

Carry van Biema (1881-1942)

Portret van een vergeten Duitse kunstenares

De kunstenares Carry van Biema bewoog zich in het interbellum in zowel Duitse als Nederlandse kunstenaarskringen. Haar brieven, dagboeknotities en een ongepubliceerde autobiografische roman geven een gedetailleerd beeld van haar ontmoetingen, activiteiten en gedachten. Aan de hand van de

boeiende levensloop van deze vergeten kunstenares en kunstpedagoge brengt Francisca van Vloten verbanden aan het licht tussen onder meer de kleurentheorieën van Adolf Hölzel en het werk van Jacoba van Heemskerck.



Carry van Biema met leerlingen aan de Neckar, v.l.n.r. Hertha Bertrum, Elly Schumann, Else Rose en Carry van Biema, ca. 1922. Foto particuliere collectie.

Francisca van Vloten

Francisca van Vloten (1950) werkt als kunsthistorisch en letterkundig onderzoeker en schrijver, met als speciaal onderwerp Domburg als kunstenaarskolonie.

Tussen 1911 en 1921 hadden in de Zeeuwse badplaats Domburg elf tentoonstellingen van 'Walchersche' schilders plaats die de geschiedenis in gingen als de Domburgse Tentoonstellingen.¹ Bij de eerste negen exposities verscheen een catalogus. Over de laatste twee tentoonstellingen, gehouden in de zomer van 1921, was lange tijd vrijwel niets bekend. Onderzoek uit 1998 leverde een veertigtal deelnemers op.² Van deze internationale grafische tentoonstellingen was de eerste – die duurde van 9 juli tot en met 1 augustus en werd georganiseerd door Marie Tak van Poortvliet (1871-1936) en Jacoba van Heemskerck (1876-1923) – het interessantst. De eerste en de tweede Latemse School en de Belgische kunsthandels c.q. tijdschriften *Sélection* en *Le Centaure* waren vertegenwoordigd, maar ook een volslagen onbekende: 'C. van Biema'. In het *Domburgsch Badnieuws* van 2 juli 1921 staat 'meij. C. van Biema' genoteerd als aangekomen vreemdelinge uit Hannover, onder het kopje 'in het dorp en verschillende villa's'. Mogelijk was zij te gast bij Marie Tak van Poortvliet, die haar voor de tentoonstelling ingezonden aquarellen in het blad *Op de Hoogte* kwalificeerde als uitmuntend door zuiverheid van kleur.³ Maar wie was zij, waarom deed zij in Domburg mee en wat is de kunsthistorische betekenis van deze kunstenaars?

Carry van Biema

Uitgever Eugen Diederichs in Jena publiceerde in 1930 Carry van Biema's *Farben und Formen als lebendige Kräfte*. In de inleiding van een heruitgave van dit boek in 1997 bij de Ravensburger Buchverlag bedankt de uitgever Ueli Müller een neef van Carry van Biema in Duitsland. De eerstvolgende stap, contact opnemen met de neef en met het Stadtarchiv van Hannover, legde een nieuw onderzoeksterrein bloot.

Carry van Biema werd op 17 oktober 1881 in Hannover geboren als oudste kind van de advocaat en notaris Adolf van Biema en zijn vrouw Hedwig Burg. Ze groeide op in een welgesteld joods milieu dat steeds materiële zekerheid en een rijkdom aan culturele genoegens bood. Van jongs af liep ze met een schetsboekje rond; op haar veertiende wist ze, zoals ze later vertelde, dat ze schilderes zou worden.⁴ Na een leerperiode aan de Hannoverse Gewerbeverein – als enig en bovendien verlegen kind tussen volwassenen – reisde ze op zeventienjarige leeftijd naar Den Haag om zich daar aan de Academie van beeldende kunsten en technische wetenschappen verder te bekwamen. Vrouwen werden in Duitsland pas in 1919 aan de officiële academies toegelaten.⁵ In het register van de Haagse Academie komt Carry alleen voor in 1900, ingeschreven voor de zomercursus schilderen. Het is onduidelijk welke lessen ze daarvoor en daarna aan de academie heeft gevolgd. Gegevens over haar prestaties zijn er niet; wel is er een

portrettekening uit haar Haagse academietijd bewaard gebleven die laat zien dat zij over een verfijnd tekentalent beschikte. De Domburgse schilderes Mies Drabbe (1875-1956) is zij in haar academietijd net misgelopen, Jacoba van Heemskerck zal zij echter bij sommige lessen zijn tegengekomen, evenals Reineira ('Truus') de



1 Zie o.m. F. van Vloten, H. van den Donk, J. van Paaschen-Louwerse, *Reünie op 't Duin. Mondriaan en tijdgenoten in Zeeland, Middeburg / Zwolle 1994* en F. van Vloten, *In het licht van Toorop en Mondriaan. Een cultuurhistorische wandeling door Domburg*, Domburg 2000. 2 F. van Vloten, 'Was Tytgat in Domburg?', *Kunstschrift*, 42 (1998) 5, pp. 6-7; F. van Vloten, 'Met de traditie gebroken. De Domburgse tentoonstellingen van 1921', *Zeeuws Tijdschrift*, 48 (1998) 6, pp. 17-20. 3 *Domburgs Badnieuws*, 39 (zaterdag 2 juli 1921) 1. De Aangekomen Vreemdelingenlijst beslaat de periode t/m 29 juni 1921. Op dezelfde lijst en eveneens onder het kopje, 'in het dorp en verschillende villa's' staan Jacoba van Heemskerck en Marie Tak vermeld. M. Tak van Poortvliet, 'Graphische kunst te Domburg', *Op de Hoogte*, 18 (1921), pp. 254-255, p. 255. 4 Brief van Ellard van Biema aan Francisca van Vloten, poststempel 13 maart 2001, met in een bijlage enkele biografische gegevens van Carry van Biema: E.M.W. (red.), 'Was ich werden sollte - und was ich geworden bin. Hannoversche Künstlerinnen über ihren Lebensgang / III. Reihe', *Sonderblatt des Hannoverschen Anzeigers für alle Frauen-Interessen*, 1 dec. 1932. 5 E.M.W., op. cit. (noot 4); I. Katenhusen, '... das Bedürfnis nach geistiger Anregung', in: K. Ehrich en C. Schröder (red.), *Adlige, Arbeiterinnen und ... Frauenleben in Stadt und Region Hannover vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Bielefeld 1999 (Materialien zur Regionalgeschichte Band 1), pp. 211-237, p. 212. 6 *Inventaris van het Archief van de Vereniging 's-Gravenhaagsche Teekenacademie, sinds 1859 de Academie van beeldende kunsten en technische wetenschappen, 1821-1910*, Den Haag 1985 [aanwezig de jaren 1821 t/m 1900], Haags Gemeentearchief, BNR 58, inv.nrs. 479 t/m 488, nr. 487. Als Carry's adres staat Obrechtstraat 62, Den Haag, vermeld. Van 1898 tot 1902 woonde daar volgens het Stratenregister van het Haags Gemeentearchief de weduwe G. Stibbe-Hartogenius, met twee dochters. De portrettekening uit 1901 bevindt zich in een particuliere collectie in Duitsland, Attie Dyserinck heeft ervoor model gestaan. Mies Drabbe volgde alleen de wintercursus 1899-1900,

Carry van Biema, *Mädchenporträt*, 1901, potloodtekening op papier, 39 x 28 cm, particuliere collectie.

Carry van Biema, *Bauernmädchenporträt*, z.j., potloodtekening op papier, 36 x 28 cm, particuliere collectie.

Bloeme, Adrienne ('Attie') Dyserinck en Cornelia ('Nellie') Smit die grote vriendinnen van haar werden.⁶ Na de opleiding in Den Haag volgde ze van 1903 tot 1910 privé-lessen aan de schilderschool Meyer in Hannover.⁷ In het ouderlijk huis aan de Körnerstrasse 22, dat ze deelde met haar moeder en haar zusje Margarete – haar vader was op jonge leeftijd gestorven en haar twee broers hadden het huis inmiddels verlaten – had ze de beschikking over een eigen atelier.

