

Drei Pionierinnen der Kunstgeschichte in Spanien: María Luisa Caturla, Elena Gómez-Moreno und Margarita Nelken

Mercedes Valdivieso
(Universitat de Lleida/Spanien)

In dem 1975 erschienenen Standardwerk *Historia de la crítica de arte en España* (Geschichte der Kunstkritik in Spanien) des Kunstkritikers Juan Antonio Gaya Nuño (1913–1976) verzeichnet das Namensregister mehr als 600 Einträge von Personen, die sich seit dem 16. Jahrhundert in der Kunstkritik oder Kunstgeschichte hervor getan haben.¹ Darunter findet man nur acht Frauennamen: Drei davon sind Schriftstellerinnen, deren Verdienst laut Gaya Nuño, darin lag, Gedichte über ein historisches Monument geschrieben zu haben – Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814–1873) und Rosalia Castro (1836–1885) –, oder darin, dass der Protagonist einer ihrer Romane ein Maler sei, wie bei Emilia Pardo Bazán (1852–1921). Zwei weitere, Lina Font und Elena Flores (Elena Flórez), werden in einer längeren Reihe von männlichen Kunstkritikern in den Tageszeitungen der 1970er Jahre genannt; beide gehörten der 1961 gegründeten *Asociación Española de Críticos de Arte* (Spanische Kunstkritikervereinigung) an. Die anderen drei Frauen, die Gaya Nuño nennt, kann man mit recht als die Pionierinnen der Kunstgeschichte in Spanien bezeichnen: María Luisa Caturla (1888–1984), Margarita Nelken (1894–1968) und Elena Gómez Moreno (1907–1898).

Obwohl es auch andere nennenswerte Frauen gibt, werde ich mich auf diese drei letzteren konzentrieren und ihre beruflichen Werdegänge aufzeigen, die zwar jeweils sehr unterschiedlich verliefen, aber doch einige Gemeinsamkeiten aufweisen.

María Luisa Caturla (1888–1984)

María Luisa Levi Caturla, wie ihr ursprünglicher Name lautete, wurde 1888 in Barcelona geboren.² Ihre Mutter war Spanierin und ihr Vater ein Deutscher jüdischer Herkunft. Mit 18 Jahren heiratete sie 1906 Kuno [Levi] Kocherthaler

(1881–1944), Sohn des Geschäftspartners ihres Vaters, mit dem sie auch verwandt war. Das Ehepaar lebte in Madrid und bekam fünf Kinder. Für lange Zeit wird sie nun als ‚La Señora de Kocherthaler‘ (Frau von Kocherthaler) oder María Luisa Kocherthaler, bekannt sein, und auch nach der Scheidung 1927 behielt sie zunächst den Namen ihres Mannes bei.³ Das Paar gehörte zu der kulturellen Prominenz der Hauptstadt und war Mitglied zahlreicher spanischer Fördervereine (*Ateneo, Sociedad Española de Amigos del Arte, Junta de Damas, Sociedad Filarmónica, Sociedad Wagneriana*), aber auch der Vereinigung der Kunstfreunde Berlins. Die Verbindungen zu Deutschland waren immer sehr eng, sowohl familiär als auch geschäftlich, da der Firma Kocherthaler & Levi – unter anderem – die Zweigniederlassung der AEG in Spanien gehörte. 1921 ließ sich das Ehepaar vom renommierten Berliner Architekten Alfred Breslauer ein Stadtpalais auf dem eleganten Boulevard *Paseo de la Castellana* in Madrid bauen. Es sollte vor allem ihre umfangreiche Kunstsammlung von mittelalterlicher und Renaissance-Kunst beherbergen. Das Ehepaar besaß aber auch Werke zeitgenössischer Kunst, was wohl eher auf Caturlas zurückzuführen ist.

Caturlas Tätigkeit bewegte sich zunächst innerhalb konventioneller künstlerischer und karitativer Initiativen, wie es oft in den Kreisen der adeligen Damen, in denen Caturla verkehrte, üblich war. Sie engagierte sich jedoch immer mehr in der Organisation von Kulturinitiativen, die häufig ihren Ursprung in den *tertulias* (regelmäßige Treffen) hatten, die sie und ihre Freundinnen und Bekannte organisierten. Diese fanden jedoch nicht in den Cafés statt, wie bei den Männern üblich, sondern in der privaten Sphäre ihrer herrschaftlichen Privathäuser. 1924 war sie eine der Mitgründerinnen der *Sociedad de Cursos y Conferencias* (Gesellschaft für Kurse und Vorträge) in der *Residencia de Estudiantes* einer Art von männlichem Studentenwohnheim, das zu einer der Keimzellen des

Kulturlebens vor dem Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939) wurde.

Unter den Vortragenden waren Naturwissenschaftler (Einstein, Marie Curie, Ferenczi...), Künstler und Architekten (Stravinsky, Ravel, Le Corbusier, Gropius, van Doesbourg...), Schriftsteller (Valery, Claudel...) und Intellektuelle (Curtius, Keyserling, Ortega y Gasset, Worringer...). Wahrscheinlich vermittelte Caturla, die als unermüdete Reisende bekannt war und über sehr gute Verbindungen ins Ausland verfügte, die Kontakte zu vielen der Vortragenden. So zum Beispiel beim Besuch von Einstein (1923), mit dessen Ehefrau sie entfernt verwandt war. Fotos belegen, wie sich die Kocherthaler als Gastgeber hervortaten und das Ehepaar Einstein auf eine Exkursion nach Toledo begleiteten.

