

„Der einzige Luxus, den ich mir leiste, bist du.“
(Sabine Lepsius an ihren Mann, 1908)

Als im Jahre 1898 die *Berliner Secession* gegründet wurde, gehörte das Künstlerhepaar Reinhold (1857-1922) und Sabine Lepsius geb. Graef (1864-1942), beides Porträtspezialisten, zu ihren Gründungsmitgliedern. Neben Lovis Corinth (1858-1925), einem der Hauptmeister des sogenannten deutschen Impressionismus, und Charlotte Behrend-Corinth (1880-1967) blieben sie das einzige Künstlerpaar in dieser Vereinigung. Im Unterschied zum *Verein Berliner Künstler* nahm die neue Institution von Anfang an auch Frauen auf. Hier sind vor allem Dora Hitz und Käthe Kollwitz zu nennen, aber auch Maria Slavona, Sophie Wolff und Julie Wolfthorn. Andere Künstlerpaare dieser Generation wie Franz Paczka und Cornelia Paczka-Wagner stellten gemeinsam auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* aus, ohne jedoch beide einer Vereinigung anzugehören.

Während der Anteil von Künstlerinnen an der Institutionalisierung und Durchsetzung der Moderne in der Auseinandersetzung mit deren Kriterien und Bewertungsmustern bereits verschiedentlich untersucht wurde¹, bildeten Forschungen zum Phänomen der Künstlerpaare eher ein Nebengleis kunsthistorischer Genderforschung. Gleichwohl gibt es ein auffallend großes und anhaltendes Interesse an dem Leben und Werk gerade von solchen Künstlerinnen, die in komplizierten Beziehungen mit – in der Regel berühmten – Künstlerkollegen lebten.

Eine scheinbar zementierte Opfer-Helden-Geschichte hat dazu geführt, daß man der Geschichten von Camille Claudel, Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und ihrer vielen weniger bekannten Schicksalsgenossinnen mittlerweile eher überdrüssig ist. Das Gros dieser Fälle zeigt ähnliche Rollenkonflikte und vergleichbare Muster eines Changierens zwischen Aufstand und Aufopferung, zwischen Selbstverwirklichung und Unterordnung. Es sind grundlegende Machtfragen, die die Paarkonstellationen jeglicher Couleur letztlich ausmachen.

Es hat den Anschein, daß sich diese unausgewogenen Gefüge der Künstlerpaar-Konstellationen – „painfull as well as enriching“² – in hohem Maß bis in die Gegenwart hinein perpetuieren, sieht man einmal von den wenigen Paradebeispielen scheinbar gelungener gleichgeschlechtlicher oder geschwisterlicher Künstlerpartnerschaften ab.

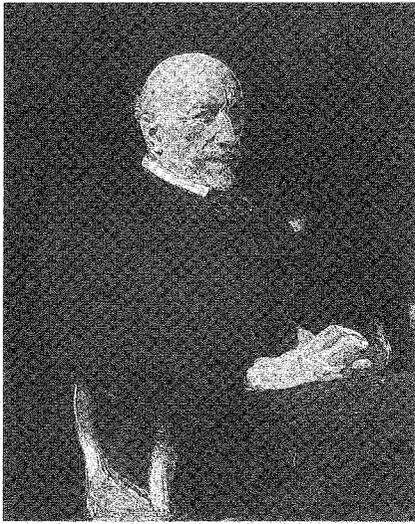
Mußte aber das Selbstverständnis einer Künstlerin als „Hälfte eines Paares“ zwangsläufig zur künstlerischen Kapitulation führen, wie es Renate Bergers wichtige sozialhistorische Untersuchung zu Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert nahelegt?

Der anvisierte Untersuchungsgegenstand, Paare in der *Berliner Secession*, rückt einerseits die Frage nach dem Verhältnis der Künstlerpaare untereinander, ande-

rerseits die nach ihrem Bezug zur Künstlervereinigung in den Mittelpunkt. Aufgrund der ungünstigen Quellenlage lassen sich jedoch nur vorsichtige bzw. vorläufige Antworten entwickeln. Festzustellen ist zunächst, daß hier an der Schwelle zur Moderne erstmals Künstlerinnen gleichberechtigte Mitglieder einer Künstlervereinigung werden konnten – jedenfalls dem Statut nach.