De voormalige residentiestad Hannover was de twintigste eeuw ingegaan als een grote moderne stad met belangrijke industrieën maar in cultureel opzicht provinciaals gebleven. De aandacht voor de beeldende kunsten reikte bij de officiële instellingen niet verder dan het late impressionisme.⁸ Het was aan privé-verzamelaars als Herbert von Garvens te danken dat nieuwe kunstuitingen in de periode voor de Eerste Wereldoorlog in de stad werden binnengehaald: naast primitieve kunst onder meer werken van Oskar Kokoschka, James Ensor en Paula Modersohn-Becker. Von Garvens behoorde in 1916 tot de oprichters van de Kestner-Gesellschaft, een vereniging van kunstvrienden die door middel van wisseltentoonstellingen, voordrachten en publicaties vooral de eigentijdse Europese kunst wilde propageren. De eerste tentoonstelling was aan Max Liebermann gewijd, maar al gauw volgden onder meer Paula Modersohn-Becker, August Macke, Paul Klee, Lyonel Feininger, Karl Schmidt-Rottluff, Alexej Jawlensky, El Lissitzky, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy en Theo van Doesburg. In haar ontstaansjaar 1916 organiseerde de Kestner-Gesellschaft een expositie van Hannoverse kunstenaars die een jaar later als protest tegen de traditionele Kunstverein de Hannoversche Sezession zouden vormen. Het huis van het mecenas-echtpaar Käte en Ernst Steinitz werd in de naoorlogse jaren een ontmoetingsplaats voor de internationale avantgarde. Hans Arp, Hannah Höch, Lissitzky, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Theo en Nelly van Doesburg, Jawlensky, Klee en 'Sturm'-directeur Herwarth Walden waren bijvoorbeeld graag geziene gasten en ook kunsthandelaren, verzamelaars en museumdirecteuren kwamen er regelmatig over de vloer. Stamgast was Kurt Schwitters, met wie de schilderes, schrijfster, journaliste en fotografe Käte Steinitz (1889-1975) meermalen aan projecten samenwerkte.⁹

Terwijl Hannover tijdens de Eerste Wereldoorlog artistiek werd wakker geschud, maakte ook Carry van Biema de overstap van traditionalisme naar modernisme. Vanaf 1910 exposeerde ze bij de traditionele Kunstverein Hannover, vanaf 1916 bij de moderne Kestner-Gesellschaft en meteen vanaf 1917 bij de Hannoversche Sezession. Toch behoorde ze niet direct tot de avantgarde-kringen in Hannover, ook al liet Käte Steinitz zich in een terugblik lovend over haar uit.¹⁰ Haar weg naar de moderne kunst liep via Stuttgart.

De kleurentheorieën van Hölzel

Tussen 1914 en 1919 volgde Van Biema, die sinds 1908 ook zelf leerlingen had, in Stuttgart lessen bij Adolf Hölzel (1853-1934), een van de voormannen van de kunstenaarskolonie Neu-Dachau en sinds 1905 professor aan de Stuttgarter Akademie. Hölzel was een bege-

nadigd didacticus en theoreticus. Zijn opvattingen zijn terug te vinden bij leerlingen als Willi Baumeister, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Emil Nolde en Ida Kerkovius, en klinken dankzij de eerste drie door in het Bauhaus-onderwijs. Hölzels nog in Dachau ontstane *Komposition in Rot I* (1905) geeft al prijs dat het naturalisme voor hem niet voldoende was, het onderwerp moest worden uitgedrukt in de beeldende middelen die de kunstenaar ter beschikking stonden. Dat konden zowel 'ambachtelijke' als 'geestelijke' middelen zijn; de 'ambachtelijke' betroffen het hand- en machinale werk, terwijl hij de lijn, de vorm, de kleuren en de contrastwerking van licht en donker als de 'geestelijke' middelen beschouwde. Uitgaande van Goethes kleurenleer zette hij de muzikale harmonieer om in een kleuren-cirkel van twaalf segmenten. Vanaf ongeveer 1910 zou Hölzel zich steeds meer concentreren op de beeldende middelen met hun eigen structurele wetten. Die moesten tot een harmonisch samenspel gebracht worden – hetzij via rationeel experiment, hetzij intuïtief – en zo tot betekenis leiden.¹¹ Dat de intuïtie een wezenlijke functie vervulde in zijn onderzoekingen, blijkt wel uit zijn gewoonte de dag te beginnen met '1000 Strichen', een soort geestelijke ochtendgymnastiek: iedere ochtend bij het wakker worden krabbelde Hölzel 'ganz ungeführt' met gesloten ogen lijnen op kleine velletjes papier. Als hij in sommige ervan de wetmatigheden van de beeldende middelen ontwaarde die tot een compositie zouden kunnen leiden, begon hij daar vanuit het centrum vorm aan te geven. Hoewel de visuele beleving van de werkelijkheid voor Hölzel steeds het aanknopingspunt bleef, kwam hij als een van de eersten tot abstractie.¹² Dat was voor hem echter geen doel op zich maar eerder een cruciaal middel tot een nog onbekend, uiteindelijk toch min of meer concreet doel. In zijn eigen woorden: 'Man muss [beim Malen] nicht von einer Idee ausgehen, sondern zu ihr gelangen.'¹³

Van Biema was gegrepen door Hölzels harmonieer. Nog niemand had zoals Hölzel tijdens het schilderen onderzocht wat er met elke kleur op zich gebeurde, schreef ze, of zo duidelijk gemaakt hoe het oog op iedere nieuw optredende kleurenprikkeling snel, sterk en zeker reageerde. 'Indem nun Hölzel während all dieser wechselnden Entstehungsphasen des Bildes den Forderungen des Auges gehorcht und ihm hilft, diejenigen Farben hervorzubringen die es verlangt, entwickeln sich ihm logisch und allmählich neuartige harmonische Farbenzusammenhänge, die er die Farbenschlüssel nennt, und die, von den althergebrachten Harmonien abweichend, oft eine gewisse Ähnlichkeit mit den Klängen der neuesten Musik aufweisen.'¹⁴

Hölzels eigen beeldende werk vond, wellicht mede dankzij Van Biema, ook zijn weg naar Hannover. De Hannoverse koekfabrikant Hermann Bahlsen verzocht Hölzel gebrandschilderde ramen voor zijn fabriek te ontwerpen. In januari 1918 kwam Van Biema's leermeester voor de plaatsing van de ramen uit Stuttgart over en drie maanden later opnieuw voor de feestelijke inwijding. Van Biema ontmoette hem vrijwel dagelijks bij die gelegenheden, zoals uit haar dagboeknotities blijkt. De Van Biema's behoorden tot de kennissenkring van de familie Bahlsen, die ook nauw betrokken