Zielgruppe der *Sociedad de Cursos y Conferencias* waren auch die Studentinnen der *Residencia de Señoritas* (Frauenwohnheim), das weibliche Pendant, das 1915 gegründet worden war; 1910 wurden in Spanien Frauen, gleichberechtigt mit den Männern, zum Universitätsstudium zugelassen. Caturla selbst hielt hier 1931 vier Vorträge innerhalb eines Zyklus, in dem besonders viele Frauen referierten, wie die Philosophin María Zambrano, die Pädagogin Julia Degand oder die Leiterin der *Residencia de Señoritas*, María de Maeztu.

Eines der bedeutenden Projekte, die von der *Sociedad de Cursos y Conferencias* organisiert wurde und an dem Caturla sich maßgeblich beteiligte, war 1929 die unter *Exposición en el Jardín Botánico* (Ausstellung im Botanischen Garten) bekannte Ausstellung. Es wurden mehr als 80 Werke von 14 spanischen Malern und vier Bildhauern ausgestellt, die alle in Paris lebten bzw. gelebt hatten (Juan Gris war 1927 bereits gestorben). Unter den heute bekanntesten Künstlern war das Dreigestirn Picasso, Miró und Dalí. Es war ein erneuter Versuch, die neuen Kunstströmungen zu zeigen, aber es fand sich in Madrid nicht das geeignete Publikum, und vor allem kaum Sammler. Trotz der kurzen Dauer (20. bis 25. März) zog die Ausstellung große Aufmerksamkeit auf sich und in der Presse erschienen leidenschaftliche Kritiken – häufig jedoch negativ.

Caturlas publizistische Tätigkeit begann erst 1939, als sie aus der Schweiz zurückkehrte, wohin sie während des Spanischen Bürgerkrieges geflüchtet war. Sie hatte ganz offensichtlich keine Repressalien zu befürchten, denn die Familie hatte sich den von Franco angeführten Putschisten und nun Siegern nahe gezeigt und ihre Söhne hatten auf Seiten Francos gekämpft. Sie veröffentlichte zunächst in Zeitschriften, die der faschistischen Falange-Bewegung nahestanden, wie *Santo y Seña*, bald aber auch

in wissenschaftliche Zeitschriften wie *Archivo Español de Arte* oder *Goya* und auch im Ausland, z. B. im *Burlington Magazine*. Viele dieser Artikel waren dem spanischen Barockmaler Francisco de Zurbarán gewidmet, als dessen große Expertin sie hervortrat. Durch jahrelange, intensive Recherchen in den Archiven, fand sie viele neue Dokumente zu dem Maler. Laut Selbstaussage kam die Anregung über Zurbarán zu arbeiten 1944 von Ortega y Gasset.⁴

Der Name von Ortega y Gasset taucht immer wieder in Caturlas Biografie auf. Beide verband eine sehr enge, langjährige Beziehung, die anscheinend über das Intellektuelle hinausging. Immer wieder wird betont, dass Caturla zum Kreis um Ortega y Gasset gehörte und von ihm beeinflusst wurde, doch es wäre auch zu untersuchen, inwieweit Caturla selbst Ortega in künstlerischen Fragen beriet und auch beeinflusste.⁵ Sie schrieb ihm während ihrer zahlreichen Reisen und längeren Auslandsaufenthalte und berichtete über Ausstellungen und Museumsbesuche; auch besaß sie eine umfangreiche Bibliothek mit Werken maßgeblicher Kunsthistoriker wie Wölfflin, Dvořák, Meier Graefe oder Friedländer, die Ortega, der auf Deutsch las, zugänglich waren.

Während sie sich bei den Publikationen zu Zurbarán und anderen Künstlern⁶ auf ihre langjährige, minutiöse Arbeit in den Archiven stützte, ließ sie in dem 1944 veröffentlichten Buch *Arte de épocas inciertas*⁷ (Kunst in unsicheren Zeiten), eine Sammlung von verschiedenen Essays, die sie zwischen 1929 und 1940 verfasst hatte, ihren persönlichen Beobachtungen freien Lauf. Wie sie selbst im Vorwort schrieb, entstand die Idee 1929 beim Betrachten eines Reliefs von Hans Arp. Sie war nicht nur eine sehr gute Kennerin der spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts, sondern auch der zeitgenössischen Avantgarde. Ziel ihrer Untersuchungen war es, Gemeinsamkeiten, die sie bei Werken beobachtet hatte, die in Epochen schwerer Krisen entstanden waren, aufzuzeigen. Unabhängig der Entstehungszeit, des Stils oder der Herkunft glaubt sie, in diesen einen Hang zur Instabilität zu beobachten, der das Unbehagen ihrer Zeit ausdrückt. Das Werk fand kaum Beachtung zu seiner Zeit. Caturla blieb vor allem die große Expertin für Zurbarán und war maßgeblich an den zwei großen Ausstellungen beteiligt, die man ihm 1953 und 1964 widmete. Auch war sie eine gefragte Vortragende – auch im Ausland – und 1950 reiste sie durch die USA, wo sie zu Zurbarán, aber auch zu El Greco und Goya an verschiedenen Universitäten (Yale, Harvard) und Museen (National Gallery, Washington) referierte.