Der Blick zurück auf die Jahrhundertwende trifft auf Verhältnisse, die wesentlich durch das bürgerliche Geschlechtermodell bestimmt waren. Mit der Heirat übernahm der Mann die finanzielle Versorgungspflicht, während die Frau im Haus für die Familie wirkte und repräsentierte. Die professionellen Künstlerinnen hingegen waren in der Regel alleinstehend. Reinhold Lepsius, der im Frühjahr 1889 mit seiner jungen Malerkollegin Sabine Graef ein Atelier in Rom teilte, äußerte sich in einem Brief besorgt über sie: „Trotz ihrer großen geistigen und künstlerischen Fähigkeiten, trotz ihres Ringens nach Idee und religiöser Erhebung sträubt sie sich, eine alte Jungfer zu werden, ohne das Leben genossen zu haben; was daraus werden wird, ist mir unklar.“ Er sah für sie keinen anderen Weg als den der „Resignation mit bescheidener Berufsausfüllung“.³ Der für heutige Ohren zynisch klingende Kommentar beschreibt das damals übliche Muster einer Künstlerinnenkarriere. Der Status der professionellen Künstlerin – schwer genug in der Künstlerkonkurrenz durchzusetzen – war in der Regel an die Ehe- oder Kinderlosigkeit geknüpft. Mußte die Künstlerin von ihrer Arbeit leben, konnte sie sich ohne ein Befolgen gutbürgerlicher Verhaltenskonventionen keinen Namen machen und damit keine gesellschaftliche Anerkennung erlangen. Zu dieser Zeit bedeutete ein Bohèmeleben für Frauen ohne Vermögen Ausgrenzung und weitgehende Abhängigkeit von Männern, wie es noch das spätere Beispiel der Schriftstellerin Franziska von Reventlow zeigt. Andererseits schrieb das Verbleiben im bürgerlichen Geschlechtermodell die geltenden Bewertungsmuster fort, und damit auch die Konflikte um Freiheit und Unterordnung. So stellte Sabine Lepsius ihrem Künstlerhemann im Jahre 1902 die rhetorische Frage: „Warum bist Du nicht mein Geliebter und meine vier Kinder unehelich – dann wäre ich jetzt eine große und glückliche Künstlerin, so bin ich bekanntlich eine tugendsame Frau und Hausfrau.“⁴

Verheiratete Frauen mit künstlerischer Ausbildung verblieben in der Mehrzahl im Bereich des Dilettantismus oder arbeiteten, wie im Fall der kärglichen Anfangsphase der Eltern Sabine Lepsius' – der Vater Gustav Graef hatte seine Schülerin Franziska Liebreich geheiratet – in Form gewinnbringender Heimarbeit mit. Diese wurde aber nach außen hin verschwiegen, um das Bild bürgerlicher Wohlständigkeit nicht zu trüben, das für die Reputation eines Künstlers im 19. Jahrhundert äußerst wichtig war. Noch nach 1900 beklagte sich Sabine Lepsius darüber, daß einige Damen der Berliner Gesellschaft glaubten, sie male nur zum Vergnügen. Tatsächlich finanzierte sie damit aber ihre Familie und den berühmten Salon mit vielen Gästen. Reinhold Lepsius, der „sehr feinfühlig, tief empfindend und überaus vornehme Porträtmaler“ – so der Architekt Ludwig Hoffmann über ihn –, entsprach zudem immer weniger dem die Reichshauptstadt beherrschenden Vitalismus. Eine Disposition zu depressiven Störungen steigerte sich bei