inv.nr. 487, en de wintercursus 1900-1901, inv.nr. 488; Jacoba van Heemskerck staat genoteerd voor de jaren 1898-1900, inv.nrs. 485 t/m 488, maar heeft volgens A. Plasschaert, *Korte geschiedenis der Hollandsche Schilderkunst van af de Haagsche School tot op den tegenwoordigen tijd*, Amsterdam 1923, pp. 183-184 en P. Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*, Den Haag 1969/1970, p. 449, van 1897-1901 cursussen gevolgd. Attie Dyserinck heeft eveneens een jarenlange opleiding gevolgd, Truus de Bloeme en Nellie Smit volgden kortere opleidingen. 7 Brief van Eilard van Biema aan Francisca van Vloten, op. cit. (noot 4), en brief d.d. 31 juli 2002. Gegevens over een schilderschool Meyer heb ik niet kunnen achterhalen, mogelijk was Meyer verbonden aan een van de kunstopleidingen in Hannover. Carry droeg de zeer populaire leraar en schilder een stille liefde toe. Tijdens wandelingen sprak ze met hem over schilderkunst, leven en filosofie, en Meyer kwam zo af en toe op bezoek in haar atelier. In 1911 vertrok hij naar Rome om ook daar een schilderschool te beginnen. 8 I. Katenhusen, *Kunst und Politik. Hannoverers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik*, Hannover 1998 (Hannoversche Studien, Schriftenreihe des Stadtarchivs Hannover, Band 5), pp. 202-203 en p. 692. 9 P.E. Küppers, 'Sammlung Herbert von Garvens-Garvensburg in Hannover', *Das Kunstblatt*, 1917, pp. 260-270. In de collectie Von Garvens bevonden zich ook werken van Jacoba van Heemskerck en Carry van Biema. W. Schmied (red.), *Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft*, Hannover 1966, pp. 233-234; W. Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, New York 1967, pp. 11-20; I. Katenhusen, op. cit. (noot 8), pp. 254-259; H. Vahlbruch, 'Der Kunst verfallen. Eine Erinnerung an die Kunsthistorikerin Käte Steinitz', *krantenknipsel zonder kop*, 2 aug. 1989, nr. 176, part. coll.; Cat. tent. *Vordemberge-Gildewart Rememored*, Londen (Annely Juda Fine Art) 1974, p. 19. 10 K. Steinitz, 'Die Kestner-Gesellschaft in den zwanziger Jahre', in: W. Schmied, op. cit. (noot 9), pp. 27-51, p. 29. Dagboeknotities Carry van Biema (Dagboek CvB); brief van Eilard van Biema aan Francisca van Vloten, op. cit. (noot 4). 11 Zie K.K. Düssel, in: Cat. tent. *Adolf Hölzel. Gemälde, Graphik*, Hannover (Kestner-Gesellschaft, XX. Sonderausstellung) 1918, z.p.; M. Boger-Langhammer, *adolf hölzel. späte zeichnungen und pastelle*, Konstanz (simon + koch, 603) z.j.; C. van Biema, *Farben und Formen als lebendige Kräfte*, Jena 1930; H. Hildebrandt, *Adolf Hölzel. Zeichnung - Farbe - Abstraktion*, Darmstadt (Bauhaus-Archiv) 1969 [uitgebreide heruitgave met inleiding van *Adolf Hölzel als Zeichner*, Stuttgart 1913]; W. Venzmer, *Adolf Hölzel. Leben und Werk*, Stuttgart 1982; U. Müller, *Carry van Biema und ihr Buch Farben und Formen als lebendige Kräfte. Eine Einführung*, Ravensburg 1997 [heruitgave met inleiding van Van Biema's boek uit 1930]. 12 M. Boger-Langhammer, op. cit. (noot 11), z.p. 13 H. Hildebrandt, 'Einführung', in: *Adolf Hoelzel (1853 bis 1934). Katalog der*



Adolf Hölzel, *Komposition in Rot I*, 1905, olieverf op doek, 68 x 85 cm, Kunstmuseum Hannover (bruikleen Pelikan-Kunstsammlung). Afbeelding uit: W. Venzmer, *Adolf Hölzel. Leben und Werk* (1982).

Carry van Biema, *Komposition*, z.j., aquarel op papier, 32 x 26,5 cm, particuliere collectie.

Jacoba van Heemskerck, *Compositie (Stilleven)*, 1914, houtsnede op papier, 9,7 x 15 cm, particuliere collectie.

Gedächtnis-Ausstellung zum hundertsten Geburtstag von Adolf Hölzel, Stuttgart 1934, z.p. 14 C. van Biema, op. cit. (noot 11), pp. 9-10. 15 Dagboek CvB, 12 jan. 1918, 16 en 18 april 1918; W. Venzmer, op. cit. (noot 11), pp. 122-131; mededeling van Eilard van Biema; W. Schmalenbach, op. cit. (noot 9), pp. 17-18. 16 K. Steinitz, op. cit. (noot 10), p. 30. Cat. tent. Hannover 1918, op. cit. (noot 11); W. Schmied, op. cit. (noot 9), p. 234. 17 Zie W. Venzmer, op. cit. (noot 11), pp. 20-35. 18 Dagboek CvB, 20 febr. 1919. 19 R. Kain, *Bremer Nachrichten*, 9 maart 1924. Naast de steeds positief besproken tentoonstellingen in Hannover, o.m. in de *Hannoversche Anzeiger* en de *Hannoversche Kurier* en, in 1916, in *Die Kunst für Alle*, deed Van Biema in elk geval mee aan tentoonstellingen in Bremen en Hamburg. 20 Van Biema's dagboek was in deze periode een uitlaatklep voor haar emoties na een persoonlijke crisis, zie verderop in de tekst. De reis naar Nederland beslaat een regel, toegevoegd onderaan een bladzijde: 'Von Ende Mai bis Mitte August 1921 Holland Reise'. Die datering klopt niet, volgens andere notities was Van Biema in juli 1921 weer terug in Hannover. Zie ook noot 3; voortz. A.H. Huussen jr., 'Briefe von Jacoba van Heemskerck an Herwarth Walden, 1914-1922', in: A.H. Huussen jr. en H. Henkels, *Jacoba van Heemskerck 1876-1923. Eine expressionistische Künstlerin*, Den Haag z.j. [1982/1983], pp. 89-120, pp. 105-106 (13 maart 1917); K. Bilang, 'Jacoba van Heemskerck (1876-1923)', in: B. Jürgs (red.), *Wie eine Nilbraut, die man in die Wellen wirft. Portraits expressionistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*, Grambin 1998, pp. 93-113, p. 106. 21 Zie noot 3 in de tekst. Van Biema was geen antroposofe, zoals Van Heemskerck, wel iemand die werd geleid door een pantheïstische natuuropvatting waarin de mens ondergeschikt was aan de wetten van de natuur. De naam Carry van Biema komt dan ook niet voor op de ledenlijsten van de Antroposofische Vereniging Hannover, mededeling van het Rudolf Steiner Haus Hannover. 22 F.V.W. Zeylmans van Emmichoven promoveerde op 25 sept. 1923 op het proefschrift *De werking der kleuren op het gevoel*, (uitg. Utrecht 1923), zie o.m. pp. 33 en 103, kort na de



Günther Wagner. De werken bleven dus in Hannover 'zur Freude von Carry van Biema und ihrer Schüler', aldus Käthe Steinitz.¹⁶ Van Biema, die de neiging had haar leermeesters te vereren, spande zich enorm in voor de verspreiding van Hölzels leer die maar in kleine kring erkenning vond. Zijn collega's aan de academie in Stuttgart zetten zich bij voortdurend tegen zijn populariteit onder de studenten af en zijn theorieën vonden geen gehoor.¹⁷

Ondertussen werd Van Biema's eigen inzending voor de Hannoversche Sezession begin 1919 geweigerd en begon Carry te twijfelen aan het belang van haar werk ten opzichte van de Hannoverse avant-garde. 'Ich war in der letzten Zeit, bei dieser ungeheueren Revolution in der Malerei, in meinem Gefühl etwas unsicher geworden', schreef ze in haar dagboek. 'Was ich bin, was ich möchte, was mir vorschwebt, ist so etwas ganz anders – tiefes, stilles, inniges Anschauen – etwas

was bij de Kestner-Gesellschaft. Hermann Bahlsen verzamelde vanaf 1916; de kern van zijn collectie bestond uit werken van Paula Modersohn-Becker en Adolf Hölzel, maar Van Biema was ook met enkele werken vertegenwoordigd.¹⁵ Een grote Hölzel-tentoonstelling die eind 1918 plaats had in de Kestner-Gesellschaft werd acht dagen na de opening en bloc opgekocht door Fritz Beindorff, directeur van de Pelikanwerke

das es bei der extatischen Geste von heute gar nicht gibt.' En even verderop: 'Das Wissen der Hölzelschen Lehre ist mir ein wundervoller Lebens-Inhalt, aber was mir als Ureigenes in der Seele liegt ist keine Abstraktion. Die Hölzelsche Lehre gibt mir wohl die Ausdrucksmittel, nicht aber die Sache selbst, das Ziel.'¹⁸

Al werd haar werk dan door de Sezession afgewezen, de critici bleven haar waarderen om haar harmonieuze composities, technisch kunnen en gevoelige hand. Was het aanvankelijk haar verplichting aan oude meesters als Cranach en Dürer die de aandacht trok, na de lessen bij Hölzel ging de belangstelling uit naar haar bijzondere kleurgebruik. 'Ein ausgesprochenes farbenfreudiges Talent, das sich mit bestrickender Vornehmheit zu geben weiss und mit satter Untermahlung, emailglatten Auftrag und dekorativer Harmonie Schöpfungen von starken Persönlichkeitswillen und leuchtender Phantasie erreicht', schreef R. Kain in 1924 naar aanleiding van een tentoonstelling in Bremen.¹⁹ Van Biema's toepassing van Hölzels theorieën leidde er met andere woorden toe dat haar werk, door een sterke nadruk op materiaalbehandeling en decoratief kleurgebruik, naar kunstnijverheid neigde.