In Spanien begann, wenn auch spät, ihre akademische Anerkennung: 1960 wurde sie als erste Frau in den

Vorstand des Prado-Museums berufen, und 1975 wurde sie mit dem Orden *Alfonso X el Sabio*, einer der höchsten Ehrungen für hervorragende Verdienste auf dem Gebiet der Wissenschaft und Kunst, ausgezeichnet. Ihr großer Wunsch, in die Akademie aufgenommen zu werden, blieb jedoch lange unerfüllt. Der Versuch, sie 1955 in die *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* zu berufen, scheiterte anscheinend an verschiedenen Intrigen und nicht zuletzt daran, dass sie eine Frau war, wie sie selber schrieb.⁸ Erst 1979, als Caturla schon über 90 Jahre alt war, wurde sie als *académica honoraria* in die Kunstakademie gewählt; sie hatte im Gegensatz zu den *académico numerario* zwar Stimmrecht, aber kein passives Wahlrecht. Bei ihrer kurzen Antrittsrede versprach sie weiterzuarbeiten, betonte aber mit Selbstironie und wahrscheinlich an den 1955 erlittenen Affront denkend, dass man in ihrem Alter, wie man bemerkt haben dürfte, nicht mehr viel von ihr erwarten könne: „Pero ya se habrán dado cuenta que no estoy para mucho“.⁹

Elena Gómez-Moreno (1907–1898)

Elena Gómez-Moreno wurde bis über ihren Tod hinaus immer wieder als ‚la hija de Gómez-Moreno‘ (die Tochter von Gómez-Moreno) glossiert. So auch in dem Nachruf, den ihr sieben Kollegen der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* widmeten.¹⁰ Manchmal hat man sogar auch den Eindruck, dass diese ‚Erinnerungen‘ (*recuerdos*) ihrer Kollegen eher ihrem Vater Manuel Gómez-Moreno als ihr galten. Es ist auch möglich, dass damals, vor etwas mehr oder auch ‚nur‘ 20 Jahren, niemand auffiel, dass es alles Männer waren, die diesen Nachruf schrieben. Diese waren allesamt auch weitaus jünger als sie (zwischen 1911 und 1942 geboren), aber was noch entscheidender ist, bereits in einem Durchschnittsalter von 60 Jahren (Rafael Manzano Martos sogar schon mit 49 Jahren) *académico numerario* geworden. Elena Gómez-Moreno dagegen war erst 1990 im Alter von 83 Jahren in die Akademie berufen worden und auch nur als *académica honoraria*, wie zuvor auch Caturla, d. h. mit Stimmrecht, aber ohne passives Wahlrecht. Manche mögen sich vielleicht schon mit der Ehre als *académico/a* berufen worden zu sein – unabhängig vom Rang – zufrieden gegeben haben, nicht jedoch Elena Gómez-Moreno. Noch ein Jahr vor ihrem Tod, mit 90 Jahren, beantragte sie, zur *académica numeraria* berufen zu werden, um sich so, wie sie in ihrem Antrag schrieb, mehr in die Arbeit der Akademie einbringen zu können. Vielleicht fühlte sie sich dadurch ermuntert, dass kurz zuvor, im Jahre 1995, Teresa Berganza (1933–2022) als erste Frau zur *académica numeraria* berufen worden war. Wenn es darum

geht den beruflichen Werdegang von Elena Gómez-Moreno aufzuzeigen,¹¹ kommen wir auch hier nicht umhin, ihren Vater Manuel Gómez-Moreno nicht außer Acht zu lassen. María Elena Gómez-Moreno y Rodríguez Bolívar wurde 1907 in Granada, der Heimatstadt ihrer Eltern, geboren und war die älteste von mehreren Geschwistern, von denen nur sie und zwei Schwestern überlebten.¹² Von der Mutter Elena Rodríguez-Bolívar (1874–1972) wissen wir, dass sie eine recht ernsthafte Ausbildung als Pianistin erhielt. Nach der Heirat (1903) und vor der Geburt der ersten Kinder begleitete und assistierte sie ihrem Mann als ‚Schreibkraft‘ und Fotografin bei der Feldforschung und der Erstellung der Denkmalpflegekataloge (*Catálogo Monumental de España*), mit denen man ihn beauftragt hatte.¹³ Manuel Gómez-Moreno (1870–1970) war ein berühmter Archäologe und Kunsthistoriker und gilt als einer der ‚Väter der spanischen Kunstgeschichte‘. Er war jedoch nicht nur im akademischen Bereich tätig, sondern wurde auch mit bedeutenden kulturellen Aufgaben betraut. So wurde er z. B. 1930 zum Generaldirektor der schönen Künste (*Director General de Bellas Artes*) berufen. Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht etwas verständlicher, dass Elena Gómez-Moreno immer wieder mit dem Attribut ‚hija de Gómez-Moreno‘ erscheint. Zweifelsohne half es ihr zumindest in den Anfängen ihres beruflichen Werdegangs, dass in ihrem Elternhaus die Bildungselite ein und ausging, wie in ihrem Nachruf immer wieder zum Ausdruck kommt.