1 Reinhold Lepsius, Carl Justi



2 Sabine Lepsius, Monika, die Tochter der Künstlerin, 1900

Reinhold Lepsius allmählich bis zu einer schweren Neurasthenie. Seine ohnehin schwankende Arbeitskraft wurde dadurch oftmals für längere Zeit außer Kraft gesetzt, was die Auftraggeber natürlich brüskierte. Obwohl Lepsius anfangs zu den bestbezahlten Porträtisten Berlins gehörte und zum Teil das fünf- bis zehnfache dessen, was Sabine Lepsius forderte, für seine Porträts bekam, wurde er nur schwer mit seinen Bildern fertig. Sein Anspruch, ein überpersonelles Bildnis trotz unabdingbarer Porträtähnlichkeit zu schaffen, führte ihn zu immer neuen Überarbeitungen. So entstanden oftmals mehrere Fassungen, eine, die den Auftraggeberwünschen entsprach, eine oder zwei nach den Vorstellungen des Malers. Wenn die Darzustellenden nicht seiner Vorstellung einer *geistigen Persönlichkeit* entsprachen, nahm er häufig Porträtaufträge nicht an, während seine Frau jeden Auftrag schnell erledigte. Diese Praxis entsprach einer Vereinbarung, die sie am Beginn ihrer Künstlerpartnerschaft getroffen hatten. Reinhold Lepsius stand jahrelang einer Eheschließung ablehnend gegenüber, weil er meinte, daß seine unsichere künstlerische Produktivität durch die zu erwartenden Familienpflichten erstickt würde. Im Gegensatz zu anderen bessersituierten Künstlern mußten sie allein von ihrer Malerei leben. Sabine Graef garantierte ihm, mit ihrer Malerei für den gemeinsamen Unterhalt zu sorgen. Dieses Versprechen hielt sie, wenn auch zähneknirschend, während der dreißig Jahre ihrer Ehe bis zu seinem Tod 1922.

Diese Form ist eine für die Kaiserzeit sehr ungewöhnliche Konstruktion einer Künstlerpartnerschaft, die die Geschlechterrollen zumindest partiell umdreht. Über den Preis dafür machte sich Sabine Lepsius keine Illusionen: „Ich war nur zum Geldverdienen auf dieser Welt“, schrieb sie 1927 lakonisch, „schade um mei-

ne Gaben.“⁵ Gleichwohl hielt sie etwa fünfzig ihrer insgesamt rund 350 Werke für „göttlich“.⁶ Obwohl sie stets „vornehme“ Formen für ihr Leben anstrebte, bezog sie sich immer wieder auf ein Gegenmodell. „Warum haben wir unser Leben nicht so eingerichtet, daß wir mit ein paar tausend Mark Rente in Paris im 6. Stock ganz Bohémien in einem großen Atelier und einer Kinderstube hausen! Das frage ich mich heute,“ schrieb sie ihrem Mann im Mai 1893. „Wer weiß, vielleicht tun wir’s in ein paar Jahren – wenn Du mich in abgetragenen Kleidern sehen könntest – wenn wir auf allen Luxus verzichteten! Aber das ist ja eben so schlimm, das geht ja nachher doch nicht.“⁷ Der entscheidende Hinderungsgrund lag letztlich in einem Kunstbegriff, der die Gestaltung des gesamten Lebens als Kunstwerk einschloß.⁸ Dieses exklusive Selbstverständnis aber war mit der Bohème-Existenz unvereinbar. Dennoch nahm sie immer wieder den Topos der Künstlerwildheit, den sie mit ihren jüdisch-orientalischen Wurzeln legitimierte, für sich in Anspruch. Ähnliches findet sich auch in dem Erinnerungsbuch von Charlotte Berend, wenn sie den Rausch der Feste beschreibt.⁹

Im Gegensatz zu Lovis Corinth war Reinhold Lepsius nicht schriftstellerisch tätig, regte aber zahlreiche kunsttheoretische Schriften an.¹⁰ Als Sabine Lepsius bewußt wurde, daß ihrer beider Personen und Werk aus der Kunstgeschichtsschreibung zunehmend ausgegrenzt wurde, bemühte sie sich mit ihren Memoirenbüchern um eine nachträgliche Wiedereinschreibung. Sie verteidigte vehement ihre besondere Form der Künstlerpartnerschaft als exemplarisches Beispiel für jene widerspruchsvolle Epoche.¹¹ Ebenso wie Käthe Kollwitz, die davon träumte, mit ihrer künstlerischen Arbeit den Ehemann vom Gelderwerb zu entlasten, prägte sie der starke Wille, sich trotz und mit der Familie durchzusetzen.