Reis naar Nederland

Van eind mei tot half juli 1921 verbleef Carry in Nederland, waarschijnlijk in Den Haag om een oom en tante en haar vriendinnen Attie en Agnes – Atties jongere zusje – Dyserinck weer te zien. Vermoedelijk is daar het contact met haar oude studiegenote Jacoba van Heemskerck – die geregeld op zaterdagmiddag open atelier hield – tot stand gekomen en werd ze uitgenodigd naar Domburg te komen en aan de eerste grafische tentoonstelling van 1921 mee te doen.²⁰ Het is niet duidelijk met welke werken zij deelnam. Onder de van haar bewaard gebleven aquarellen bevinden zich enkele die in aanmerking kunnen komen. Zij vertonen enige verwantschap met het werk van Van Heemskerck.²¹

In het bijzonder sinds haar kennismaking met het 'Sturm'-expressionisme in 1913, hield Van Heemskerck zich bezig met de zelfstandige werking van kleur, vorm en lijn. In de zomer van 1918 had zij samen met de medicijnenstudent en latere voorman van de antroposofen in Nederland Willem Zeylmans van Emmichoven (1893-1961) onderzoek gedaan naar de emotionele werking van kleuren op Domburgse kinderen. Haar omstreeks die tijd begonnen experimenten met glas in lood en glasmozaïek gaven een extra dimensie aan haar kleurgebruik.²² De theorieën van Hölzel, waarmee Jacoba van Heemskerck via Carry van Biema in 1921 voor het eerst in aanraking moet zijn gekomen, sloten op haar eigen onderzoek aan. Zijn harmonieeler moet haar ogenblikkelijk geïnteresseerd hebben. Haar banden met Der Sturm waren verflauwd, de kring rond Hölzel leek nieuwe mogelijkheden in Duitsland te bieden. Zij zocht in juni 1921 vanuit Domburg contact met Hölzel-kenner Hans Hildebrandt (1878-1957), hoogleraar aan de TH Stuttgart en echtgenoot van Hölzels leerlinge Lily Uhlmann. Hölzel kon niet zelf benaderd worden, aangezien hij zich uit het openbare leven had teruggetrokken.²³



Jacoba schreef Hildebrandt, dat ze zich levendig interesseerde voor Hölzels kleurenleer en graag lid wilde worden van de 'Farbengruppe' die Hildebrandt had opgericht. Ze was van plan in oktober naar Stuttgart te komen en hoopte hem dan te mogen bezoeken. Tussen 24 juni en 9 december 1921 stuurde ze zes brieven aan Hildebrandt en een aan zijn echtgenote. Zij zond Hildebrandt op diens verzoek foto's van haar werk en een door Marie Tak samengestelde levensloop voor een overzichtsboek van de negentiende- en twintigste-eeuwse kunst waaraan hij meewerkte. Hildebrandt zorgde ervoor dat Van Heemskerck lid werd van de Deutsche Werkbund en bovendien entameerde hij opdrachten voor glas in lood en mogelijkheden om daarmee te exposeren. Jacoba en Marie Tak bezochten hem en zijn vrouw inderdaad in oktober 1921 en ontmoetten toen ook Hölzel en zijn echtgenote. Hun reis voerde van Stuttgart onder meer naar Weimar, Leipzig, Berlijn, Hannover en Düsseldorf. De laatste brief van Van Heemskerck aan Hildebrandt werd vanuit Domburg geschreven. Ze laat hem weten dat ze niet meer in Den Haag woont maar in Domburg en belooft hem zo gauw ze weer in Duitsland is naar Stuttgart te komen.²⁴ Het heeft niet zo mogen zijn, ze stierf op 3 augustus 1923, 47 jaar oud, in Domburg.

Lessen en kritiek

Overigens bleek er in Nederland in bredere kring belangstelling te bestaan voor Hölzels ideeën, vooral uit de hoek van de kunstnijverheid c.q. gebonden kunsten. Tussen oktober 1921 en januari 1922 gaf Van Biema (privé-)cursussen en lezingen over zijn leer aan de Nederlandsche Kunstweefschool in Den Haag, aan de sier- en nijverheidskunstenaar Jan Eisenlöffel (1876-1957) en enkele van zijn collega's in Amsterdam, en aan de Kunstnijverheid-Teekenschool Quellinus waar ze goede contacten kreeg met de toenmalige directeur, de veelzijdige kunstenaar en architect J.L.M. Lauweriks (1864-1932). Ze hield op uitnodiging van R.N.

Adolf Hölzel, *Zeichnung (Bergpredikt)*, z.j., pentekening, 11,5 x 14,5 cm, particuliere collectie. Afbeelding uit W. Venzmer, *Adolf Hölzel. Leben und Werk* (1982).

dood van Jacoba van Heemskerck. Hij droeg zijn proefschrift aan haar op. Zijn bevindingen bleken voor een groot deel verwant aan Goethes kleuropvattingen, zeker wat de psychologische kant ervan betreft. Zie ook E. Zeylmans, *Willem Zeylmans van Emmichoven. Ein Pionier der Anthroposophie*, Arlesheim 1979, pp. 63-72, 94, 116-117, 146, 198-199. 23 Zie o.m. W. Venzmer, op. cit. (noot 11), pp. 37-38. Zie ook noot 24. 24 Brieven van Jacoba van Heemskerck aan Hans Hildebrandt: uit Domburg d.d. 24 juni 1921 en 17 juli 1921; uit Berlijn d.d. 31 okt. 1921; uit Den Haag d.d. 18 nov. 1921 en 23 dec. 1921; uit Domburg d.d. 9 mei 1922 (gericht aan Lily Hildebrandt) en 9 dec. 1922, Research Library, Special Collections and Visual Resources, Series IV, Hans + Lily Hildebrandt's correspondence, 1901-1974, Box 41, F. 9. 'Heemskerck, Jacob[a] van, 1921-1922'. The Getty Research Institute, Los Angeles. Jacoba van Heemskerck had jarenlang direct en exclusieve aansluiting bij Der Sturm gevonden. Toen die relatie na de Eerste Wereldoorlog enigszins bekoelde, richtte Van Heemskerck zich weer meer op Nederland, zocht naast Der Sturm andere contacten in Duitsland en vervolgens elders in Europa en in de VS. Zie o.m. een brief en twee briefkaarten van Jacoba van Heemskerck aan Herwarth Walden d.d. 21 sept. 1921 uit Domburg en 20 en 25 okt. 1921 uit Weimar, resp. Bl. 398, Bl. 400 en Bl. 401, Sturm-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung. Het overzichtsboek waaraan Hildebrandt meewerkte was *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*.

Roland Holst (1868-1938) en geïntroduceerd door *Wendungen*-uitgever en architect H.Th. Wijdeveld (1885-1987) een lezing voor het Genootschap Architectura et Amicitia, gaf nog een cursus aan de Teekenschool Quellinus, vervolgens aan de Haagse en Rotterdamse academies en ten slotte enkele privélessen in Den Haag. In het Mauritshuis kopieerde ze in opdracht het meisje van Vermeer, ze werkte aan enkele portretopdrachten en logeerde tussen de bedrijven door bij haar academievriendinnen Nellie Smit in Kinderdijk en Truus Rambonnet-de Bloeme in Den Haag.²⁵ Uit haar dagboek aantekeningen blijkt dat de lessen op grote belangstelling konden rekenen, maar haar artikel 'Een nieuwe Harmonieleer der Schilderkunst' in *Architectura*, het mededelingenblad van het Genootschap Architectura et Amicitia, moet in het verkeerde keelgat geschoten zijn van de schilder en graficus J.B. Heukelom (1875-1965), docent aan de Quellinusschool. In een volgend nummer van *Architectura* liet hij weten: '(...) Waar ons met schetterende fanfares iets absoluut nieuws wordt voorgespiegeld, hebben wij het recht te onderzoeken of dat juist is. De cursus aan de Quellinusschool door mej. v. B. voor een aantal leerlingen gehouden over deze leer, heeft aangetoond dat géén nieuwe gezichtspunten naar voren zijn gebracht, al mag geconstateerd dat mej. v. B. de leerlingen zeer heeft geanimeerd. Het degelijke en wetenschappelijke deel van mej. v. B.'s betoog geeft de zelfde regels die sinds jaren de basis vormen van het onderwijs aan deze school. (...)'²⁶ Van Heukelom had in zoverre gelijk, dat het onderwijs aan de Quellinusschool zich inderdaad ook bezig hield met de betekenis van vorm, lijn en kleur en hun onderlinge verhoudingen, maar niet in de mate waarin de leer van Hölzel, uitgaande van de muzikale harmonieleer, dat deed.