Nach dem Besuch der höheren Schule (1918–1923) in Madrid, wohin die Familie dem Vater 1911 gefolgt war, begann sie mit 16 Jahren das Studium der Geschichtswissenschaft (*ciencias históricas*) an der Philosophischen Fakultät der *Universidad Central* in Madrid, das sie mit 19 Jahren abschloss. Anschließend besuchte sie (1926–1930) das *Instituto Escuela de Madrid*, das der fortschrittlichen, liberalen pädagogischen Bewegung der *Institución Libre de Enseñanza* (ILE) nahe stand, um sich auf die Staatsprüfung (*oposiciones*) zur Lehrerin für die Sekundarstufe (*catedrática de instituto*) vorzubereiten, und bestand die Prüfung für diese verbeamtete Stelle 1930 mit Erfolg. Neben ihrer Tätigkeit als Gymnasiallehrerin war sie äußerst aktiv in verschiedenen progressiven Projekten, die das kulturelle Leben in Spanien vor dem Bürgerkrieg prägten. Zumeist wurden diese von der erwähnten ILE gefördert oder standen im Zusammenhang mit dieser pädagogischen Bewegung. So unterrichtete sie (1932–1936) in den Sommerkursen für Ausländer, die von der *Junta de Ampliación de Estudios*, einer öffentlichen Institution zur Förderung der Wissenschaften, organisiert wurden. Von 1928 bis 1936 beteiligte sie sich an den *Misiones de*

Arte (Kunstmissionen), die in Anlehnung an die *Misiones pedagógicas* (Pädagogische Missionen) durchgeführt wurden. Mit diesem in der deutschen Übersetzung überladen klingenden Namen wurde, mit Unterstützung der Regierung der Zweiten Spanischen Republik, ein einzigartiges Projekt durchgeführt: In den Semesterferien schwärmten kleine Gruppen von Studenten durch das spanische Land und versuchten bis in die entlegensten Dörfer der verarmten Landbevölkerung, mit einem sehr hohen Anteil von Analphabeten, durch Bücher, Filme, Musik, Theater, Kunstkopien, etc. das Botschaftsversprechen eines neuen, demokratischen Spaniens – gerade auch den Unterprivilegierten – nahe zu bringen.

Von ihrer Integration in der kulturellen, engagierten Führungsschicht zeugt auch ihre Teilnahme an der legendären Studienreise um das Mittelmeer im Sommer 1933, das von der Philosophischen Fakultät der *Universidad Central* in Madrid organisiert wurde, und unter den Namen *Crucero Universitario del Mediterráneo* (Universitätskreuzfahrt ums Mittelmeer) bekannt wurde.¹⁴ Während der 84-tägigen Reise wurden Seminare abgehalten und die ca. 200 Studenten und Professoren besuchten die bedeutendsten archäologischen Ausgrabungen der Mittelmeerländer. Die Teilnehmerliste liest sich, auch was die Namen der Studenten anbetrifft, wie ein ‚who is who‘ der spanischen Geistesgeschichte. Einige Jahre später kamen viele der Teilnehmer wieder zusammen, allerdings unter tragischem Vorzeichen bei der *Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico* (Amt für die Beschlagnahme und den Schutz des künstlerischen Erbes), das am Anfang des Spanischen Bürgerkrieges ins Leben gerufen wurde, um Denkmäler und Kunstschätze zu schützen. Sowohl Elena Gómez-Moreno, als technische Assistentin, als auch ihr Vater beteiligten sich daran.

Wie ihrem Vater scheint auch Elena Gómez-Moreno ihr Engagement während der Zweiten Spanischen Republik für den beruflichen Werdegang später keinen nennenswerten Schaden verursacht zu haben. 1959 wurde sie Direktorin mehrerer Museen in denkmalgeschützten Gebäuden: *Casa y Museo de El Greco* in Toledo, *Casa de Cervantes* in Valladolid und *Museo Romántico* in Madrid. Als Mitglied der *Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico* hatte sie beim Kulturministerium eine beratende Funktion beim Import und Export von Kunstschätzen.

Was ihre umfangreiche publizistische Tätigkeit anbetrifft, so konzentrierte sich diese, neben den zahlreichen Kunstführern, vorwiegend auf die spanische Plastik des 16. und 17. Jahrhunderts (Bartolomé Ordóñez, Alonso Cano, Juan Martínez Montañés, Gregorio Fernández, Pedro de

Mena). Sie war auch Autorin von Standardwerken zur spanischen Kunstgeschichte, wie dem Band zur Skulptur des 17. Jahrhundert in der Reihe *Ars hispaniae*. Außerdem war sie sehr gefragt als Vortragende, sowohl in Spanien, z. B. im Prado Museum, als auch in den USA, wo sie im *Smith College* in Southampton unterrichtete. Sie war auch, wie ihr Vater, Mitglied der 1904 gegründeten *Hispanic Society* in New York.