Auch wenn die partielle Umkehrung und Erweiterung der Geschlechterrollen dem Prozeß der Professionalisierung von Künstlerinnen zugute kam, führte dieser letztlich doch nicht zu einer veränderten Wahrnehmung dieser Künstlerinnen. Immer noch vollzog sich deren Anerkennung wesentlich über den Status des Mannes.

In ihren vielfach heftigen und polemischen Briefen warf Sabine Lepsius ihrem Mann vor, daß er kein eigentliches Verständnis für ihre Begabung habe und nichts dazu tue, diese zu fördern. Das „durchschnittlich-Biermäßige“ typisch männlichen Verhaltens stellt sie auch bei ihm fest. „Ich könnte dich dafür hassen, wenn ich dich nicht so blödsinnig liebte – insofern war es ein Irrtum von mir, einen Künstler zu heiraten. Ich hätte als Künstlerin immer die Dominierende sein müssen.“¹² Diese Einsicht überrascht angesichts des Selbstbildes, das die Malerin in den Erinnerungsbüchern konstruiert und das viel stärker an den gängigen bürgerlichen Standards ausgerichtet ist.¹³ Gleichwohl war ihr das subversive Potential ihrer Briefe bewußt, da sie im Alter ernstlich eine Herausgabe dieser Dokumente einer konfliktvollen Partnerschaft erwog und testamentarisch eine Archivierung verfügte.

Das Künstlerpaar Corinth und Behrend-Corinth lebte im Vergleich dazu eine traditionellere bürgerliche Beziehung. Bedingt durch den größeren finanziellen Erfolg des Mannes spielte die Auftragsarbeit für die Frau nur eine geringe Rolle.

Während Reinhold Lepsius nach der Eheschließung weder seine Frau noch seine Kinder malte, wurde Charlotte Behrend Corinths bevorzugtes Modell, seine Muse und Trösterin. Er stellte sie als sinnlich-schöne Frau und als Mutter ihrer zwei Kinder dar, nicht jedoch als eine eigenständige Künstlerin. Gerade mit seinen Familiendarstellungen dokumentierte Corinth – wie Irit Rogoff herausgestellt hat –, vor allem seinen erreichten Status und die soziale Position.¹⁴ Es verwundert nicht, daß Charlotte Berend-Corinth erst nach dem Tod ihres Mannes im Juli 1925 mit eigener Stimme spricht. Zwar steht ihr Buch *Mein Leben mit Lovis Corinth* ganz im Zeichen der Trauer um den Verstorbenen, den sie im Akt des Erinnerns eindringlich beschwört, doch beginnt sie nun als Subjekt zu sprechen, das zu ihrer eigenen Arbeit zurückgefunden. Wie sie hervorhob, sah sie sich nun erstmals als alleinige Richterin über sich. Die Kriterien dafür sind allerdings durch die bisherige Partnerschaft geprägt. Sie verteidigte ihren Platz neben – oder „eher noch hinter ihm“¹⁵, doch kritisierte sie ihn auch. „Ich behaupte ferner, daß auch eine Frau mehr Leistungen von Wert hervorbringen würde, wenn ein Mann so neben ihr stünde, aber – er möge mir verzeihen – dafür ist der Mann noch nicht reif!“¹⁶ Diese *Unreife* zeigt sich symptomatisch in einer Krankheitssituation, in der Corinth jegliche Hilfe und Nähe verweigerte. Wie die Memoirenbücher zeigen, konnten sich beide Frauen letztlich nicht auf die Unterstützung ihrer Künstlerpartner verlassen. Von ihnen wurde erwartet, daß sie den Part der unerschöpflichen Vitalen durchhielten und den Männern stets hilfreich zur Seite standen, im Falle Berend-Corinth besonders seit dem ersten Schlaganfall des Mannes im Jahre 1911. Bei beiden Künstlerpaaren waren die Frauen auch für den praktischen Teil des Managements zuständig; sie kümmerten sich um Finanzen und Verträge und hielten den Männern den Rücken frei für die Arbeit. Das wurde als selbstverständlich betrachtet, wie es die von Berend-Corinth edierte Selbstbiographie Lovis Corinths (1926) zeigt, in der er das Engagement seiner Frau nur mit dem einem Satz würdigt, daß die Menschen es ihr zu danken hätten, daß er in seinen späten Jahren noch ungehindert schaffen konnte.