Aan Hölzels speelse intuïtieve inzet van de beeldmidelen ging Van Heukelom helemaal voorbij, terwijl daarin juist het vernieuwende lag voor het onderwijs. Het was een bevrijdende en experimentele methode; dat verklaart ook het enthousiasme van de leerlingen voor Van Biema's lessen.

Farben und Formen

Vervolgens reisde Carry van Biema eind juli 1922 vanuit Hannover naar Degerloch bij Stuttgart, waar Hölzel zich na zijn pensionering had teruggetrokken. In overleg met haar geliefde leermeester die zijn ideeën nooit helemaal op papier had gezet, overwoog ze een publicatie daarvan. Ze had al meermalen artikelen over Hölzels en Goethes kleurenleer gepubliceerd en enkele malen over andere onderwerpen.²⁷

Haar op 10 september 1922 gedateerde synopsis 'Adolf Hölzels Harmonielehre der Farben und Formen' is na Hölzels dood in zijn papieren teruggevonden.²⁸ Van Degerloch vertrok Van Biema met enkele Nederlandse leerlingen – ongetwijfeld een gevolg van haar cursussen – naar het zo'n zestig kilometer ten zuiden van Stuttgart gelegen schilderachtige plaatsje Haigerloch om er *en plein air* te werken. Hölzel voegde zich een paar dagen bij hen en uit Hannover kwamen Van Biema's leerlingen Else Rose, Elly Schumann-Heuer en de jonge Käthen Sternheim over. Met hen bracht ze een driedaags bezoek aan München om de nijverheidstentoonstelling van de Werkbund te bezoeken. Zeker zullen ze de daar geëxposeerde glas-inloodramen van Jacoba van Heemskerck hebben bekeken.²⁹ Haar eenenveertigste verjaardag vierde Carry in haar eentje in Goethes Weimar. 'Ein schöner Geburtstag!', schreef ze in haar dagboeknotities. 'Eine wirkliche Feier, wenn ich auch den ganzen Tag kein Wort gesprochen habe – (oder vielleicht eben deshalb?)'.³⁰

In de loop der jaren werkte Van Biema door aan de beoogde publicatie. Zij liet haar vorderingen regelmatig aan haar leermeester lezen en was in stilte bezig publicatiemogelijkheden te onderzoeken om Hölzel op zijn vijfenzeventigste verjaardag, in mei 1928, een gedrukt exemplaar te kunnen overhandigen. In haar opzet ging ze uit van drie delen, het eerste werd gewijd aan de eeuwenoude fundamenteën van de schilderkunst, het tweede aan Goethes kleurenleer en het derde ten slotte aan 'indrukken' uit de theorieën van Hölzel. Tot die laatste, voorzichtige titel was Van Biema gekomen omdat Hölzel haar manuscript niet helemaal gelezen had en het daarom niet had geautoriseerd. Toen Van Biema het eindresultaat in februari 1928 met nog enkele vragen aan Hölzel toezond, werd het vrijwel meteen weer teruggestuurd door Marie Lemmé, een oud-leerlinge van Hölzel die vlak bij hem woonde. Hölzel, schreef Lemmé, had nu geen tijd het te lezen, zijn vrouw was ernstig ziek, hijzelf had onlangs de voorboden van een attaque gekregen en alle energie die hij nog had, moest gestoken worden in het afronden van een opdracht voor glas-inloodramen. De Hölzels werden in deze periode door enkele oud-leerlingen verzorgd en van bezoekers en verzoeken afgeschermd. Uit Lemmé's brief blijkt dat Hölzel het uiteindelijke manuscript niet eens te zien heeft gekre-

Handbuch für Kunstwissenschaft, Potsdam 1931. 25 Dagboek CvB, 1921-1922. Noch in de archieven van de Quellinusschool – die is overgegaan in de Rietveld Academie – in het RKD Den Haag, noch in de archieven van het Genootschap Architectura et Amicitia in het NAI Rotterdam, bevinden zich gegevens over de cursussen. Het NAI bezit overigens wel, evenals de UB Amsterdam en de UB Utrecht, Van Biema's *Farben und Formen als lebendige Kräfte* uit 1930, zie ook noot 33. Van Biema sprak en schreef goed Nederlands. 26 C. van Biema, 'Een nieuwe harmonieleer der schilderkunst', *Architectura*, 1 (18 febr. 1922) 8, z.p. [3 p.]. J.B. Heukelom [zonder aanhef] in: *Architectura* 1 (11 maart 1922) 11, z.p. [1 p.]. 27 Van Biema schreef o.m. over kunst in het algemeen, restauratieprojecten en de zin van gymnastiek, in vakbladen, tijdschriften en kranten, part. coll. Hannover. 28 Dagboek CvB, 1921-1922. W. Venzmer, op. cit. (noot 11), p. 203 (noot 105). 29 Dagboek CvB, 16 aug. 1922. De Nederlandse leerlingen waren Nanny Burger uit Haarlem, Etty Haak uit Overveen, Carellia Vos uit Utrecht en Ida Liefcrick uit Arnhem. Jacoba van Heemskerck schreef op 9 mei 1922 in een PS. aan Lily Hildebrandt: 'Es wird mich sehr freuen wenn Herr Professor sich meine Glasscheiben in Münchener Gewerbeschau ansehen will,' zie noot 24. 30 Dagboek CvB, 17 okt. 1922. 31 Brieven van Marie Lemmé aan Carry van Biema, d.d. 7 febr. 1928, 24 mei 1928 en 20 juni 1928, part. coll. W. Venzmer, op. cit. (noot 11), p. 7 ('Vorwort'), zie ook p. 42. Na een gesprek met Venzmer noteerde U. Müller, op. cit. (noot 11), p. 26, dat enige rivaliteit onder de verzorgsters van Hölzel hierbij een rol zou kunnen hebben gespeeld. Zie ook noot 33. 32 C. van Biema, op. cit. (noot 11), p. 11; U. Müller, op. cit. (noot 11), p. 26. 33 Zie noot 31. Venzmer besteedt nauwelijks aandacht aan Carry van Biema in zijn boek: waar hij het doet, is zijn tekst gekleurd door mondelinge mededelingen van voormalige Hölzel-leerlingen als Vincent Weber, later hoogleraar in Wiesbaden, en legt hij de nadruk op het feit dat Hölzel Van Biema's boek niet zou hebben geaccepteerd, zie W. Venzmer, op. cit. (noot 11), p. 45, p. 203, noot 105. Dat Hölzel er persoonlijk enige moeite mee had is overigens begrijpelijk: intuïtief-creatief als hij was, wilde hij niets in grotere structuren vastleggen en beperkte hij zichzelf tot aforismen. Een dertigtal gepubliceerde meningen over Carry van Biema's boek, stuk voor stuk lovend en afkomstig uit vaktechnische, filosofische, onderwijskundige tijdschriften, dag-, week- en maandbladen uit het hele land, zijn in een Duitse particuliere collectie samengebracht. O.m. Kandinsky had een exemplaar van Van Biema's boek in zijn persoonlijke bibliotheek, zie P. Weiss, *Kandinsky*



Afbeelding uit: *Gedok. Jahrbuch des 1. Gemeinschaftsjahres 1928/1929* [1929].

gen. Erg altruïstisch zullen Marie Lemmé's motieven niet zijn geweest: ze publiceerde zelf in 1933 *Adolf Hölzel, Gedanken und Lehren*.³¹