All diese angeführten Tätigkeiten, Publikationen und Verdienste hätten wohl genügen sollen, um über ihren Antrag innerhalb der Akademie zur *académica numeraria* aufzusteigen, positiv zu entscheiden. Wir wissen jedoch nicht, wie entschieden worden wäre, da sie kurz nach ihrem Antrag starb.

Margarita Nelken (1894–1968)

Margarita Nelken ist die weitaus bekannteste der drei Frauen, jedoch nicht wegen ihrer Beiträge zur Kunstkritik, sondern wegen ihrer Rolle als Politikerin und Aktivistin.¹⁵ Man kennt sie vorwiegend aus den spanischen Geschichtsbüchern: Zusammen mit Victoria Kent und Clara Campoamor war sie eine der ersten drei weiblichen Abgeordneten Spaniens und die einzige Frau, die in den drei Legislaturperioden der Zweiten Spanischen Republik einen Sitz im Parlament einnahm. Bezeichnenderweise starben alle drei Politikerinnen im Exil: Kent in New York, Campoamor in Lausanne und Nelken in Mexiko, dem Land, das die meisten spanischen Exilanten der Franco-Diktatur aufnahm.

Nelkens schriftstellerische Tätigkeit erstreckte sich über alle Lebensperioden und spiegelt ihre verschiedenen Facetten als linke Politikerin, Feministin und Kunstkritikerin wider. Sie umfasst auch viele unterschiedliche Gattungen: Romane und Kurzgeschichten, Theaterstücke, Drehbücher, Übersetzungen – aus dem Deutschen, Französischen und Englischen –, Essays, Zeitungsartikel ... Vor allem war sie aber in Journalismus und Kunstkritik tätig.

Margarita Nelken y Mansberger wurde 1894 in Madrid geboren und stammte aus einer Familie deutsch-französisch-jüdischen Ursprungs, die ihre künstlerischen Interessen förderte. Sie wollte zunächst Malerin werden und lernte im Atelier des damals sehr renommierten Akademie-Malers Eduardo Chicharro. Zu ihren Mitschülern zählten der Mexikaner Diego Rivera und der Bildhauer Julio Antonio, mit denen sie 1909 in Madrid ausstellte. Zwischen 1911 und 1914 hielt sie sich häufig in Paris auf und man findet ihren Namen in verschiedenen Ausstellungen; bis jetzt ist jedoch keines ihrer Werke bekannt. Zu Beginn des Ersten Weltkrieges kehrte sie

nach Madrid zurück und gebar 1915 die Tochter Magda, als deren Vater Julio Antonio, dem sie wieder in Paris begegnet war, angenommen wurde. Nach eigener Aussage gab sie die Malerei aufgrund ihrer starken Kurzsichtigkeit auf. Ihre Beschäftigung mit der Kunst wird von nun an theoretisch stattfinden. Ihre ersten Artikel waren schon Anfang der 1910er-Jahre in ausländischen Zeitschriften wie *The Studio*, *Mercure de France* oder *L'Art Décoratif* erschienen. In letzterer Zeitschrift erschien 1911 einer ihrer ersten Artikel. Er war Julio Romero de Torres gewidmet, der Jahre später (1929) ein Porträt von ihr malte.

Nach ihrer Rückkehr aus Paris fing sie an, sich zunehmend professionell mit der Kunstkritik zu beschäftigen und auch ihren Lebensunterhalt damit zu verdienen – zumal das Familiengeschäft anscheinend finanzielle Probleme hatte. Es begann eine intensive Aktivität als Kunstkritikerin in vielen verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften, wie *La Ilustración Española y Americana*, *El Figaro*, *España*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Cosmópolis*, oder in der renommierten Sonntagsbeilage *Los Lunes del Imparcial*. Der Tenor dieser Artikel lässt sich dem des Kunstgeschmacks der Generation von 98¹⁶ zuordnen, d.h. es werden vor allem Künstler einer expressiven Malweise, wie Ignacio Zuloaga oder José Gutiérrez Solana – als dessen Entdeckerin sie sich bezeichnete¹⁷ – hervorgehoben, während z. B. der Kubismus, über den sie spätestens seit ihrer Parisaufenthalte gut informiert hätte sein müssen, ignoriert wurde. Wie es häufig geschehen sollte, veröffentlichte sie 1917 einige dieser Beiträge in einem Sammelband unter dem Titel *Glosario* (Glossar). Manchmal waren es auch Vorträge, wie z. B. der im Prado-Museum gehaltene, die sie in *Tres tipos de Vírgenes* (1929; Drei Typen von Madonnen) zusammentrug.