Wie Charlotte Behrend bewunderte auch Sabine Lepsius die Arbeiten ihres Mannes. Mit dem kontinuierlichen Weiterarbeiten neben den Kindern legten sich auch ihre Verzweiflungsanfälle der ersten gemeinsamen Jahre allmählich. Im Gegensatz zu Corinths existierte zwischen Reinhold und Sabine Lepsius zu keiner Zeit ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, doch noch nach der ersten Secessionsausstellung befand Sabine Lepsius, daß sie es „nicht wert sei, ihm die Pinsel zu putzen“ mit ihrer „Dreckmalerei“.¹⁷ Andererseits schrieb sie ihm im selben Jahr, daß sie sich niemals seiner Methode nähern dürfe: „Das wäre mein Verderben. Meine Arbeit muß spontan vor sich gehen, aber – ich muß sie viel bewußter vorbereiten.“¹⁸ Und: „Ich hätte niemals das Bedürfnis, länger an einer Sache zu arbeiten als ich es tue. Dein Weg wäre nicht der meine. Aber ich müßte schalten und walten mit allem anderen – mit Modellgeld zum Beispiel, was ich jetzt nicht auszugeben wage, und was für meine Art, vor der Natur zu arbeiten, absolut notwendig wäre.“¹⁹ Sabine Lepsius wußte sehr genau um die unterschiedlichen Bewertungsmuster für die Arbeiten von Künstlern und Künstlerinnen. So schrieb sie ihrem Mann im Sommer

1897: „Ich habe heute gut gearbeitet und das Bild sieht jetzt immerhin so aus, daß, wenn Du es gemalt hättest, es Bewunderung finden würde. So aber ---.“²⁰

Nachdem sie anfangs in einem Atelier gearbeitet hatten, separierte sie sich bald, „denn wer an seine Art zu sehen glaubt, will unwillkürlich seinen Kameraden in seine Anschauung hineinziehen, so daß für die individuelle Art nicht genügend Spielraum bleibt.“²¹

Sabine Lepsius hatte wie Lovis Corinth ihre künstlerische Ausbildung an der Pariser *Academie Julian* abgeschlossen. Während Reinhold Lepsius mit seiner subtilen „Nuancenmalerei“ (Julius Elias) eher als ein Vermittler zwischen akademischer Tradition und impressionistischer Malerei zu bezeichnen ist, vertrat seine Frau jenen sezessionistischen Stil des *deutschen Impressionismus*, für den auch das Künstlerpaar Behrend/Corinth mit ihrer Malerei stand. Die als Handlungsheroen aufgefaßten Männerbildnisse Corinths setzten sich in der Berliner Gesellschaft bald nach 1900 gegen die vielfach als effeminiert kritisierten Porträts von Reinhold Lepsius durch. Lovis Corinth überraschte das Publikum immer wieder mit dramatischen Sujets, die das Künstlerpaar Lepsius für sich ablehnte. Auch Charlotte Berend wählte zuweilen spektakuläre Themen wie die Darstellung einer *Gebärenden*, ausgestellt 1908, die Sabine Lepsius als reißerisch und schamlos empfand. Möglicherweise zeigt sich hieran bereits ein Generationskonflikt, denn Berend-Corinth war 16 Jahre jünger als Sabine Lepsius und wird in der Literatur der zweiten Generation der Secessionistinnen zugerechnet.