Desalniettemin zette Van Biema door. In 1930 verscheen – zij het vertraagd – *Farben und Formen als lebendige Kräfte* bij Eugen Diederichs in Jena. De eerste druk telde 214 pagina's, in de tekst waren 81 afbeeldingen opgenomen en daarbuiten 21 prachtig uitgevoerde illustratieve platen. In haar inleiding schreef Van Biema dat Hölzel, die overigens nog steeds aan zijn onderzoek werkte, nooit de behoefte had gehad zich met de resultaten uit het verleden bezig te houden en zelf zijn leer in boekvorm samen te vatten. 'Mir hat er es nun anvertraut, dasjenige davon zu veröffentlichen was ich erfassen und darstellen konnte. Weil er aber mein Manuskript nicht ganz durchgelesen hat, so trage ich die Verantwortung allein.'³² Het boek werd alom lovend besproken, alleen de kring rond Hölzel reageerde kritisch. Al gauw was het vrijwel geheel uitverkocht; de kleine restoplage werd in 1933 door de Nazi's vernietigd. Dankzij de eerder genoemde heruitgave door Ueli Müller is het nu weer mogelijk er kennis van te nemen. In zijn inleiding richt Müller een monument voor Van Biema's leerboek op.³³

Autobiografie

Na de verschijning van *Farben und Formen* werd Carry's belangrijkste activiteit naast het geven van lessen en cursussen het schrijven van een autobiografie. 'Es ist unfassbar, zu denken, dass das Allerbeste in mir, das ewig Lebenswerte, immer in mir verschlossen bleiben muss (...)', had ze in september 1922 in haar dagboek genoteerd, 'dass ich das hohe Glück entbehren muss, sprechen zu dürfen wie es mir aus der Seele fließt.' En op oudejaarsavond van dat jaar: 'Ich wünsche nichts

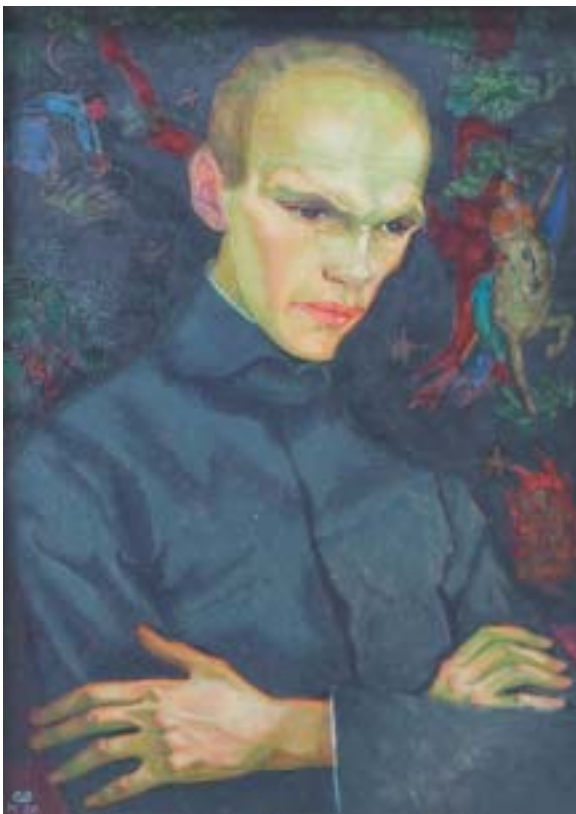
anderes, als in diesem Jahr meine Selbstbiographie, die ich zu schreiben angefangen habe, zu vollenden.'³⁴

Waarschijnlijk was een affaire in de zomer van 1920, met de in korte tijd beroemd geworden dichter Albrecht Schaeffer (1885-1950), de aanleiding daartoe. Schaeffer had in februari 1920 enkele voordrachten in Hannover gehouden en Carry, die zijn werk dankzij een gemeenschappelijke vriend al in een vroeg stadium had leren kennen en bewonderde, ontmoette hem op een van de avondjes die te zijner ere werden georganiseerd. Nadat hij haar de volgende dag op haar atelier had bezocht, vroeg Schaeffer haar zijn portret te schilderen. Afgesproken werd dat Carry in de zomer maanden naar het Beierse Neubeuern im Inntal zou komen, waar Schaeffer met zijn vrouw en kind woonde. In mei liet de dichter haar weten dat hij was ingestort en zich alleen in een dorpje bij Neubeuern had teruggetrokken; als Carry zijn portret nog wilde schilderen, was ze welkom. 'Ich dachte an ständigen Gedankenaustausch. An Teilnahme an den gegenseitigen Arbeiten', aldus Van Biema in haar dagboek aantekeningen.³⁵ Door het zeer egocentrische gedrag van Schaeffer werd het een stormachtige relatie, die echter platonisch bleef omdat Carry in haar 'Welt-Dummheit', zoals ze het zelf noemde, een lichamelijke relatie uit de weg ging. Aan het einde van de zomer, toen een breuk om allerlei redenen onvermijdelijk leek, voltooidde Van Biema zijn portret. Haar geïdealiseerde voorstudie in olieverf en tempera die Schaeffers goedkeuring kon wegdragen, maakte plaats voor een schitterend olieverfportret dat de dichter weergaf zoals Carry hem was gaan zien toen zij hem beter had leren kennen. Schaeffers reactie leidde bij haar tot een persoonlijke crisis: hij maakte haar duidelijk dat ze in een droomwereld leefde die weinig met de harde werkelijkheid te maken had.

in Munich. *The formative Jugendstil Years*, Princeton 1979, p. 175, noot 158. 34 Dagboek CvB, onder het kopje 'Einsamkeit', Haigerloch, 22 sept. 1922; en Hannover, Sylvester Abend 1922. 35 Idem, 1 oktober 1921, Hannover. Naast haar conventionele achtergrond had een traumatische jeugdervaring Van Biema in seksueel opzicht geremd gemaakt. Verlossing daarvan zag zij, zoals uit haar dagboek blijkt, naarmate ze ouder werd steeds vaker in de natuur en uiteindelijk in het opgaan daarin, d.w.z. in de dood, zie ook noot 21. 36 'Stirb und werdel!', citaat uit Goethes 'Selige Sehnsucht', *West-östlicher Divan, Buch des Sängers* (1819). Dagboek CvB, 24 okt. 1921, Hannover. 37 Brieven van Stefan Zweig aan Carry van Biema, d.d. 22 maart 1926, d.d. 8 mei 1926. Kopieën van de brieven, zeven in totaal (22 maart 1926 - 19 febr. 1932), werden mij zowel door Eilard van Biema ter beschikking gesteld als door het Schiller-Nationalmuseum Deutsches Literaturarchiv in Marbach am Neckar, Handschriftenabteilung, waar de originelen zich bevinden onder sign. GuB110 (Nalatenschap Stefan Zweig). 38 Brieven van Stefan Zweig aan Carry van Biema, d.d. 2 juli 1931 (met toegevoegde notitie van Van

Carry van Biema, *Portrait Albrecht Schaeffer II*, 1920, olieverf op paneel, 47 x 33,5 cm, particuliere collectie.

Carry van Biema, *Mäherin*, z.j., olieverf op board, 13,5 x 17,5 cm, particuliere collectie.



Terug in Hannover pakte Van Biema schijnbaar onverstoord het lesgeven en het sociale leven in haar beschermde kring weer op, maar het duurde lang voor zij weer enig vertrouwen in zichzelf had. Een jaar later probeerde ze op papier te zetten wat de hele affaire voor haar had betekend, onder meer met Goethes woorden 'Stirb und werde!'³⁶ Zoals gebruikelijk trok ze in de zomer met haar leerlingen naar buiten en zoals steeds hervond ze in de natuur een zeker evenwicht.