Zunehmend beschäftigte sie sich in ihrer publizistischen Tätigkeit auch mit Themen, die spezifisch Frauen zum Inhalt hatten, wie die 1930 erschienene Studie *Las escritoras españolas* (Die spanischen Schriftstellerinnen), eine Pionierarbeit zur Geschichte der spanischen Schriftstellerinnen, welche die Zeitspanne vom Mittelalter bis Emilia Pardo Bazán umfasst. Auch in ihren Artikeln widmete sie sich immer mehr den Frauenthemen. So schrieb sie mehrere Jahre in der illustrierten Zeitschrift *Blanco y Negro* regelmäßig Artikel unter der Rubrik *La vida y nosotras* (Das Leben und wir Frauen) in denen sie Frauen vorstellte, die sich in verschiedenen Bereichen hervorgetan hatten und deren Profil sehr weit aufgefächert war: Von Frauen berühmter Männer über Dichterinnen, bildende Künstlerinnen, Schauspielerinnen, etc.; manche ihrer Namen sind auch heute sehr bekannt (Cosima Wagner, Carmen Conde, Sarah Bernhardt ...). Unter den

Malerinnen, denen sie ganze Artikel widmete, waren Berthe Morisot, Angelika Kaufmann, Élisabeth Vigée Lebrun, und als einzige Zeitgenossin Käthe Kollwitz,¹⁸ die sie sehr bewunderte und sogar in Berlin besucht hatte, als sie 1920 in das revolutionäre Deutschland im Auftrag einer Hilfsorganisation reiste, um Spenden zu überbringen.¹⁹

Zunehmend nahmen aber auch die sozialen Fragen einen breiten Raum in ihren Publikationen ein, und 1921 veröffentlichte sie einige dieser Artikel in dem Buch *La condición social de la mujer en España* (Die soziale Stellung der Frau in Spanien). Einige der Themen, denen sie sich widmete, hatten unmittelbar mit ihrer eigenen persönlichen Situation zu tun, wie z. B. das Scheidungsrecht oder die Rechte der außerhalb der Ehe geborenen Kinder: 1921 gebar sie ihr zweites ‚uneheliches‘ Kind Santiago, dessen Vater sie erst 1933 nach seiner Scheidung heiraten konnte. Sie setzte sich auch für Lohngleichheit und die Abschaffung der Prostitution ein. Ihre Forderungen führten auch zu konkreten Projekten wie der Erschaffung eines kostenlosen, nichtreligiösen Kindergartens (‚casa cuna‘) für Kinder berufstätiger und wirtschaftlich benachteiligter Frauen. Viele ihrer Postulate wurden ab 1931 während der Zweiten Spanischen Republik verwirklicht. Auch das aktive Frauenwahlrecht wurde eingeführt, obwohl Nelken selbst, wie auch Victoria Kent, im Gegensatz zur dritten weiblichen Abgeordneten, Clara Campoamor, es für zu verfrüht hielten, da sie den Einfluss der Kirche auf die Frauen fürchteten und damit den Sieg der konservativen Kräfte bei den Wahlen.

Nelken war 1931 in die PSOE (Spanische Sozialistische Arbeiterpartei) eingetreten und wurde schon bei den ersten Wahlen (04.10.1931) der Zweiten Spanischen Republik für den Wahlkreis von Badajoz in der Provinz in Extremadura, einer auf Grund der Eigentumskonzentration sehr armen Region, als Kandidatin aufgestellt. Während des Asturischen Bergarbeiterstreiks von 1934 wurde Nelken in Abwesenheit wegen Anstiftung zur Rebellion verurteilt. Sie hatte sich in den Untergrund geflüchtet und gelangte schließlich in die UdSSR. Erst Anfang 1936 konnte sie, nach einer Amnestie, nach Spanien zurückkehren und rechtzeitig wieder bei den Wahlen kandidieren, die dem *Frente Popular* (dem Volksfrontbündnis der linken Parteien) den Sieg brachten, und ihr Mandat zum dritten Mal erneuern. Sie behielt dieses auch, nachdem sie Ende 1936 die Parteizugehörigkeit wechselte und in die Kommunistische Partei Spaniens (PCE) eintrat. Ihr energisches Engagement während des Spanischen Bürgerkrieges, der im Juli 1936 nach einem Militärputsch begann, führte dazu, dass sogar zwei Kriegsbataillone der Republik nach ihr benannt wurden.

Anfang 1939 endete, mit dem Sieg der Putschisten, der

Spanische Bürgerkrieg und Nelken musste zum zweiten Mal ins Exil, diesmal war es für immer. Zum zweiten Mal wurde ihr in Abwesenheit der Prozess gemacht, und sie wurde zu 30 Jahren Haft verurteilt. Nach einigen Monaten in Frankreich ging sie, nach Beginn des Zweiten Weltkrieges, 1941 ins mexikanische Exil.

Obwohl sie, wie viele andere, ihre Erwartungen enttäuscht sah, dass nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auch die Franco-Diktatur fallen würde, gab sie anscheinend ihre Hoffnung nicht auf, wieder nach Spanien oder zumindest nach Europa zurückkehren zu können. Ende 1947, nachdem sie die mexikanische Staatsangehörigkeit erlangt hatte, ließ sie sich für über ein Jahr in Paris nieder, wo sie u. a. im Juni 1948 als mexikanische Repräsentantin am Ersten Internationalen Kunstkritiker-Kongress in Paris teilnahm. Sie hatte sich inzwischen in Mexiko einen Namen als Kunstkritikerin gemacht und arbeitete während ihres Europaaufenthalts als Korrespondentin für mehrere lateinamerikanische Periodika.