Da insbesondere die Männer vom Temperament her sehr unterschiedlich waren – trotz gewisser Gemeinsamkeiten in Bezug auf Schaffenskrisen und Selbstzweifel, die stets von den Ehepartnerinnen aufgefangen und abgewendet wurden – gab es zwischen den Paaren über die *Secession* hinaus keine weiterführenden Kontakte. Es ist undenkbar, daß das Ehepaar Berend-Corinth in dem elitären Salon Lepsius verkehrt hätte. Erst nach 1913, als sich die *Berliner Secession* spaltete und ein großer Teil der Künstler auszog, um nach der *Neuen Secession* (1910) nun die *Freie Secession* zu gründen, verblieben beide Paare in der alten Rumpfinstitution.

Zu den Grundsätzen der Secessionisten gehörte die Versicherung, bei Strafe des Ausschlusses nicht mehr an der *Großen Berliner Kunstausstellung* teilzunehmen. Das galt aber nicht für andere Ausstellungen wie z.B. für die des *Vereins der Berliner Künstlerinnen*, an denen sich fast alle weiblichen Mitglieder der *Berliner Secession* mehrfach beteiligten. Es ist bezeichnend, daß sich die Künstlerinnen in der von Nicolaas Teeuwisse als „schneidige Männergesellschaft“ apostrophierten *Berliner Secession* nicht wirklich heimisch fühlten.²² Sie waren zwar geduldet, doch letztlich nicht wirklich akzeptiert, wie es sich zum Beispiel im Jahre 1908 herausstellte. Reinhold Lepsius war unzufrieden mit der *Secession* und fühlte sich von ihr schlecht vertreten. Als er von den Verantwortlichen der *Großen Berliner Kunstausstellung* wiederholt das Angebot für einen eigenen großen Ausstellungsbereich innerhalb der Jahresausstellung bekam, erwog er den Austritt aus der alten Vereinigung. Die *Secession* suchte ihn zu halten, obwohl er der Vereinigung künstlerisch nicht extrem genug war. Andererseits fürchtete man seine Konkurrenz am Lehrter Bahnhof, dem Ausstellungszentrum der *Großen Berliner Kunst-*

ausstellung. Trotz seiner Pläne wollte Sabine Lepsius jedoch Secessionsmitglied bleiben. In dieser Situation riet ihr der mit ihr befreundete August Endell davon ab, weil man in der *Secession* nur ihres Mannes wegen liebenswürdig zu ihr sei. Als sie sich derartige Rücksichtnahmen verbat, reagierte Endell mit dem Hinweis, daß schließlich alle Künstlergenossenschaften auf diese Weise mit den Frauen berühmter Männer verfahren würden. Das Paar verblieb letztlich in der *Secession*.

Lovis Corinth verzichtete seiner Frau zuliebe, die ebenfalls zu den Ausjurier-ten von 1913 gehörte, auf den Übertritt zur *Freien Secession*, der u.a. Liebermann und Slevogt angehörten.

Charlotte Berend engagierte sich ab 1915 auch im Vorstand, knüpfte nach dem Weltkrieg wieder internationale Kontakte und wirkte in der Jury mit. Schon 1911 hatte Karl Scheffler anerkennend über sie geschrieben, daß sie „vom Einfluß Lovis Corinths viel mehr frei geblieben ist, als man es für möglich halten sollte.“ Er stellte fest, daß sich ihr Werk „über manche Männerarbeit der *Secession* erhebt.“²³