In 1926 voltooide ze de eerste versie van haar autobiografie en stuurde die naar de Oostenrijkse schrijver en mecenas Stefan Zweig (1881-1942), die er positief op reageerde. Hij stelde enige romantische en gevoelsmatige veranderingen voor en beloofde over een geschikte uitgever na te denken, hoewel dat door de crisis in de boekenwereld niet eenvoudig was. Van Biema nam zijn aanwijzingen ter harte en bracht 'eine konzentrierende und distanzierende Bearbeitung' aan.³⁷ Van Biema en Zweig ontmoetten elkaar en zij gaf hem en zijn vrouw het krachtige olieverfje *Mäherin* (z.j.) cadeau. Maar de tijden waren ongunstig, de jaren dertig braken aan en het beoogde boek *Oramuro* bleef op de plank liggen. Veel later zou Van Biema het verhaal nogmaals bewerken. In 1942 leverde zij het manuscript – inmiddels een semi-autobiografische roman – bij een Nederlandse uitgever in. Aan haar neefje Eilard van Biema had zij niet lang daarvoor geschreven: 'Es ist eine Psychologie und Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Veranlagung, ganz zeitlos'.³⁸

Geheel tijdloos is het niet, maar het overstijgt de tijden wel en is een rijke ontwikkelingsroman. *Oramuro. Die Schicksale einer Künstlerin* telt 362 bladzijden en bestaat uit vijf delen. In Van Biema's woorden is het 'nichts anderes als ein Versuch, die inneren Schicksale einer von heimlichem Feuer glühenden Künstlernatur zu schildern, die von früherster Kindheit an von dem Dämon der eingeborenen künstlerischen Veranlagung geleitet wurde (...)'.³⁹

Gedok Hannover

Het lesgeven – soms aan maar een enkele leerling – was de constante factor in Van Biema's leven. In het Goethe-jaar 1932 leidde ze in Weimar voor het Berlijnse Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht een werkgroep ter bestudering van Goethes kleurenleer. Daarnaast bleef ze meedoen aan tentoonstellingen van de Hannoverse Kunstverein en de Kestner-Gesellschaft, met zulke uiteenlopende werken als kopieën van oude meesters, portretten, figuurschilderingen, landschappen, bloemstukken, miniatures, collages, abstracte werken, stofontwerpen en kleurenstudies.⁴⁰ Ze was vanaf het begin lid van de Gedok Hannover, de Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine aller Kunstgattungen Ortsgruppe Hannover. De eerste afdeling van de Gedok was in 1926 in Hamburg opgericht. Hannover volgde een jaar later met 150 leden: 75 kunstenaressen en 75 kunstvriendinnen. Naast gezelligheid wilde men het onderling uitwisselen van ervaringen en opvattingen tussen kunstenaressen uit verschillende richtingen bevorderen. Mannen waren van het lidmaatschap uitgesloten, maar hun aanwezigheid bij bijeenkomsten en medewerking aan

projecten – Schwitters is een voorbeeld – werd wel op prijs gesteld. Onder meer huisconcerten, dansmatinees, tentoonstellingen, lezingen, taal- en juridische cursussen en filosofische gespreksrondes werden georganiseerd. De Gedok had een belangrijke sociale functie en beschikte over goede contacten. Vele van de kunstenaressen stamden uit de hogere middenklasse, waar kunstbeoefening deel van de opvoeding uitmaakte. Zij konden profiteren van hun maatschappelijke positie – hoewel zij er financieel meestal niet zo goed aan toe waren als de kunstvriendinnen – maar werden tegelijkertijd in een door mannen gedicteerde samenleving wel hun plaats gewezen. Alleen iemand als Käthe Steinitz, die als mecenas en kunstnares het culturele leven in het Hannover van de jaren twintig mede bepaalde, kon zich daaraan onttrekken.⁴¹

Van Biema was een van de adviseurs voor de schilderkunst binnen de Gedok. Zij hield voordrachten en telde dankzij haar goede reputatie als onderwijzers verscheidene Gedok-leden onder haar leerlingen. Die werden vaak vrienden, hoewel Carry ook bij hen haar van kinds af aanwezige besef van volkomen eenzaamheid niet kwijtraakte. Zij achtte die eenzaamheid inherent aan het ware kunstenaarschap en hoopte haar leven lang verwante zielen te ontmoeten. Daarin werd zij, ondanks enkele hechte vriendschappen, teleurgesteld. Ze probeerde haar melancholie – 'Ich leide, leide um mein eigen Wesen' – een plaats in haar leven te geven: 'Wir müssen uns selber retten, oder untergehen'.⁴²

De Gedok Hannover groeide snel, in 1932 bereikte zij haar voorlopige hoogtepunt met 409 leden. In de daaropvolgende jaren verdwenen vele joodse namen van de ledenlijst, Steinitz emigreerde naar de Verenigde Staten en Van Biema verbleef steeds vaker in het buitenland, vooral in Spanje. In 1933 had zij zelfs een omvangrijke solo-tentoonstelling in de Galerías de Arte Syra in Barcelona.⁴³ Nadat zij in januari 1938 nog een lezing in Berlijn had gehouden, verliet ook

Biema) en 19 febr. 1932, idem. Brief van Carry van Biema aan Eilard van Biema, d.d. 5 sept. 1941, part. coll. 39 Carry van Biema, 'Zum Eingang', typoscript *Oramuro*, pp. I-V, p. III, part. coll. 40 J. Frerking, 'Hannoversche Künstlerinnen III. Carry van Biema', *Hannoversche Kurier* (krantenknipsel), ca. 1930: E.M.W., op. cit. (noot 4). 41 I. Katenhusen, op. cit. (noot 5), pp. 211-237; I. Katenhusen, op. cit. (noot 8), pp. 697-698; Gedok, *Jahrbuch des 1. Gemeinschaftsjahres 1928/1929*, Hannover [1929], pp. 2, 53, 61, 63; Zie ook B. Gatermann, 'Bildende Künstlerinnen in der Weimarer Republik (1918-1933)', diss. Christian-Albrechts-Universität Kiel 1988, pp. 188-189. O.m. Elly Schumann en Else Rose waren ook lid van de Gedok. Elly Schumann overleed in 1929, Else Rose werd in 1942 naar Warschau gedeporteerd. 42 Dicht- en prozaregels van Carry van Biema, die in iets gewijzigde vorm terugkeren in *Oramuro*, pp. 217 en 222. 43 I. Katenhusen, op. cit. (noot 5), pp. 215, 225-226; Cat. tent. *Exposición de Carry van Biema*, Barcelona (Galerías de arte Syra) 1933, part. coll. De expositie had plaats van 16 tot 29 dec. 1933, er hingen in totaal 41 werken en 6 foto's van werken die zich in Duitsland bevonden. 44 Notities van Leo en Eilard van Biema, particuliere collectie. Met Attie en Agnes Dyserinck hield Carry van Biema steeds contact, in aug. 1938 brachten zij enkele dagen gezamenlijk in Leusden door, notitie Van Biema. 45 Brief van Carry van Biema aan Hedi van Biema, d.d. 24 maart 1941, part. coll.: Van Royen archief VR 046.3J03. De brieven van Carry van Biema aan J.F. van Royen werden geschreven tussen 18 mei

Carry van Biema, *Heidehof*, z.j., aquarel op papier, 18 x 22,5 cm, particuliere collectie.



zij Duitsland. Ze trok naar Nederland en zocht woonruimte in Den Haag. In april 1938 liet zij haar familie weten dat haar lezingen goed bezocht werden en dat ze al dertien leerlingen had.⁴⁴