Die meisten ihrer Artikel erschienen jedoch in *Excelsior*, eine der wichtigsten Tageszeitungen Mexikos, für die sie bis zu ihrem Tod regelmäßig schrieb. Sie veröffentlichte ebenfalls mehrere Bücher über mexikanische Kunst, sowohl Monografien (Carlos Orozco Romero, Raúl Anguiano, etc.) als auch zu allgemeinen Themen wie *Escultura mexicana contemporánea*, (1951, Mexikanische Skulptur heute) oder *El Expresionismo mexicano* (1964, Der mexikanische Expressionismus). Immer wieder kommt – wie zuvor in Spanien – ihre Vorliebe für den Expressionismus zum Ausdruck. Unter diesem Oberbegriff als gemeinsamer Nenner gelingt ihr ein Brückenschlag zwischen zwei scheinbar antagonistischen Gruppen, den Pionieren der mexikanischen Schule (José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera) und den Künstlern der sogenannten *Generación de la Ruptura* (Generation des Bruches), die mit der Hegemonie der drei Größen der mexikanischen Wandmalerei brechen wollten: José Luís Cuevas, Alberto Gironella, Francisco Corzas, Marysole Wörner Baz, usw.

In Nelkens Artikeln erscheinen immer häufiger Namen von Künstlerinnen, die, wie sie selbst, der Krieg nach Mexiko verschlagen hatte: die Spanierin Remedios Varo, die Engländerin Leonora Carrington und die Französin Alice Rahon. Sie ist aber auch Entdeckerin und Förderin vieler junger mexikanischer Malerinnen: Lilia Carrillo, Marysole Wörner Baz oder Eliana Menassé. Letzte erzählt in einem Dokumentarfilm²⁰ wie sie, unmittelbar nach dem Besuch von Nelken, der mehrere Stunden dauerte, den Anruf einer kleinen, aber bedeutenden Galerie bekam, die mit ihr eine Ausstellung

organisieren wollte. Es war ihre erste Einzelausstellung im Jahre 1958. Die Meinung der Kunstkritikerin Margarita Nelken war für die Galerie Garantie genug für die malerische Qualität der bis dahin unbekanntem Malerin.

Zusammenfassung

Trotz der sehr unterschiedlichen Lebenswege kann man als Fazit feststellen, dass alle drei Frauen mit ihren künstlerischen Interessen in ihren Familien gefördert wurden, wenn auch nur Gómez-Moreno, die quasi einer jüngeren Generation angehörte, ein Universitätsstudium absolvierte. Es war jedoch kein kunsthistorisches Studium, sodass man sie, wie auch Caturla und Nelken, als Autodidaktinnen bezeichnen könnte. Gómez-Moreno wuchs jedoch, durch ihren Vater, in einem Ambiente von Kunsthistorikern auf, was vielleicht den Mangel an einem kunsthistorischen Studium ausglich. Auch Caturla hatte, im weitesten Sinne, durch ihre Freundschaft mit Ortega y Gasset einen männlichen Förderer. Diese männliche Stütze lässt sich bei Nelken nicht feststellen. In ihrem Fall war sicherlich ihre eigene Beschäftigung mit der Kunst – sie wollte ursprünglich Malerin werden – ausschlaggebend für ihre theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst.

Alle drei waren in der Zeit vor dem Spanischen Bürgerkrieg in Madrid aktiv und haben sich höchstwahrscheinlich gekannt, zumindest dem Namen nach. Ihr soziales Umfeld war jedoch zu verschieden, als dass es zu einer wie auch immer gearteten Synergie zwischen ihnen hätte kommen können: Caturla war eine Vertreterin des gebildeten, kapitalistischen Großbürgertums, Nelken war vor allem durch ihren politischen Links-Aktivismus bekannt und Gómez-Moreno gehörte zu einer Familie mit langer künstlerischer und kunsthistorischer Tradition. Ihnen gemeinsam ist jedoch eine ernsthafte Beschäftigung mit der Kunst, die weit über die zu ihrer Zeit üblichen musischen Interessen einer „Tochter aus gutem Hause“ hinausgingen. Nelken wurde zu einer der einflussreichsten Kunstkritikerinnen Mexikos und sowohl Caturla als auch Gómez Moreno wurden Mitglieder der Kunstakademie, wenn auch erst im hohen Alter. Auf beide ließe sich ironisch eines der Vorteile anwenden, die die *Guerrilla Girls* in ihrem Plakat *The Advantages of Being a Women Artist* (1987/1988) aufzählen: „Knowing your career might pick up after you're eighty“.