Dieser Wandel in der Akzeptanz der Künstlerinnen innerhalb der *Secession*, die sich auch in der Kritik niederschlug, verdankt sich nicht zuletzt einer Initiative der Frauen selbst, die im Jahr 1906 eine eigene Ausstellungsgemeinschaft, die *Verbindung bildender Künstlerinnen* gründeten. Zu diesem Zeitpunkt gehörten der *Secession* 71 Männer und 4 Frauen an, unter den 85 außerordentlichen Mitgliedern gab es gar nur eine Frau. Diese Frauen, u.a. Dora Hitz, Käthe Kollwitz und Sabine Lepsius – stellten zusammen mit Kolleginnen aus der *Münchener Sezession* aus. Die Aufmerksamkeit und der Erfolg auch bei der Kritik überboten das gewohnte Maß bei weitem, zumal ihnen „bedeutende Erfolge“ zuerkannt wurden.²⁴ Nach drei Jahren wurden diese Separatausstellungen nicht mehr weitergeführt, dafür änderte sich die Ausstellungspraxis der *Secession*: Jetzt endlich wurde den weiblichen Mitgliedern mehr Raum in den eigenen Ausstellungen eingeräumt. Wie Carola Hartlieb errechnete, veränderte sich das Verhältnis der ausgestellten Werke von Männern und Frauen von 30:1 auf 7:1.²⁵ Daß die Paarkonstellation hierbei nicht nur von Vorteil war, zeigt aber folgendes Beispiel: Als Vorsitzender der Rumpfinstitution enthielt sich Lovis Corinth bei den Bildern seiner Frau der Stimme. Auf diese Weise konnte es geschehen, daß eines ihrer Gemälde ausjuriiert wurde, weil eine Stimme – seine – gefehlt hatte.²⁶ Der Auszug der „Hauptkerle“ (Sabine Lepsius) in die *Freie Secession* wird erheblich dazu beigetragen haben, daß die Frauen nun Leitungsaufgaben übernahmen. Die starke Generation der in den 1860er Jahren geborenen Künstlerinnen hatte mit dieser Präsenz einen Durchbruch errungen, den auch ein Karl Scheffler mit seinem misogynen Buch *Die Frau und die Kunst*, erschienen 1908, nicht mehr leugnen konnte.

Bezeichnenderweise gelang dieser Durchbruch zu einer Zeit, als die Institution *Secession* den Höhepunkt ihrer Bedeutung bereits überschritten hatte und neue freie Künstlergruppen wie die *Brücke* oder der *Blaue Reiter* nachdrängten. Dennoch trug die Anerkennung durch die Kritik wie auch die Bestätigung durch eine kontinuierliche Auftragserteilung stark zu einer Festigung des Selbstverständnisses von Sabine Lepsius und Charlotte Berend-Corinth als professionelle Künstlerinnen bei. Das zeigte sich bei beiden Frauen besonders nach dem Tod des Part-



3 Charlotte Berend-Corinth, Lithographie aus der *Anita-Berber-Mappe*, 1919

ners 1922 bzw. 1925. Die Zeit der Weimarer Republik erlebten sie als eine Phase persönlichen künstlerischen Aufschwungs. Charlotte Berend-Corinths Lithographiefolge der *Anita-Berber-Mappe*, 1919 bei Fritz Gurlitt erschienen, zeigt ebenso wie ihre *Pallenberg-Mappe* (1918) eine verstärkte Hinwendung zur Welt des Theaters und des Varietés und damit auch zu anderen Frauenrollen. Sabine Lepsius, die als Ältere in ihren künstlerischen Mitteln stärker festgelegt war, öffnete sich im Damenporträt bewußt Tendenzen der *Neuen Frau* der zwanziger Jahre. Ihr früherer Hang zum Spiel mit Geschlechterrollen war bereits in den Jahren nach der Jahrhundertwende in eine Anbindung an das Theater Max Reinhardts gemündet. Über die Schauspielerinnen- und Tänzerinnenporträts vermochten wohl beide Künstlerinnen den engen Kreis ihrer durch die Künstlerpartnerschaft umrissenen Rollenbilder visuell zu erweitern.