In Nederland

Van Biema werd bij haar pogingen een permanente verblijfsvergunning in Nederland te bemachtigen geholpen door de jurist, drukker en typograaf J.F. van Royen (1878-1942) en de publicist, uitgever en verzetsman H.M. van Randwijk (1909-1966). Er bevinden zich negen brieven van haar in het Van Royen archief in Den Haag waaruit blijkt hoe onzeker haar situatie was en hoe dankbaar zij was voor de gegeven steun. Op 1 september 1938 werd de vergunning verleend. Van Biema zou op verscheidene adressen in Nederland wonen voordat ze in juni 1941 kamers vond in Utrecht. Aanvankelijk was haar tijd gevuld met lezingen houden, lesgeven, schilderen, tekenen en haar vrienden zien, maar de vrijheid daartoe werd na 10 mei 1940 steeds minder. 'Im Übrigem bleibt einem ja nichts', schreef ze in 1941 aan haar schoonzusje Hedi van Biema in Hildesheim, 'als in grosser Ergebung den Verlauf des Schicksals abzuwarten'.⁴⁵ Ze begon aan de definitieve bewerking van *Oramuro*, die ze in 1942 in fasen toestuurde aan de Van Loghum Slaterus-uitgever Van Tricht en zijn vrouw, met wie ze bevriend was. Zij waren vol lof en nodigden Carry uit een paar dagen te komen logeren om erover te praten. Dat bezoek kon nog net plaatshebben voor de bepalingen van de bezetter in juni 1942 werden verscherpt. Op 29 juni 1942 werd in de Nederlandse dagbladen bekend gemaakt dat alle 'volle' joden via kamp Westerbork uit Nederland weggevoerd zouden worden naar werkkampen in Duitsland.⁴⁶ Kort daarvoor, op 10 juni 1942, overleed J.F. van Royen in het concentratiekamp Amersfoort. 'Ich werde nie vergessen, wie Ihr Gatte mir in schwerer Zeit geholfen hat', schreef Van Biema op 24 juni aan zijn vrouw. 'Wer dachte damals, dass die Zeiten noch so viel schwerer werden würden.'⁴⁷ Twee maanden later moest zij uit Utrecht vertrekken naar Westerbork. Op 28 augustus werd zij daarvandaan op transport gesteld naar Auschwitz, waar zij direct na aankomst op 31 augustus 1942 in de gaskamer werd vermoord.⁴⁸

Käte Steinitz typeerde haar terugkijkend als volgt: 'Sie ruhte in sich selbst, und wenn sie auch 1933 die Heimat verlassen musste, konnten die äusseren Ereignisse nicht die innere Ruhe zerstören und ihr eigentliches Wesen berühren. Sie träumte, anstatt auf der Hut zu sein. Sie wurde in Holland ein Opfer der Nazis. Verschleppt und verschollen!'⁴⁹

De hoofdpersoon in *Oramuro* had van jongs af een telkens terugkerende droom: steeds opnieuw liep ze door dezelfde eindeloze zaal zonder ramen en deuren, hoorde alleen de weergalm van haar eigen voetstappen en een dof geklop en gewroet onder de vloer, tot die vlak voor haar voeten openbrak en grauwe, grijnzende spookgestalten met lange, harige armen uit de duisternis omhoog grepen en haar met ijzige handen aan haar voeten, knie, heupen de diepte in sleurden. Alles werd donker en stil, ze bevond zich in haar eentje diep

onder de aarde – tot dezelfde lege zaal weer voor haar opdoemde.⁵⁰ Carry zag de droom als een profetisch symbool voor de steeds met vernedering en ondergang bedreigde kunstenaarsziel.

Kort na de bevrijding stelden enkele vriendinnen van Carry van Biema zich onafhankelijk van elkaar in verbinding met Van Tricht. Sinds Carry's vertrek naar Westerbork had niemand meer iets van haar gehoord. Zij bleek zich niet in het Kamp voor Statenlozen in Vaals te bevinden, men moest ervan uitgaan dat zij hoogstwaarschijnlijk niet zou terugkeren. In haar werk zou deze begaafde en bijzondere vrouw kunnen voortleven, in de uitgave van *Oramuro* of, zoals een vriendin uit Bilthoven voorstelde, een gedenkboek met gedichten en teken- en schilderwerk, fragmenten uit *Farben und Formen als lebendige Kräfte*, een korte levensbeschrijving, eventueel in een algemeen gedenkboek voor omgekomen joodse kunstenaars. Van Tricht antwoordde dat hij Van Biema's roman te zijner tijd hoop te uit te geven maar niet veel perspectief zag in een gedenkboekje.⁵¹ Via een vriendin uit Utrecht en via Agnes Dyserinck kwam Margarete van Biema in 1946 met hem in contact. Haar moeder en ook haar broer Leo waren het jaar ervoor overleden en Margarete wilde nu proberen de werken en papieren die Carry bij vrienden had achtergelaten te verzamelen. Bovendien wilde ze met Van Tricht van gedachten wisselen over de publicatie van *Oramuro* en een eventuele heruitgave van Carry's leerboek.

Hun briefwisseling strekt zich uit over de jaren 1946 tot 1951, maar geen van beide boeken werd gepubliceerd. Nadat pogingen in Nederland om Van Biema's bijeengebrachte nalatenschap volgens haar wens 'im jüdischen Museum und Dichterarchiv' onder te brengen waren mislukt, bracht Margarete de nalatenschap naar Duitsland om samen met haar schoonzusje Hedi van Biema te proberen het werk in een museum in Hannover geplaatst te krijgen. Ook die poging liep spaak.⁵²

In een op haar kamer in Utrecht achtergebleven map met gedichten en dagboeknotities had Carry van Biema kort voor haar vertrek naar Westerbork de volgende regels opgeschreven: 'Versunken ist was meine Erdentage oft verdunkelt und beschwert / ins ewige Licht, nach dem ich je und je mich sehnte bin ich heimgekehrt.' Met de toevoeging 'Mein Grabschrift, für mich selbst geschrieben'.

1938 en 2 dec. 1938. De negende brief schreef Van Biema op 24 juni 1942 aan A.F.A. van Royen-Saltet, Van Royen archief VR 030:117-18. 46 Drie brieven van J.L. van Tricht, Van Loghum Slaterus' Uitgeversmaatschappij, Arnhem, aan Carry van Biema, d.d. 23 jan. 1942, 18 mei 1942, 10 juni 1942, VLS MM1989L-005041, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum in Den Haag (NLMD). M. Valken (red.), *Kroniek van de 20ste eeuw*, Amsterdam/Brussel 1985, p. 513. 47 Brief van Carry van Biema aan A.F.A. van Royen-Saltet, d.d. 24 juni 1942, Van Royen archief VR 030:117-18. 48 Brief van A.M. Dyserinck aan J.L. van Tricht en G. van Tricht-Rin-geling, d.d. 26 okt. 1945, VLS MM1989L-005041, NLMD Den Haag; mededeling van Eilard van Biema. www.snunit.k12.il/sachlav/dutch/maidutch verwijst naar het Centrum voor Onderzoek naar de Geschiedenis der Nederlandse Joden van de Hebreeuwse Universiteit van Jeruzalem; onder 'In Memoriam' is de database van de Oorlogsgraavenstichting Den Haag te vinden met de gegevens van de uit Nederland afkomstige oorlogsslachtoffers voor wie geen graf kon worden ingericht; Karoline van Biema komt op de lijst voor met de gegevens geboren 17 okt. 1881 te Hannover, gestorven 31 aug. 1942 te Auschwitz. 49 K. Steinitz, op. cit. (noot 10), p. 29. Carry van Biema verbleef weliswaar vanaf 1933 regelmatig in het buitenland, maar zij verliet Duitsland pas in 1938. 50 Typoscript *Oramuro*, pp. 43-44. 51 De vriendinnen waren naast Agnes Dyserinck uit Den Haag, L. Spanjaard-Weill uit Utrecht en M. Slotemaker de Bruine-van Leeuwen uit Bilthoven. De briefwisseling van J.L. van Tricht met hen en met Carry, Margarete en Leo van Biema, bevindt zich in het Van Loghum Slaterus archief (NLMD, sign. VLS MM1989L-005041). Van Tricht wendde zich op 31 juli 1945 tot het Kamp voor Statenlozen in Vaals. 52 NLMD, sign. VLS MM1989L-005041. Carry van Biema specificeerde haar omschrijving 'im jüdischen Museum und Dichterarchiv' niet. Margarete van Biema had over Carry's nalatenschap in Nederland o.m. contact met de historicus Jaap Meijer, die plannen voor een joods museum in Amsterdam aan het ontwikkelen was. In een particuliere collectie in Duitsland bevindt zich een concept van de brief die Margarete van Biema op 3 okt. 1953 aan de directeur van het Kestner-Museum voor toegepaste kunsten in Hannover richtte en een kopie van het antwoord van de directeur van de Niedersächsische Landesgalerie Hannover, d.d. 13 okt. 1953, aan wie de brief werd doorgestuurd. Het origineel van Margarete's brief bevindt zich in het Niedersächsische Landesmuseum Hannover, mededeling van Ines Katzenhusen uit Hannover.