- 1 Gaya Nuño/Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid 1975.
- 2 Die Daten zu Caturla stammen vorwiegend aus folgenden Quellen: Patricia Molins, *La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil*, in: Mar Villaespesa (Hg.), *Desacuerdos*, 7, San Sebastián et al. 2012, S. 64-145, https://issuu.com/macba_publicacions/docs/desacuerdos_07/83. Museo Nacional de Escultura (Hg.), *Arte de épocas inciertas. María Luisa Caturla*, Valladolid 2021. Online-Ausstellung: <https://www.artedeepocasinciertas.com/>.
- 3 In diesem Beitrag werde ich sie als Caturla referieren, da sie heute unter ihrem zweiten Nachnamen bekannt ist. 1933 nahm sie diesen selbst an und beantragte die spanische Staatsangehörigkeit; es sollte wohl dazu dienen, ihre deutsch-jüdischen Wurzeln zu verbergen.
- 4 Caturla in M.F. [Mercedes Formica], *La señora doña María Luisa Caturla investigadora*, in: Blanco y Negro, 2405, 1958, S. 92-93, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19580607-1.html>.
- 5 Siehe Sara Jácome González, *Historias donde no hay más que hombres. María Luisa Caturla y José Ortega y Gasset*, in: *Lecturas de Nuestro Tiempo*, IV, 2019, S. 79-90, <https://lecturasdenuestrotiempo.files.wordpress.com/2020/03/ldnt-iv-6.pdf>.
- 6 Schriftenverzeichnis von Caturla im Museo Nacional de Escultura, <https://www.artedeepocasinciertas.com/wp-content/uploads/2021/03/Bibliograf%C3%81a-Caturla-02.pdf>.
- 7 María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, Madrid 1944. Neuveröffentlichung online in: Museo Nacional de Escultura, <https://www.artedeepocasinciertas.com/wp-content/uploads/2021/03/Libro-CATURLA-Web.pdf>.
- 8 Siehe Patricia García-Montón, *Qué hace una chica como tú en un sitio como este. María Luisa Caturla entre zurbaranes*, in: *Arenal*, 26, 1, 2018, S. 185-220 u. S. 112-116, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/5302/7771>.
- 9 María Luisa Caturla, *Palabras de la Excm. Sra. Doña María Luisa Caturla en el acto de incorporación a la Real Academia en calidad de académica honoraria*, in: *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 48, 1, HJ 1979, S. 33, <https://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/NUM-048%20%281979%29.pdf>.
- 10 Siehe Antonio Iglesias et al., *Necrología de la Excm. Sra. Doña María Elena Gómez-Moreno*, *Académica Honoraria*, in: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 86, 1, HJ 1998, S. 9-36, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/necrologa-de-la-excm-sra-doa-mara-elena-gmezmoreno-acadmica-honoraria-0/html/>.
- 11 Ebd. Antonio Iglesias, *En la muerte de María Elena Gómez Moreno*, S. 11-13. Die meisten Angaben zu Elena Gómez-Morenos Biografie stammen aus diesem Nachruf.
- 12 Ihre Schwester Natividad (1908-2008) wurde Zeichenlehrerin

und Carmen (1914-2008), nach einem kunsthistorischen Studium in Harvard, Kuratorin am Metropolitan Museum in New York. Siehe José Manuel Gómez-Moreno Calera, Manuel Gómez-Moreno Martín (1870-1979), Granada 2016, <https://arteceha.eu/wp-content/uploads/2018/11/gomez-moreno-ceha.pdf>.

13 Siehe Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Elena Rodríguez Bolívar López, Granada 1874-Madrid 1972, <http://manuscripta.bibliotecas.csic.es/DialInternacional-Mujer19/>.

14 Siehe Francisco Gracia Alonso/José María Fullola Pericot, *El sueño de una generación: el crucero universitario por el Mediterráneo de 1933*, Barcelona 2006.

15 Die Bibliografie zu Nelken ist im Vergleich zu der zu Caturla und Gómez-Moreno recht umfangreich, vor allem auf Grund ihrer politischen Bedeutung. Eine sehr gründliche, quellenbasierte Recherche: Pelayo Jardón Pardo de Santayana, *Margarita Nelken: del feminismo a la revolución*, Madrid 2013; eine gute Zusammenfassung: Miguel Cabañas Bravo, *Margarita Nelken y la crítica de arte*, in: Manoli Ruíz (coord.), *La mujer en el arte*, Madrid, Asociación Madrileña de Críticos de Arte (AMCA) y Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), 2013, S. 37-54, <https://digital.csic.es/handle/10261/94561>. Ein großer Teil von Nelkens Nachlass ist einsehbar in: Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. PARES. Portal de Archivos españoles: Archivo de Margarita Nelken Mansberger, 1941-1968, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/172335>.

16 Vgl. Mercedes Valdivieso Rodrigo, *Die Generation von 98 und die spanische Malerei*, Köln 1988 (Zugl. Diss. Phil. Universität zu Köln 1986), Universität de Lleida: Repositori Obert, UdL, <https://repositori.udl.cat/items/0d673c1e-d4ee-404d-8bda-f2be845f8b6e>.

17 Margarita Nelken, *De cómo surgió Gutiérrez Solana*, in: PARES, S. 147-152 u. S. 149.

18 Margarita Nelken, *La obra de amor de Käthe Kollwitz*, in: Blanco y Negro, 1910, 25.12.1927, S. 96-98.

19 Margarita Nelken, *Presencias y evocaciones*, in: PARES, S. 126-135.

20 Ernesto Cisneros/Aline Menassé, *La de Margarita Nelken. Una vida a contrapelo*, Dokumentarfilm, 26', 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=HEEdldpBmf8>.