁵ Scirnir: Ausstellung der Kollektion Ellen Tornquist, in: *Meraner Zeitung* vom 30.10.1907, S. 5.

²⁶ Brief von Franz Fromm an Ellen Tornquist vom 28. Januar 1909, Stiftung Navarini-Ugarte.

²⁷ Brief von Ellen Tornquist an Franz Fromm vom 29. Mai 1909, Stiftung Navarini-Ugarte.

²⁸ Wie Anm. 18.

²⁹ Friedrich Lienhard und Ellen Tornquist: *Auf Goethes Pfaden in Weimar*, Berlin 1919.

³⁰ Brief von Ellen Tornquist an Friedrich Lienhard vom 8. Dezember 1922, Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar, GSA 57/2158.

³¹ So weist die aquarellierte Zeichnung der Kirche von St. Pankraz im Ultental von 1908 folgende Widmung auf: «St. Pankraz im Ultental / 22.III.1908 / in dankbarer Erinnerung an einen sehr schönen Tag! / Ellen Tornquist».

³² Zitiert nach Daniel Studer: *Faszination Farbholzschnitt. Der japanisierende Farbholzschnitt als Kunstform des Jugendstils*. Mit einem Katalog der Holzschnitte von Martha Cunz, VGS, St. Gallen 2016, S. 34.

³³ Deseyve (wie Anm. 5), S. 149.

³⁴ Studer (wie Anm. 32), S. 50.

³⁵ Wie Anm. 18.

³⁶ Studer (wie Anm. 32), S. 55.

³⁷ Brief von Ellen Tornquist an Luisa Fromm vom 12. Januar 1920, Stiftung Navarini-Ugarte.

³⁸ Ebd.

³⁹ Zeitweise lebte sie in Eschenlohe bei Murnau. *Handbuch des Kunstmarktes: Kunst-*

adressbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutsch-Österreich, Berlin 1926, S. 56.

⁴⁰ André Mellerio: *Expositions d'Allemagne*, in: *Revue du Vrai et du Beau: Lettres et Arts* 136, 25.8.1929, S. 13.

⁴¹ Brief von Ellen Tornquist an Zoila Fromm, 8. Juni 1931, Stiftung Navarini-Ugarte.

⁴² Wie Anm. 18.

⁴³ 1939 führte ein Unfall mit einem Motorradfahrer zu einer dreimonatigen Arbeitsunfähigkeit, wobei Tornquist auch noch eine Haushaltshilfe anstellen musste. Später berichtet sie von einem Fliegerangriff auf München im März 1943, bei dem ihr Atelierfenster zerstört wurde. Vgl. Akte Bestandsignatur R 55/33091, Bundesarchiv Berlin.

⁴⁴ Brief von Ellen Tornquist an Franz Fromm vom 23. November 1910, Stiftung Navarini-Ugarte.

⁴⁵ Der in der Villa Freischütz erhaltene Briefverkehr deutet dies an.

⁴⁶ Wie Anm. 37.