- 1 Siehe Carola Hartlieb: Bildende Künstlerinnen zu Beginn der Moderne – die Künstlerinnen der Berliner Secession. In: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Hrsg. von der Berlinischen Galerie Berlin 1992, S. 59-72.
- 2 Significant Others. Creativity and Intimate Partnership. Hrsg. von Whitney Chadwick/Isabelle de Courtivron. London 1993, S. 7.
- 3 Reinhold Lepsius: Brief an Dora Lepsius geb. Curtius, Rom, Ostersonntag 1889, Nachlaß im Familienbesitz, Bremen.
- 4 Sabine Lepsius: Brief an Reinhold Lepsius, 29.10.1902. DLA Marbach.
- 5 Sabine Lepsius; Tagebücher. Auszüge, Ms., Buch Nr. 58, 1928. Privatbesitz.
- 6 Ebda. Ihr Werk ist damit etwa dreimal so umfangreich wie sein Oeuvre.
- 7 Sabine Lepsius, Brief an Reinhold Lepsius 14.5.1893. DLA Marbach.
- 8 Siehe auch den Aufsatz der Verf.: Geniekult und Professionalisierung. Die Selbstinszenierungen der Sabine Lepsius. Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Kathrin Hoffmann-Curtius / Silke Wenk. Marburg 1997, S. 130-145.
- 9 Charlotte Berend-Corinth: Mein Leben mit Lovis Corinth. München 1958.
- 10 Hier wirkte vor allem der Salon als Multiplikator seiner Auffassungen. Einflüsse finden sich in den Schriften Georg Simmels, Wilhelm Diltheys, Walther Rathenau und einigen Mitgliedern des George-Kreises. Siehe auch die Diss. d. Verf.: „Masken der Menschheit“. Das Künstlerpaar Sabine und Reinhold Lepsius und ihr Kreis. Studien zur Berliner Porträtmalerei um 1900. HU Berlin 1996. Wird zur Veröffentlichung vorbereitet.
- 11 Sabine Lepsius: Stefan George. Geschichte einer Freundschaft, Berlin 1935; dies.: Ein Berliner Künstlerleben um die Jahrhundertwende. München 1972, postum hrsg. von ihren Töchtern.
- 12 Sabine Lepsius: Brief an Reinhold Lepsius, 9.5.1909. DLA Marbach.
- 13 Mehrere Salonbesucher, darunter der Kunsthistoriker Werner Weisbach, thematisierten in ihren Memoirentexten Kritik am Auftreten Sabine Lepsius' und äußerten Mißfallen an deren starker Persönlichkeit. Die Malerin wollte ihrerseits mit der perfekten Beherrschung der Konventionen unangreifbar bleiben, wohl auch deshalb, weil sie diese in einigen Bereichen durchbrach.
- 14 Irit Rogoff: Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne. In: Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Hrsg. von Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk/Gabriele Werner. Berlin 1989, S. 21-40.
- 15 Charlotte Berend-Corinth (wie Anm. 9), S. 115, Aufzeichnung vom 22.8.1927.
- 16 Ebda.
- 17 Sabine Lepsius: Brief an Reinhold Lepsius. Elmen, 23. Mai 1899, Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Lepsius 66.1539.
- 18 Sabine Lepsius: Brief an Reinhold Lepsius, 22.4.1899. DLA Marbach
- 19 Sabine Lepsius: Brief an Reinhold Lepsius, 31.7.1901. DLA Marbach
- 20 Sabine Lepsius: Brief an Reinhold Lepsius, 22.8.1897. DLA Marbach
- 21 Sabine Lepsius: Erstfassung der Memoiren. Ms., S. 50, Privatbesitz.
- 22 Nicolaas Teeuwisse: Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900. Berlin 1986
- 23 Karl Scheffler: Berliner Secession. In: Kunst und Künstler. Jg. 8, 1911, S. 486.
- 24 Anonym. In: Kunstchronik, 20. Jg., 1908/09, Nr. 24, S. 396.
- 25 Carola Hartlieb (wie Anm. 1), S. 68.
- 26 Ferdinand Hodler berichtete der Malerin später davon. In: Charlotte Berend-Corinth (wie Anm. 9), S. 211.

Bildnachweis

Abb. 1 Berlin, Nationalgalerie Abb. 2 Berlin, Nationalgalerie Abb. 3 Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum