

*„Ach so, Sie malen wie Ihr Mann malt“*  
**Künstlerinnen und ihre berühmten Männer**

Im Februar 1905 beschrieb Paula Modersohn-Becker in einem Brief aus Paris nach Worpsswede ihrem Mann Otto Modersohn eine Szene im Damen-Atelier der Privat-Académie Julian: „Meine Malerei sehen sie sehr mißtrauisch an, und in der Pause, wenn ich den Platz vor meiner Staffelei verlassen habe, dann stehen sie mit Sechsen davor und debattieren darüber. Eine Russin fragte mich, ob ich denn das auch wirklich so sähe, wie ich das mache, und wer mir das beigebracht hätte. Da log ich und sagte stolz: 'Mon mari'. Darauf ging ihr ein Talglicht auf, und sie sagte erleuchtet: 'Ach so, Sie malen wie ihr Mann malt!' Daß man so malt wie man selber, das vermuten sie nicht.“

Was Paula Modersohn-Becker hier - halb amüsiert und halb verärgert notiert -, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Situation der Künstlerinnen um die Jahrhundertwende: innovative Kraft und Eigenständigkeit wurde ihnen, sogar von Kolleginnen, offenbar nicht zugetraut. Künstlerische Originalität und Genialität zählte man generell nicht zu den weiblichen Eigenschaften. In der Akademie bezeichnete sich Paula Modersohn-Becker offiziell als Schülerin ihres Mannes, obwohl die künstlerische Zusammenarbeit des Paares tatsächlich auf einem ausgesprochen gleichberechtigten, gegenseitigen Austausch beruhte.<sup>2</sup> Diese Verfälschung der Tatsachen, die negative Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit ist Resultat der Entmutigung durch das schwerwiegende Unverständnis, mit dem die Umwelt den Emanzipationsbestrebungen und der radikalen Kunstsprache Paula Modersohn-Beckers begegnete. Selbst in einer Gruppe von vermeintlich Gleichgesinnten scheute sich die Malerin, die Wahrheit zu sagen und zu ihrem Werk, zu ihrem eigenen schöpferischen Impuls zu stehen. Sie befürchtete, sich für ihre individuelle Leistung rechtfertigen zu müssen und behauptete der Einfachheit halber, ihre Kunst sei Plagiat, sei ein Abglanz der Kunst ihres Mannes.

Mit den Schwierigkeiten in ihrer Rolle als Frau an der Seite eines bekannten Künstlers, stand Paula Modersohn-Becker nicht allein. Um in der Beziehung mit einem Künstler nicht unterzugehen, mußten viele verheiratete Künstlerinnen einen Großteil ihrer Kraft in den Kampf um den Erhalt der eigenen Identität und um Gleichberechtigung investieren. Die Auseinandersetzung mit dem männlichen Konkurrenten in einer engen Lebensgemeinschaft verlangte ein Hinwegsetzen über männliche Vorurteile und, ebenso schwer, das Überwinden der eigenen anerzogenen und verinnerlichten Verhaltensmuster.

Die unterschiedlichen Lebenswege dreier Künstlerinnen der klassischen Moderne, die mit einem Künstler verbunden waren und die bewußt über ihre Rolle nachgedacht haben, möchte ich als Beispiele für verschiedene Positionen zwischen Selbstbehauptung und Selbstaufgabe im folgenden vorstellen, wobei ich die Künstlerinnen auch immer wieder selbst zu Wort kommen lassen möchte.

Die frühverstorbene **Paula Modersohn-Becker** hinterließ ein eigenständiges, sehr eigenwilliges Oeuvre, das ihre Anerkennung als Wegbereiterin der Moderne begründete. Kaum bekannt

1

<sup>2</sup>„In der Kunst verstehen wir uns sehr gut. Der eine sagt meist, was der andere empfindet.“ Brief im Oktober 1900 an die Tante Marie Hill in England. Dieser und alle im folgenden zitierten Briefe und Tagebuchauszüge zit. nach: Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, hrsg. von Günter Busch und Liselotte von Reinken, Frankfurt a. M. 1979

ist dagegen das malerische Werk von **Charlotte Berend-Corinth**, der Frau Lovis Corinths, die sich vor allem als Biographin, Nachlaßverwalterin und als Modell ihres Mannes einen Namen gemacht hat.

Beide Künstlerinnen, deren Lebensgeschichten sich völlig voneinander unterscheiden, haben umfangreiche schriftliche Äußerungen hinterlassen, in denen sie über ihr Selbstverständnis und über ihr Verhältnis zum Künstlertum reflektiert haben. Während Paula Modersohn-Beckers „Briefe und Tagebuchblätter“ von ihr nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren, publizierte Charlotte Berend-Corinth nach dem Tod ihres Mannes ihr Buch: „Leben mit Lovis Corinth“ in rückblickender Tagebuchform.

Diesen beiden Künstlerinnen, die in einer mehr oder weniger konventionellen Ehe lebten, wird **Marianne Werefkin** gegenübergestellt, die dreißig Jahre ihres Lebens mit dem Maler Alexej Jawlensky verbrachte. Ihre Bilder haben - unberechtigterweise - bei weitem nicht den Bekanntheitsgrad von Paula Modersohn-Beckers Gemälden erreicht, und auch ihre literarische Produktion, die erst posthum veröffentlichten „Briefe an einen Unbekannten“<sup>3</sup>, erlangte nie die Popularität von Charlotte Berend-Corinth Biographie.

---

<sup>3</sup> Hrsg. von Clemens Weiler, 1961

An den Anfang stelle ich **Paula Modersohn-Becker**, deren Kunst und, vielleicht stärker noch, deren Schicksal, sie zur populärsten der drei Malerinnen machte. Ihre „Briefe und Tagebuchblätter“ erfreuten - und erfreuen sich heute noch - größter Beliebtheit, wovon die zahlreichen Auflagen seit der Erstausgabe im Jahr 1917 zeugen. Die persönlichen Bekenntnisse lassen die Leser Anteil nehmen an dem tragischen Schicksal der jungen Frau, die von ihrer Durchsetzung als Künstlerin träumt, ihr Glück bei den ersten Schritten in die künstlerische Freiheit beschreibt, die Konflikte ihrer Künstlerehe schildert und die schließlich ihr Scheitern im Streben nach Unabhängigkeit eingestehen muß.

Paula Modersohn-Becker wurde am 8. Februar 1876 in Dresden geboren. Ihre Eltern förderten sie und die zahlreichen Geschwister in ihrer Ausbildung, soweit es ihre relativ bescheidenen materiellen Verhältnisse erlaubten. Mit 16 wurde Paula Becker nach England zu einer Tante geschickt, um Englisch und Haushaltsführung zu lernen. Letzteres lag ihr weniger, um so intensiver widmete sie sich den Zeichenkursen in London, die ihr Onkel finanzierte. In den folgenden zwei Jahren, 1893-1895, absolvierte sie in Bremen das Lehrerinnenseminar, wie ihr der Vater vorschrieb, damit sie, sollte sie unverheiratet bleiben, sich selbst versorgen könnte. Gleichzeitig durfte sie allerdings Zeichen- und Malunterricht nehmen, denn inzwischen hatte sie ihre Eltern von ihrem alles beherrschenden Wunsch nach einer künstlerischen Ausbildung überzeugen können. 1896 setzte sie ihre Studien in der „Zeichen- und Malschule des Vereins der Künstlerinnen in Berlin“ fort. Nachdem sie im Sommer 1896 bei einem Familienausflug Worpswede kennengelernt hatte und von dem verträumten Frieden begeistert war, verbrachte sie 1897 dort einen vierwöchigen Studienaufenthalt, um schließlich im September 1898 als Schülerin von Fritz Mackensen in das beschauliche Moordorf mit seiner Künstlerkolonie umzusiedeln. Sie bezog ihr erstes eigenes Atelier und vertraute zu dieser Zeit ihrem Tagebuch an: „Ich arbeite an mir. Ich arbeite mich um, halb wissenschaftlich, halb unbewußt. Ich werde anders, ob besser? Jedenfalls fortgeschrittener, zielbewußter, selbständiger.“<sup>4</sup>

Eine enge Freundschaft verband sie mit der Bildhauerin Clara Westhoff, der späteren Frau Rainer Maria Rilkes. In ihr glaubte sie die langgesuchte „Schwesterseele“ gefunden zu haben, ein von Grund auf gleichgesinntes, verstehendes Wesen. Doch schon nach einem halben Jahr bedrückte die provinzielle Enge Worpswedens mit seiner spätromantisch angehauchten Künstlerschaft, die der bäuerlichen Idylle und der Landschaftsdarstellung huldigte, die intellektuell aufgeschlossene und progressive Frau. Ihre Unzufriedenheit mündete in der Erkenntnis: „Ich glaube, ich werde mich von hier fortentwickeln. Die Zahl derer, mit denen ich es aushalten kann, über etwas zu sprechen, was meinem Herzen und meinen Nerven naheliegt, wird immer kleiner werden.“<sup>5</sup> Ihre emanzipierte Haltung und kompromißlose Arbeitsweise erlaubten ihr keine Zugeständnisse in ideologischer oder ästhetischer Hinsicht. Vernichtende Kritik erfuhren ihre Bilder bei der ersten Ausstellung in der Bremer Kunsthalle im November 1899. Anfang 1900 floh Paula Becker für einen längeren Studienaufenthalt nach Paris, um sich an der Akademie Cola Rossi weiterzubilden. Über ihre Erlebnisse und ihre Fortschritte berichtete sie in ausführlichen Briefen dem Ehepaar Modersohn. Besonders Otto Modersohn hatte ihr - mit ihren Worten - „riesig gefallen“ und war ihr „so lieb aus seinen Bildern“.<sup>6</sup> Im Juni kam Modersohn mit der sog. „Worpsweder Clique“ zur Weltausstellung nach Paris. Überstürzt reiste er jedoch wieder nach Hause, als tragischerweise in dieser Zeit seine kranke Frau starb. Auch Paula Becker kehrte kurz darauf nach Worpswede zurück.

---

<sup>4</sup>Tagebucheintrag vom 19.1.1899

<sup>5</sup>Brief an die Eltern vom 12.2.1899. Begründungen finden sich auch in ihrem Tagebuch vom April 1902 über Vogeler und Overbeck und am 1.12.1902 über Mackensen.

<sup>6</sup>Brief an den Vater vom 9.3.1899

Heimlich verlobten sich Paula Becker und Otto Modersohn im September 1900. Beide waren übergücklich und beschrieben den Partner mit schwärmerischen Worten. Sie schilderte ihn folgendermaßen: „Er ist wie ein Mann und wie ein Kind, hat einen roten Spitzbart (...) und ist 17 Zentimeter größer als ich. (...) Er hat eine ernste, schwermütige Natur (...). Ich bin ein solch komplizierter Mensch, so ewig zitternd, da tut solch eine ruhige Hand viel Gutes.“<sup>7</sup> - Und er bekannte: „Welches Glück, daß ich meine Paula gefunden, (...). Paula ist ein reifes, reiches Mädchen mit hundert Interessen, wahren, wirklich höheren Bedürfnissen, mit frischem, lebensfrohen Sinn. (...) Ich neige entschieden zum schweren, grüblerischen (...). Da ist Paula ein wahres Labsal, sie erheitert, erfrischt, belebt, verjüngt.“<sup>8</sup> Während Otto Modersohn sein Glück über die neue Beziehung zu der elf Jahre jüngeren Frau zunächst unbeschwert genoß, vermischte sich deren Freude über die bevorstehende Ehe bereits mit Skepsis: „Ich will meine Junggesellenzeit noch recht zum Lernen wahrnehmen; denn daß ich mich verheirate, soll noch kein Grund sein, daß ich nichts werde.“ - „Ich will auch meine Kunst nicht an den Nagel hängen. Wir wollen nun vereint weiterstreben.“<sup>9</sup> Die patriarchalischen Ermahnungen des Vaters anlässlich der Hochzeit untermauerten ihre vagen Befürchtungen. Er unterwies sie mit folgendem Wortlaut: „Deine Pflicht ist es, ganz in Deinem zukünftigen Manne aufzugehen, ganz nach seiner Eigenart und seinen Wünschen Dich ihm zu widmen, sein Wohl immer vor Augen zu haben und Dich durch selbstsüchtige Gedanken nicht leiten zu lassen.“<sup>10</sup> Der eigensinnigen Tochter, der von den Eltern vor der Ehe auch noch ein Kursus an der Berliner Haushaltungsschule aufgebürdet wurde, widerstrebten diese Pflichten, und sie beklagte sich über die Ungechtigkeit: „Komisch, daß gleich vom Anfang der Ehe an wir Frauen es sind, denen die Proben auferlegt werden. Ihr Männer dürft ja einfach so bleiben, wie ihr seid.“<sup>11</sup>

Im Mai 1901 heirateten Paula Becker und Otto Modersohn, der seine kleine Tochter mit in die Ehe brachte. Noch kein Jahr später sah die junge Ehefrau ihre Bedenken bestätigt: „In meinem ersten Jahr der Ehe habe ich viel geweint.“ - „Es ist meine Erfahrung, daß die Ehe nicht glücklicher macht. Sie nimmt die Illusion, die vorher das ganze Wesen trug, daß es eine Schwesterseele gäbe. Man fühlt in der Ehe doppelt das Unverstandensein, weil das ganze frühere Leben darauf hinausging, ein Wesen zu finden, das versteht. Und ist es vielleicht nicht doch besser ohne diese Illusion, Aug' in Auge einer großen einsamen Wahrheit? Dies schreibe ich in mein Küchenhaushaltsbuch am Ostersonntag 1902, sitze in der Küche und koche Kalbsbraten.“<sup>12</sup>

In der Anfangszeit ihrer Ehe hatten die ehrgeizig Lernende und ihr bereits bekannter und erfolgreicher Mann in einer idealen künstlerischen Gemeinschaft gelebt, in der sowohl Schülerin als auch Lehrer von dem anregenden Austausch und der konstruktiven Ergänzung neue Impulse für das eigene Schaffen gewannen. Sie portraitierte ihn als dunkle Silhouette vor lichthem Himmel,<sup>13</sup> er sah sie als schemenhaftes Wesen im nächtlichen Garten<sup>14</sup> - sie strebt die Klarheit eines großen Entwurfes an, er schildert die stimmungsvoll-romantische Idylle. Eine

<sup>7</sup>Brief an die Tante Marie Hill im Oktober 1900

<sup>8</sup>Otto Modersohns Tagebuch vom 26.11.1900

<sup>9</sup>Brief an die Mutter vom 3.11.1900 und Brief an die Tante Marie Hill vom Oktober 1900

<sup>10</sup>Brief des Vaters zu ihrem Geburtstag vom 7.2.1901

<sup>11</sup>Brief an Otto Modersohn vom 6.3.1901

<sup>12</sup>Tagebucheinträge in der Osterwoche März 1902 und am Ostersonntag, 30.3.1902

<sup>13</sup>"Bildnis Otto Modersohn", um 1902/03, Privatbesitz

<sup>14</sup>"Paula Modersohn im nächtlichen Garten", undat., Kunsthalle Bremen

Reihe von Bildern zeugt von der Arbeit vor dem gleichen Motiv: „Mädchen mit Hut“ 1901 oder „Birkenstämme“ 1902. Doch während Otto Modersohn das stimmungsvolle Moment herausarbeitete, reduzierte sie die Komposition auf die elementaren Strukturen von Form und Farbe. Der Fortgeschrittene suchte Gefühl und Intimität, die Anfängerin strebte nach Größe und dem formal Wesentlichen.

Trotz der harmonischen Zusammenarbeit sah Paula Modersohn-Becker sich immer stärker der Voraussetzungen beraubt, die sie zum Arbeiten dringend brauchte: das ungestörte Alleinsein und die geistige Auseinandersetzung. Bei den eher anachronistisch lebenden und denkenden Künstlern in Worpswede stieß sie auf Unverständnis und Ablehnung, außer bei ihrem Mann.

Allerdings registrierte Otto Modersohn zunehmend auch die Nachteile ihrer Künstlerehe. Auf der einen Seite empfand er zwar das „wechselseitige Geben und Nehmen“ als wundervoll und fühlte, wie er lernte „an ihr und mit ihr“<sup>15</sup>, auf der anderen Seite mißbilligte er ihre, wie er sagte, „Selbstsucht“, die er folgendermaßen kritisierte: „Egoismus, Rücksichtslosigkeit ist die moderne Krankheit. (...) Ob wohl alle begabten Frauenzimmer so sind? Begabt in der Kunst ist Paula ja sehr, (...). Wenn sich damit doch mehr menschliche Tugenden verbänden. Das muß das Schwerste für ein Frauenzimmer sein: geistig hoch, intelligent und doch ganz Weib. (...) Mit all ihrer Intelligenz kommen sie immer weiter vom Ziele ab. Für das beste halten sie Egoismus, Selbständigkeit, Selbstgefälligkeit, und das kann keine glückliche Ehe werden. Der Mann ist natürlich in mittelalterlichen tyrannischen Gelüsten befangen, wenn er erwartet, daß seine Frau ihm zu Liebe etwas thut, mit ihm lebt, auf seine Interessen eingeht. Eine Frau würde ja ihre Rechte, ihre Persönlichkeit opfern. So argumentiren sie und machen sich und ihre Männer unglücklich.“<sup>16</sup>

Otto Modersohn war ein sehr verständnisvoller Partner, einfühlsam, nachsichtig und geduldig. Er hinderte seine Frau nicht, als es sie im Frühjahr 1903 und erneut 1905 nach Paris zog, um an der Académie Julian - eine Privatakademie, die auch Frauen zum Studium zuließ - und der École des Beaux-Arts ihre Malerei zu vervollkommen und in der hektisch-lebendigen französischen Metropole neue Anregungen zu finden. Paula Modersohn-Becker war sich darüber im klaren, daß sie ohne ihren Mann nicht diese Möglichkeit zur Weiterbildung hätte, und sie gestand ihm: „... gerade, daß Du im Hintergrund meiner Freiheit stehst, macht sie so schön.“<sup>17</sup> Trotz dieser Einsicht wurde die Sehnsucht nach Unabhängigkeit und Ungebundenheit immer stärker. In ihr reifte der Entschluß, sich von Otto Modersohn zu trennen. Nach heimlichen Vorbereitungen verließ sie ihren Mann ohne Vorwarnung in der Nacht nach seinem Geburtstag im Februar 1906. Skepsis und Nachdenklichkeit klingen an: „Nun habe ich Otto Modersohn verlassen und stehe zwischen meinem alten Leben und meinem neuen Leben. Wie das neue wohl wird? Und wie ich wohl werde in dem neuen Leben?“<sup>18</sup> Noch konnte sie nicht auf eigenen Füßen stehen und bat ihren Mann: „Wenn Du es kannst, so halte Deine Hände noch eine Zeit schützend über mich, ohne mich zu verurteilen.“<sup>19</sup> Der Verlassene reagierte trotz seiner großen Trauer mit einer unglaublichen Verständnisbereitschaft und Großzügigkeit, wie aus seiner Antwort deutlich wird: „Lebe auch gut, spare nicht so sehr, Du hast es nötig. Deine Wünsche will ich nach Kräften erfüllen. (...)“

---

<sup>15</sup>Tagebucheintrag Otto Modersohns vom 15.6.1902

<sup>16</sup>Tagebucheintrag Otto Modersohns vom 28.6.1902

<sup>17</sup>Brief an Otto Modersohn vom 15.4.1904

<sup>18</sup>Tagebucheintrag vom 24.2.1906 in Paris

<sup>19</sup>Brief an Otto Modersohn vom 9.4.1906

Du bist mir immer noch eine Welt. Du suchst Freiheit. Nimm alle Freiheiten, lebe von mir getrennt mal, tue alles, was Deiner Natur nötig ist.“<sup>20</sup> Seine Frau war sein Lebensinhalt und seine Kraftquelle<sup>21</sup>, während sie für und durch ihre Kunst lebte.

Ihr dreißigstes Lebensjahr hatte sie sich als Ziel gesteckt, um in der Kunst die ihr gemäße Sprache und persönlich zu sich selbst zu finden. In einem äußerst ungewöhnlichen Selbstbildnis zog sie Bilanz. Nackt, mit einem Tuch um die Hüften und mit einer Bernsteinkette geschmückt, stellte sie sich im Mai 1906 selbst als Schwangere dar,<sup>22</sup> was nicht den Tatsachen entsprach. „Dies malte ich mit 30 Jahren an meinem 6. Hochzeitstage,“ lautet die ausführliche Inschrift. Nachdenklich blickt die Künstlerin mit geneigtem Kopf auf ihr Spiegelbild. Im skeptischen Blick aus den großen ausdrucksvollen Augen manifestiert sich die Selbstbefragung der Dreißigjährigen. Die Bildaussage läßt sich nicht eindeutig entschlüsseln. Mit Sicherheit ist es nicht einfach nur „der gemalte Schrei nach dem Kinde“, wie der Kunsthistoriker Richard Hamann mit Blick auf die Biographie eher abfällig konstatierte.<sup>23</sup> Vielmehr dokumentiert Paula Modersohn-Beckers sogenanntes „Hochzeitsbild“ eine dramatische Ausnahmesituation: das persönliche Dilemma der Künstlerin, ihre Zerrissenheit zwischen dem übermächtigen Wunsch nach uneingeschränkter Selbstverwirklichung auf der einen und dem verdrängten Kinderwunsch auf der anderen Seite, der sich aus ihren Briefen und Tagebuchnotizen herauslesen läßt und in den zahlreichen Bildern von Müttern mit Kindern seinen Niederschlag fand. Am Ende empfand sie völlige Ratlosigkeit: „Ich fühle nicht, welches mein richtiger Weg ist.“<sup>24</sup>

In dieser Situation, am 3. September 1906 schrieb Paula Modersohn-Becker ihrem Mann einen Abschiedsbrief, der die endgültige Trennung besiegeln sollte. Drei Tage später widerrief sie ihn voller Verzweiflung. Auf ihre verzagte Bitte hin kam Otto Modersohn nach Paris. Die fürsorglichen Bemühungen, seine unglückliche Frau aufzurichten, verhalfen ihr zu einem Entschluß: „Ich werde in mein früheres Leben zurückkehren mit einigen Änderungen,“ schrieb sie an Clara Rilke-Westhoff. „Auch ich selbst bin anders geworden, etwas selbständiger und nicht mehr voll zu viel Illusionen. Ich habe diesen Sommer gemerkt, daß ich nicht die Frau bin, alleine zu stehen. Außer meinen ewigen Geldsorgen würde mich gerade meine Freiheit verlocken, von mir abzukommen. Und ich möchte so gerne dahin gelangen, etwas zu schaffen, was ich selbst bin. (...) Die Hauptsache ist: Stille für die Arbeit, und die habe ich auf die Dauer an der Seite von Otto Modersohn am meisten.“<sup>25</sup> Im März 1907 kehrte das Paar nach Worpswede zurück. Paula Modersohn-Becker war schwanger. Drei Wochen nach der Geburt ihrer Tochter Mathilde, am 20. November 1907, starb die Einunddreißigjährige nach dem Verlassen des Wochenbetts an einer Lungenembolie.

Der Lebensweg der im folgenden vorgestellten Künstlerin gestaltete sich gänzlich anders. Um genau sechzig Jahre überlebte **Charlotte Berend-Corinth**, nur vier Jahre nach Paula Modersohn-Becker geboren, die früh verstorbene Künstlerkollegin. Doch obwohl sie bis ins hohe

<sup>20</sup>Brief von Otto Modersohn vom 22.3.1906

<sup>21</sup>Vgl. den Brief von Otto Modersohn an Paula Modersohn-Becker vom 6. April 1906

<sup>22</sup>„Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag“, 1906, Privatbesitz

<sup>23</sup>Zit. nach: Renate Berger: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 21986, S. 277. - Voller Empörung lehnten viele das provozierende Selbstportrait als peinlich und geschmacklos ab. Nie zuvor hatte sich eine Künstlerin so dargestellt.

<sup>24</sup>Brief an Otto Modersohn vom 9.9.1906

<sup>25</sup>Brief an Clara Rilke-Westhoff vom 17.11.1906

Alter von 87 Jahren malte, ist die künstlerische Produktion der 1967 in New York verstorbenen Frau von Lovis Corinth kaum bekannt. Auf dem Ausstellungskatalog zum 100. Geburtstag der Künstlerin, einem dünnen Heft von vierzig Seiten, ist bezeichnenderweise ihre früheste Portraitzzeichnung von Lovis Corinth abgebildet, die sie selbst unternimmt hat: „Der Herr Lehrer im Jahre 1902.“<sup>26</sup> Dies wirft ein Licht auf die Art und Weise, wie sie heute gesehen wird. Sie wird als Schülerin, als Epigone ihres Mannes begriffen, und ihre Leistung über ihn definiert. Daß die Kunstkritik ihre Malerei hauptsächlich in starker Abhängigkeit von Corinth sieht, beruht allerdings im wesentlichen auf Charlotte Berends eigener Darstellung der Verhältnisse. Denn nach dem Tod ihres Mannes begann sie 1925 ein ausführliches Tagebuch über ihr gemeinsames Leben zu führen, das sie 1937 abschloß und 1947 publizierte.

In diesem Buch verarbeitete sie den Verlust ihres Mannes, indem sie immer wieder ihrer Trauer Ausdruck verlieh, um dabei rückblickend, Episode an Episode, das gemeinsame Leben aufzurollen. Immer wieder ging sie mit sich ins Gericht, plagten sie tiefe Zweifel und harte Selbstvorwürfe bei dem Gedanken, dem überragenden Mann nicht genügt zu haben, seiner nicht wert gewesen zu sein oder ihn vernachlässigt zu haben. Nach und nach gewann sie im retrospektiven Erzählen ihren Optimismus und ihr Selbstvertrauen zurück, bis sie sich schließlich wieder ihrer Malerei widmen konnte. „Ich will nichts anderes mehr als malen“,<sup>27</sup> beschloß sie Anfang der dreißiger Jahre, zog nach Italien, wo sie einen jüngeren Mann kennenlernte und bald darauf, 1937, ihr Erinnerungsbuch mit dem kurzen Kapitel „Neue Lebensgeister“ vollendete.

In verschiedenen Passagen ihres Tagebuches faßt die 1880 als Tochter wohlhabender jüdischer Kaufleute in Berlin geborene Charlotte Berend ihr Leben an der Seite des berühmten deutschen Impressionisten zusammen. Nach drei Studienjahren an der Staatlichen Kunstschule Berlin und der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums wechselte sie 1901 in das Privatatelier Lovis Corinths. Lehrer und Schülerin verliebten sich ineinander, 1903 heirateten sie. „Corinth hatte bei unserer Eheschließung Angst, er würde unter den Skrupeln meiner Künstler-Laufbahn mitzuleiden haben. Litt er doch schon schwer genug an sich. 'Nein, das sollst du nicht', versprach ich ihm und mir.“<sup>28</sup> - Also von Anfang an das Versprechen der bedingungslosen Unterordnung.

Im folgenden ein Auszug aus ihren Erinnerungen: „Wenn ich zurückdenke, wie ich es stets durchgesetzt hatte zu malen, trotz Schwangerschaft, trotz Arbeit bei den kleinen Kindern, trotz Wirtschaft, Kochen jahrelang, Modell stehen, Kranksein viel, Pflegen viel, Geldeinschränkungen in den ersten Jahren, trotz aller Kraftausgaben an Corinth und an die Kinder jederzeit, durchs ganze Leben hin. (...) Wie oft glaubte ich zu ersticken, denn ich lebte das schwere Leben zwischen zwei Generationen. Corinth 22 Jahre älter und hinter mir die Kinder, 23 Jahre jünger. (...) Nach der Krankheit von Corinth“ - 1911 erlitt der 53jährige einen Schlaganfall - „hatte ich nicht mehr viel Stütze an ihm. Doppelt empfindlich, da ich bis dahin das Kind gewesen war, das zum Geliebten, zum Erzieher emporgeblickt hatte. Ich hatte umzulernen. (...) Und ich habe (...) wieder gemalt. Ich bin trotz meines Fleißes nur sprunghaft vorangekommen, denn ich durfte (...) nur einen Teil meiner Kraft für mich brauchen.“<sup>29</sup> -

---

<sup>26</sup>„Portrait Lovis Corinth“, 1902, Berlin Museum, Berlin

<sup>27</sup>Tagebuch, 18.1.1933. Diese und die im folgenden zitierten Tagebuchpassagen zit. nach: Charlotte Berend-Corinth: Mein Leben mit Lovis Corinth, München 1947

<sup>28</sup>Tagebuch, 23.3.1929

<sup>29</sup>Tagebuch, 11.2.1926

„Meine stärksten Lebensjahre gab ich Lovis, die Jahre meiner Jugend und meiner Reife. Ich beklage mich nicht, ich stelle es fest. (...) In der Welt gelte ich als eine Frau, die sich durchgesetzt hat“,<sup>30</sup> konstatierte sie 1929.

Durchgesetzt hat sich jedoch nicht das Bild von der Malerin Charlotte Berend, sondern das der Muse und des Modells von Lovis Corinth. Die mehr als neunzig Gemälde ihres Mannes mit ihrem Konterfei, nicht gerechnet die unzähligen Skizzen und Zeichnungen, führen auf anschauliche Weise das Verhältnis des Künstlerpaares vor Augen. Aus der selbstbewußt auf den Betrachter blickenden Geliebten, von der er mit einer erotischen Geste Besitz ergreift (1902)<sup>31</sup> wird im folgenden Jahr die anlehnungs- und schutzbedürftige Ehefrau, die sich scheu vom Betrachter abwendet und dem Mann den Außenkontakt überläßt.<sup>32</sup> Zur martialischen Pose steigert sich die männliche Aneignung der schwachen Frau im Bild „Der Sieger“ (1910).<sup>33</sup> „Wenn man eine Frau malt, muß man sie dekorativ auffassen, das Geistige ist nicht das Wesentliche,“<sup>34</sup> so Lovis Corinth.

Und er malte seine Ehefrau in unzähligen Varianten vor und nach dem Bade, beim An- und Ausziehen, auf dem Ball und im Liegestuhl (1910), als hochschwängere „Donna Gravida“ (1904, 1909) und als Mutter ihrer beiden Kinder, als „Bathseba“ (1908), „Abundantia“ (1916) und „Büßende Magdalena“ (1911), schließlich auch lesend (1911) und - nur zweimal, zu Beginn ihrer Beziehung - „Die Malerin“ (1903).

Tatsächlich hat Charlotte Berend mehr Zeit für die Bildproduktion Lovis Corinth aufgewendet als für ihre eigene Malerei und hatte trotzdem häufig ein schlechtes Gewissen, das ihr Ehemann auch noch mit mißbilligenden Bemerkungen schürte: „Ich beurteile doch deinen Charakter neben warmer Empfindung als egoistisch, und ist nicht alles, wie du es im Augenblick möchtest, gleich bist du die mißverständene Nora und glaubst dich vollständig verraten.“<sup>35</sup> Die „egoistische“ Gattin hatte für sich die Prioritäten gesetzt, die ihrem Mann zugute kamen: Modellstehen bis zur Erschöpfung und bis zum Tag vor der Niederkunft, die Erfindung raffinierter Kostümierungen und Posen sowie ausgeklügelter Arrangements von Stilleben, um ihn zum Malen zu animieren, die Erledigung seiner Korrespondenz und der finanziellen Geschäfte, endlose Diskussionen und konstruktive Kritik an seinen Werken und überdies geduldige Seelsorgerin für seine unzähligen depressiven Phasen.<sup>36</sup> Wenn sie es dann

---

<sup>30</sup>Tagebuch, 1.12.1929

<sup>31</sup>„Selbstportrait mit seiner Frau und Sektglas“, 1902

<sup>32</sup>„Selbstbildnis mit Rückenakt“, 1903, Privatbesitz

<sup>33</sup>Vgl. Berger, 1986, S. 107-109: "Der Rückzug in den Panzer erklärt sich dadurch, daß weibliche Blöße nicht allein Begehren, sondern auch Ängste weckt." Aus diesem und vielen ähnlichen Bildern, z. B. "Ritter und nacktes Weib" (1914) "spricht die ambivalente, zwischen Drohung und 'Schutz' schwankende Beziehung des Mannes zur Frau. (...) Danach ist der Mann in hohen Graden weiblicher Schwäche bedürftig; sie ist Voraussetzung seiner triumphalen Selbstbehauptung."

<sup>34</sup>Tagebuch, 24.3.1934

<sup>35</sup>Vgl. hierzu: Tagebuch, 19.11.1925: "Und obwohl meine Liebe zu ihm so tief und durchdringend war alle die vielen Jahre hindurch, als sei mein Selbst nicht vorhanden, so kam doch der Tag, wo ich mich auf meine eigenen zwei Beine stellte und mir sagte, auch du lebst nur einmal: nimm dir Zeit für dich, auch du mußt jemand werden, mußt deiner Natur gerecht werden. Und da setzte die Selbstsucht ein, der Ehrgeiz, die vielen Dinge, die mit ihm gehen. Möglich ist ja, daß ich dadurch, daß ich mich geistig emanzipierte, auch immer mit ihm Schritt gehalten habe und er der Meinung blieb, ich sei sein einzig bester Ratgeber."

<sup>36</sup>Charlotte Berend ist die lebendige Illustration der Auffassung von Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928, S. 35: "Beglückt, im Schatten des Größeren sich mit der zweiten Rolle zu bescheiden, versteht sie

einmal wagte, in einer der raren Mußestunden sich ihrer Malerei zu widmen und dafür ausgerechnet eine Tube Farbe aus seinem Atelier zu holen, geriet Corinth, der dauernd ihren Malkasten plünderte, aufgrund dieser „Anmaßung“ in höchste Rage. Weder konnte er, mit seinem unbedingten Souveränitäts- und Machtanspruch, seine Frau als potentielle Konkurrentin ertragen - immerhin stellte sie seit 1906 kontinuierlich in den Sezessionsausstellungen aus - noch konnte er es aushalten, wenn sie seine Aufmerksamkeit von ihm abzog.

Als Rivalin ihres Mannes hat Charlotte Berend sich nie gesehen und ihn auch nicht als Kontrahenten eingeschätzt, im Gegenteil behauptete sie: „Wäre jemals Neid oder nur der Hauch davon in mir gewesen, so wäre es mir unbegreiflich. Nie habe ich mich in seine Kunstnähe gebracht, nie anders seine Werke empfunden als entzückendes Glück. Was haben sie mit mir zu tun? Manche Menschen meinen, ich wolle so malen wie er! Wie niedrig sie mich einschätzen.“<sup>37</sup> Ihre Entrüstung verrät allerdings eine gewisse Unsicherheit angesichts der Tatsache, daß ihr Werk bei der Kritik stets im Schatten des Oeuvres von Lovis Corinth verschwand. Es ist in der Tat nicht zu leugnen, daß ihr Stil bis in die sechziger Jahre, wenn auch mit Modifikationen, im wesentlichen dem Impressionismus verhaftet blieb, als dessen Hauptvertreter ihr Mann in Deutschland anerkannt war. Zu Lebzeiten Corinths schuf sie hauptsächlich Portraits und Stilleben. Als seine Krankheit ihre Kräfte absorbierte, zeichnete sie in den Nachtstunden zahllose Selbstbildnisse, um nicht aus der Übung zu kommen.<sup>38</sup> Sie illustrierte Märchen und hielt in Zeichnungen und Lithographien Schauspieler und Szenen aus dem Berliner Theaterleben fest. Der Landschaft wandte sie sich erst nach dem Tod Corinths 1925 zu, als habe sie zuvor die Gegenüberstellung mit seinem Haupt- und Lieblingsmotiv gescheut.

In offizieller Funktion war sie ihm ebenfalls zur Seite getreten. Nach erst dreijähriger Mitgliedschaft in der Berliner Sezession, deren Präsident Corinth war, wurde Charlotte Berend 1915 Mitglied von Vorstand und Jury der Sezession. 1927 gründete sie im Atelier ihres verstorbenen Mannes eine eigene Malschule, daneben arbeitete sie an seiner Biographie und recherchierte für das umfangreiche Werkverzeichnis, das 1958 erschien. Auf weiten Reisen sammelte sie Anregungen für ihre Malerei. Schließlich siedelte sie 1932 nach Alassio in Italien um. 1939 emigrierte die jüdische Künstlerin in die USA; in Santa Barbara in Kalifornien eröffnete sie 1943 eine Malschule. Seit 1945 lebte sie in New York, wo sie, inzwischen 65 Jahre alt, als eigenständige, anerkannte Künstlerin unbeschwerter als in Deutschland malen konnte, weil sie nicht im Schatten ihres Mannes stand, der in den USA weitgehend unbekannt war. In Deutschland wiederum ist die Rezeption ihres Schaffens aufgrund ihrer Übersiedlung stark eingeschränkt.

Charlotte Berend gelang ihre persönliche und künstlerische Emanzipation erst nach dem Tod ihres Mannes in einem mühsamen Ablösungs- und Selbstfindungsprozeß. Ihr Schwanken zwischen Selbstbehauptung und Unterordnung, zwischen Zufriedenheit mit ihrer Rolle als Gattin des berühmten Künstlers und Frustration über den erzwungenen Verzicht auf die eigene Selbstverwirklichung als Malerin, prägt die persönlichen Aufzeichnungen. Ihre ambivalente Haltung zwischen Idealisierung ihres Mannes und verdeckten Vorwürfen spiegelt sich auch in dem kritisch kommentierenden Resümee ihrer Beziehung. Es lautet: „In seiner

---

es, seinem Gestaltungsdrange herbeizuschaffen, was er ersehnt, zahllose Hemmnisse wegzuräumen. Sie lernt mit seinen Augen sehen, weckt in sich Vorstellungen seiner Einbildungskraft.“

<sup>37</sup>Tagebuch, 23.4.1926

<sup>38</sup>Später verbrannte sie sämtliche Zeichnungen, da sie ihr nicht mehr gefielen; vgl. Tagebuch

Biographie hat Lovis von seiner Liebe zu mir nichts geschrieben, nur den Satz, daß die Menschen es mir zu danken hätten, wenn er in seinen späten Jahren noch ungehindert schaffen konnte.“<sup>39</sup> - „Manche Frauen sind immer beleidigt, daß ihr Mann, bedeutender, interessanter und ganz im Vordergrund stehend, sie nicht zur Geltung kommen läßt. (...) Ich fragte mich: Lieben sie eigentlich ihren Mann? Aber wenn ja, mit welcher Art von Liebe denn? Ist die Eigenliebe nicht größer? Diesen Frauen fehlt der Genuß an dem Wert, den ein bedeutender Mann hat. (...) Ich behaupte sogar, daß große Leistungen von einem Mann nur ausgeführt werden, wenn eine Frau neben ihm steht, ohne sich vordrängen zu wollen, nicht einen Schritt - eher noch hinter ihm mag sie verbleiben. Er aber weiß, daß er, wann immer er den Kopf zur Seite oder ein wenig rückwärts wendet, er in die Augen der Frau sieht.“ Eine Radierung Corinths aus dem Jahr 1904 illustriert exakt diese Konstellation, die für den Mann so wertvoll ist, wie Charlotte Berend fortfährt: „Selbst wenn der Mann es selten ausspricht, so ist es dennoch so, daß jedesmal sein Dank und seine Liebe zu ihr sich erhöht - und seine Leistungskraft.“

Doch direkt anschließend ihr provokantes Fazit: „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! Tatsächlich, es gibt keine Frauenemanzipation - es gibt nur eine Entwicklung beim Manne, auf die zu hoffen wäre.“<sup>40</sup> - Soweit Charlotte Berend-Corinth 1927.

Und auch einer weiteren Künstlerin dieser Zeit ging es wesentlich um die Entwicklung des Mannes, genauer eines von ihr speziell auserkorenen Mannes „zu ihrem künstlerischen Geschöpf“.<sup>41</sup> Dies hatte sich **Marianne Werefkin** in Bezug auf den von ihr protegierten Lebensgefährten Alexej Jawlensky zum Ziel gesetzt, wie sie verkündete: „Wenn er (...) ein durch mich der Welt vorgestellter Künstler wird, dann habe ich meinen Daseinszweck erfüllt, dann ist mein Leben nicht umsonst gewesen,“ so die Künstlerin im Jahr 1904.<sup>42</sup> Nach außen stellt sich heute ihre Mission als erfolgreich dar - Jawlensky ist heute sehr populär, doch sie selbst erklärte resigniert ihre Bemühungen für mehr oder weniger gescheitert. Ins Bewußtsein rückte Marianne Werefkin erst gegen Ende der achtziger Jahre mit einer größeren Ausstellung im Kunstverein Hannover. Die Werefkin-Forschung ist relativ jung und gewissermaßen als „Abfallprodukt“ aus der Jawlensky-Forschung hervorgegangen.

Als älteste Tochter einer Malerin und eines vermögenden, hohen Offiziers aus russischem Uradel wurde Marianne Werefkin 1860 in Tula geboren. Selbstverständlich wurde ihr als Kind einer russischen Intelligenzija-Familie eine hervorragende Ausbildung zuteil. Bereits als junges Mädchen erhielt sie Mal- und Zeichenunterricht bei Privatlehrern und ein eigenes Atelierhaus. Als ihr Vater 1886 als Kommandeur der Peter-Pauls-Festung nach Petersburg berufen wurde, richtete er ihr in der Festung ein Atelier ein und vermittelte ihr Privatunterricht bei dem befreundeten Maler Ilja Repin, dem bedeutendsten Vertreter des russischen Realismus. Repin verehrte die begabte Schülerin sehr, deren realistisch-brauntonige

<sup>39</sup>Tagebuch, 13.2.1927

<sup>40</sup>Tagebuch, 22.4.1927. Vgl. hierzu: Corinths "Doppelportrait mit seiner Frau" (1904), in dem er sie als inspirierende Muse im Hintergrund darstellt, die über dem Haupt des Genies den Siegeslorbeer schwenkt, wirkt wie eine Illustration dieser Tagebuchpassage.

<sup>41</sup>Marianne Werefkin, zit. nach: Bernd Fäthke: Marianne Werefkin und ihr Einfluß auf den Blauen Reiter, in: Ausstellungskatalog: Marianne Werefkin. Gemälde und Skizzen, Wiesbaden 1980, S. 14

<sup>42</sup>"Lettres à un inconnu", 1904; zit. nach: Berger, 1986, S. 315, Anm. 440

Atelierbilder auf Ausstellungen Erfolge feierten und ihr die Bezeichnung russischer „Velazquez“ oder „Zurbaran“ einbrachten. Unglücklicherweise zerschoss sich die talentierte Künstlerin bei einem Jagdunfall 1888 die rechte Hand, doch mit unglaublicher Disziplin und Ehrgeiz gelang es ihr, die verkrüppelten Finger zu trainieren, bis sie wieder mit Pinsel und Zeichenfeder hantieren konnte.

Im Jahr 1891 besuchte Repin seine Schülerin zusammen mit einem seiner Studenten an der Petersburger Akademie, dem jungen Hauptmann Alexej Jawlensky (1864-1941). „Diese Bekanntschaft,“ erinnerte sich Jawlensky, „sollte mein Leben ändern. Ich wurde der Freund von ihr, dieser klugen, genial begabten Frau. Wir arbeiteten zusammen in ihrem Atelier in der Peter-Pauls-Festung.“<sup>43</sup> Indes war die erfolgreiche Malerin der akademisch-realistischen Malweise überdrüssig, die sie selbst so virtuos beherrschte. Ihr eigentliches ästhetisches Ziel war die Überwindung der oberflächlichen Abschilderung der materiellen Welt. Aber, anstatt den schöpferischen Schritt aus der „Welt der Tatsachen“ in die „imaginäre Welt“ selbst zu wagen,<sup>44</sup> nahm sich die Einunddreißigjährige des vier Jahre jüngeren Jawlensky an, in dem sie geniale künstlerische Fähigkeiten entdeckt zu haben glaubte. Sie widmete sich hingebungsvoll seiner Förderung, wie die Auflistung ihrer Bemühungen belegt: „Ich befreite ihn vom Dienst, gab ihm ein Atelier und die Möglichkeit, ohne Sorge zu arbeiten, pflegte seine Gesundheit, machte ihn frei von der Routine der Akademie, umgab ihn mit Glorienschein, schaffte ihn ins Ausland, formte seinen Geschmack, gab ihm Wissen, lehrte ihn die Kunst zu lieben, großzügig und sorglos Farben, Leinwand und Modelle zu verwenden. In sein Leben brachte ich eine ganze Familie von Freunden, ich habe ihn geschliffen, gab ihm Komfort, gab getreulich unermüdlich Verständnis.“<sup>45</sup>

Ihr Protégé profitierte von ihren menschlichen und materiellen Investitionen in seine Person, die Gründe konnte er allerdings nicht nachvollziehen, wie seine Gönnerin nach drei Jahren konstatierte: „In Jawlensky fand ich Widerhall, (...) aber er verstand mich nicht. Drei Jahre lang habe ich Schritt für Schritt mit ihm getan, (...) ihm seine Talente, das Mysterium der Kunst gezeigt; mich selbst verbergend hinter weiblicher Schwäche. (...)“ (1895) - „Ich liebe und verehere in ihm den Künstler. Er ist ganz und gar in seine Kunst verliebt.“ - „Als Frau, verlangend nach demjenigen, der ihrer inneren Welt Ausdruck geben sollte, traf ich Jawlensky und beschäftigte mich mit ihm. (...) Ich suchte die andere Hälfte meiner selbst. In Jawlensky meinte ich sie zu erschaffen, zu erziehen. Ich stieß auf Begrenzung, und heute sinken mir die Hände. (...) Ich bin Frau, bar jeder Schöpfung. Ich kann alles verstehen und kann nichts schaffen“ (1895).<sup>46</sup> Doch ihre deprimierte Erkenntnis, als weibliches Wesen ihrer inneren Kreativität nicht sichtbaren Ausdruck geben zu können, zwang sie, die „andere Hälfte ihrer selbst“, also den männlichen Künstler in ihrer Obhut, nicht aufzugeben. Selbst die unabhängige, hochgebildete und fortschrittlich denkende Werefkina konnte sich nicht von der alten biologistischen Vorstellung der Verschmelzung des Männlichen mit dem Schöpferischen

---

<sup>43</sup>Jawlensky in seinen "Lebenserinnerungen", zit. nach: Ausstellungskatalog: Alexej Jawlensky. Zeichnung, Graphik, Dokumente, hrsg. von Bernd Fäthke, Wiesbaden 1983/84, S. 7

<sup>44</sup>Marianne Werefkin, "Lettres à un inconnu", 1902: "Alles langweilt mich in der Welt der Tatsachen." - "Ich brauche eine imaginäre Welt, eine freie Schöpfung, die ich mir zu meiner Genugtuung ausdenken kann. Die Wirklichkeit ängstigt mich." Zit. nach: Fäthke, 1980, S. 39

<sup>45</sup>Marianne Werefkin 1901, Archiv Alexander Werefkin; zit. nach: Fäthke, 1983/84, S. 7; Bernd Fäthke: Die Wiedergeburt der "Blauen Reiter"-Reiterin in Berlin. Von der Diskriminierung der Frau in der Kunst am Beispiel Marianne Werefkin, in: Ausstellungskatalog: Profession ohne Tradition, Berlin 1992, S. 237-248, ebd. S. 239

<sup>46</sup>Archiv Alexander von Werefkin u.a. Quellen; zit. nach: Fäthke, 1980, S. 9; Fäthke, 1992, S. 238

lösen. Sich darüber hinwegzusetzen bedeutete Anmaßung, wenn nicht sogar Aggression. Ein Akt der Kompensation, eine Ersatzhandlung in Form des Ausweichens auf die weibliche Alternative war naheliegend: die geistig-symbolische Mutterschaft, die „Geburt“ und Pflege eines Künstlers.<sup>47</sup>

Nach dem Tod ihres Vaters, der ihr seine zaristische Pension vermacht hatte, zog sie 1896 mit Jawlensky nach München, der dort seine künstlerische Ausbildung fortsetzte. Die Sommer verbrachten sie in den Voralpen, in Oberstorf oder Murnau, wo sie das Künstlerpaar Gabriele Münter und Wassilij Kandinsky kennenlernten. Ein intensiver Austausch begann, der schließlich 1897 zur Gründung einer avantgardistischen Künstlergemeinschaft, der „Brüder von Sankt Lukas“ führte, aus deren Geist 1909 die „Neue Künstlervereinigung München“ hervorging. Die Gruppe gründete und traf sich im Salon der Werefkina, die mit ihrer sprühenden Intelligenz und vibrierenden Lebhaftigkeit die Menschen um sich herum magnetisch anzog.

Als Mittelpunkt eines von ihr geführten Salons entsprach Marianne Werefkin der traditionellen Rolle der einfühlsam-intellektuellen Frau als geistiger Vermittlerin. Als Vermittlerin verstand sie auch ihre Rolle im Zusammenhang mit Jawlensky. „Wenn das Genie und sein Publikum in Disharmonie sind, so gibt es Stillstand im Gang der universellen Kultur. - Es muß also ein Publikum gebildet werden. Dies ist die Rolle der Frau. Sie ist da, (...) um das Genie der Masse zu erläutern.“<sup>48</sup> Es ist erstaunlich, daß selbst diese von revolutionärem Geist geprägte Frau von der Prämisse ausging, daß das Genie niemals weiblich sein könne. Dies mag auch einer der Gründe dafür gewesen sein, daß sie seit der Übersiedlung nach München keinen Pinsel mehr angerührt hatte, um uneingeschränkt der Kunst Jawlenskys dienen zu können. Sie reflektierte immer wieder über diese Selbstbeschränkung: „Wozu führt es, wenn ich arbeite, selbst wenn ich gut arbeite? Zu einigen Werken, die vielleicht nicht schlecht sind. Nein, dazu liebe ich meine Kunst zu sehr. Wenn ich selbst nicht arbeite und mich nur ganz dem widme, an was ich glaube, wird das wahre und einzige Werk entstehen, der Ausdruck des künstlerischen Glaubens, und das wird für die Kunst eine große Eroberung sein. Dafür ist es wert, gelebt zu haben.“<sup>49</sup> Sie verwandelte, transzendierte ihr eigenes künstlerisches Schaffen, um es in einem anderen, einem männlichen Künstler wiedererstehen zu lassen. Marianne Werefkin verstand ihren Verzicht auf die eigene Malerei lediglich als eine Abstinenz vom Handwerk, nicht von der Kunst, die sie weiterhin als geistiges Potential erzeugen konnte.<sup>50</sup>

Daher wollte sie ihre Idee von der Kunst nicht selbst realisieren, sondern durch den Mann. Und sie begründete dies so: „Ich liebte Jawlenskys Kunst und wollte ihr helfen.“<sup>51</sup> Hier wird es ganz deutlich: Nicht den Menschen Jawlensky liebte sie, sondern seine Kunst. Sie erschaffte sich ihn als Kunstwesen, um verwirklichen zu können, was sie aufgrund ihres Geschlechtes nicht zu können glaubte. Der Mann wurde zum Medium ihres schöpferischen Impulses, zum ausführenden Instrument. Indem sie ihr Kunstwollen auf ihn projizierte, reflektierten seine Werke, gewissermaßen auf Umwegen, ihre schöpferische Leistung. Ihr Aufgehen in seinem Schaffen ließ die Mentorin an seinem, dem männlichen Genie teilhaben, das sie ihm allerdings zuvor übertragen hatte - ein prekärer *circulus vitiosus*.

<sup>47</sup>Vgl.: Berger, 1986, S. 258-260

<sup>48</sup>Marianne Werefkin, Archiv Alexander Werefkin; zit. nach: Fäthke, 1980, S. 17; Fäthke, 1983/84, S. 7

<sup>49</sup>„Lettres à un inconnu“; zit. nach: Berger, 1986, S. 249

<sup>50</sup>Marianne Werefkin: "Je suis insatiable dans la vie abstraite." - "J' aime les choses qui ne sont pas." Zit. nach: Fäthke, 1980, S. 9

<sup>51</sup>Brief an Herrn Schädli, undatiert; zit. nach: Fäthke, 1983/84, S. 7

Die komplexe Symbiose zwischen Schöpferin und Geschöpf konnte auf Dauer jedoch nur eine unzureichende, unbefriedigende Kompensation bieten und läßt sich als eine spezielle Art der Kapitulation, der Auseinandersetzung mit der Angst vor dem eigenen Versagen interpretieren. In seltsamer Ambivalenz changierte Marianne Werefkins Verhalten zwischen Selbstaufgabe und Selbststilisierung. Dieser aufreibende Dualismus stürzte sie in dem Moment in eine tiefgreifende Identitätskrise, als sie verzweifelt erkennen mußte, daß ihr Geschöpf sich ihrem Willen nicht vollkommen anpaßte. „Ich gab ihm künstlerische Erziehung. (...) Jeder gibt was er kann. Er nahm, was er konnte.“<sup>52</sup> - „Der Glaube an mich selbst fehlte. Ich wollte, dachte mit fremden Händen zu schaffen, aber jetzt - (...). Zehn Jahre kann man nicht zurückrufen, die Kräfte sind nicht mehr dieselben. (...) Ist es möglich, daß in mir ein echter Künstler war, und ich an ihm vorbeischaute? Solch eine Kraft in der Seele und solch eine Kraftlosigkeit in den Händen.“<sup>53</sup> - „Ich habe mir selbst nicht vertraut, und deshalb ist mein Leben zum Teufel gegangen.“<sup>54</sup>

Ihre Resignation brach zu einem Zeitpunkt auf, als die ohnehin nicht unproblematische Beziehung in eine tiefgreifende Krise geriet. Da das Verhältnis der beiden Künstler rein platonisch war,<sup>55</sup> lebte man in einer ménage à trois, d. h. Jawlensky hatte ein von der Werefkina geduldetes Verhältnis mit ihrem Dienstmädchen Helene Nesnakomoff. Die Situation verkomplizierte sich, als diese 1901 ein Kind von ihm erwartete. Zwar nahm Marianne Werefkin den 1902 geborenen Sohn Andreas großzügig in die Ehe zu dritt auf, doch es kam ihr zu Bewußtsein, daß sie Jawlensky nicht zu ihrem Werkzeug machen konnte und wieder zu sich selbst finden mußte.

1901 begann sie einen neuen Abschnitt ihrer Tagebücher mit dem Titel „Lettres à un inconnu“ - „Briefe an einen Unbekannten“, in denen sie in Briefform Zwiesprache mit sich selbst, mit einem fiktiven Alter Ego hielt. Der „Unbekannte“ war nach eigener Aussage ihr höheres Ich, das sie antrieb, ihr Genius. In einer Kombination aus Tagebuch, privater Kunstphilosophie und visionären dichterischen Passagen dokumentiert sich ihr Prozeß der Selbsterkenntnis. „Ich schaffe mir ganz bewußt Illusionen und Träume. Darin bin ich Künstler. (...) Ich bin mehr Mann als Frau. Allein das Bedürfnis zu gefallen und das Mitleid machen mich zur Frau. Ich bin nicht Mann, ich bin nicht Frau, ich bin Ich.“<sup>56</sup> Im Jahr 1905 schloß sie das letzte Buch der „Lettres“ mit den Sätzen: „Ich habe mein ganzes Herz Jawlensky zur Verfügung gestellt, der im Grunde der Alleinige und wirklich Einzige meines Lebens ist.“<sup>57</sup>

Im gleichen Jahr begann die 45jährige wieder intensiv zu malen. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war sicher nicht zuletzt eine ausgedehnte Reise nach Frankreich, die ihr die Malerei der Fauves und der Nabis vor Augen führte. Angeregt von deren ausdrucksstarken, subjektiven Umgang mit der Farbe, schuf sie Gemälde in leuchtenden, vitalen Farbklingen.<sup>58</sup> Sie verarbeitete Einflüsse von Munch und Gauguin, der Nabis und der Fauves. Werefkins

---

<sup>52</sup>Marianne Werefkin, Archiv Alexander Werefkin; zit. nach: Fäthke, 1980, S. 19

<sup>53</sup>„Lettres à un inconnu“, 1901; zit. nach: Fäthke 1980, S. 19

<sup>54</sup>„Lettres à un inconnu“, 1901-1905; zit. nach: Berger, 1986, S. 247

<sup>55</sup>Marianne Werefkin: „Keiner von uns dachte je an physische Liebe.“ „Lettres à un inconnu“, 1904

<sup>56</sup>„Lettres à un inconnu“, 3. und letztes Buch, 1905

<sup>57</sup>„Lettres à un inconnu“, 3. und letztes Buch, 1905; zit. nach: Fäthke, 1980, S. 20

<sup>58</sup>Marianne Werefkin: „... in ein paar Monaten hatte ich den Weg gefunden, den ich jetzt gehe.“ Zit. nach: Fäthke, 1980, S. 10

extravaganter Einsatz der Farbe, die Verwendung disharmonischer Kontraste bestimmt auch ihr magisch anmutendes „Selbstbildnis I“, um 1910<sup>59</sup>. „Wenn sie Augen und Mund, das Visuelle und Verbale, durch einheitliche rote Farbgebung betont, kann dies wohl als Hinweis auf ihre Eigenschaft als Seherin und Verkünderin aufgefaßt werden.“<sup>60</sup> Der aggressive, von Intensität und Unruhe geprägte Charakter ihrer Selbstdarstellung kommt besonders im Vergleich mit dem etwa gleichzeitig entstandenen „Bildnis Marianne Werefkins“ (1909)<sup>61</sup> der befreundeten Gabriele Münter zum Ausdruck. Münter gelingt es, in dem aus harmonischen Farbtönen komponierten Portrait, „über den körperlichen Ausdruck des Zu- und Abgewandtseins etwas von der geistigen Konstitution ihres Gegenübers nahezubringen.“<sup>62</sup>

1910 lernte Marianne Werefkin Franz Marc kennen, im folgenden Jahr gehörte sie zu den Gründern der „Blaue Reiter“-Gruppe. Ihre Bilder waren auf wichtigen Ausstellungen vertreten (Sonderbundaussstellung Köln 1912, „Deutscher Herbstsalon“ Berlin 1913). Bei Kriegsausbruch flohen Marianne Werefkin und Alexej Jawlensky in die Schweiz, wo sie sich 1918 in Ascona niederließen. Inzwischen hatte Marianne Werefkin, die bei der überstürzten Flucht nur ihre Skizzenbücher mitnehmen konnte, nach der Oktoberrevolution ihre zaristische Rente verloren und besaß danach weder Geld noch Bilder, von deren Verkauf sie leben konnte.

Im Winter 1920/21 trennte sich Jawlensky, der inzwischen die Mutter seines Kindes geheiratet hatte, von ihr und zog mit seiner Familie nach Wiesbaden, wo er 1941 starb.<sup>63</sup> Marianne Werefkin blieb in Ascona, wo sie ein reiches Spätwerk schuf, zahlreiche Ausstellungen mit ihren Werken beschickte, Reisen unternahm, 1924 die Künstlergruppe „Der große Bär“ gründete und, als „Nonna“ von der ansässigen Bevölkerung sehr verehrt, im Februar 1938 starb. Jawlensky reagierte sehr bestürzt auf die Todesnachricht. Nach seiner Trennung hatte er wiederholt eine Aussprache gesucht und 1935 einen Freund um Vermittlung gebeten. Dieser überbrachte ihm eine entlastende Antwort Marianne Werefkins: „Ich denke ohne Bitterkeit an Jawlensky. Ich habe überwunden und möchte nichts wieder aufleben lassen. Jawlensky ist für mich ein Fremder geworden.“<sup>64</sup>

„Man machte die Werefkin zum Phantom der modernen Kunstgeschichte, verschwieg oder mystifizierte sie.“<sup>65</sup> Zum Mythos wurde sie, weil sie zwar Künstlerin, doch ihr Werk kaum bekannt war; weil sie dem Künstler weder als Muse noch als Modell gedient und ihn dennoch unterstützt hat. Ihre Rolle läßt sich nicht so eindeutig definieren, wie im Fall Paula Modersohn-Becker oder Charlotte Berend-Corinth. Und dennoch lassen sich Parallelen entdecken: Alle drei Künstlerinnen versuchten, durch autobiographische Texte, d. h. in ihren umfangreichen Tagebüchern, Aufschluß über sich selbst und ihre Entwicklung und zu sich selbst zu finden.

---

<sup>59</sup>Tempera auf Papier, 51 x 34 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München

<sup>60</sup>Berger, 1986, S. 255f

<sup>61</sup>Städtische Galerie im Lenbachhaus München

<sup>62</sup>Berger, 1986, S. 256

<sup>63</sup>„Ich bin mit ihr auseinander wegen Lebensnot, aber ich als Künstler bin ihr sehr verpflichtet.“ Jawlensky in einem Brief an Emmy Scheyer 1923

<sup>64</sup>Brief von Karl Im Obersteg 1935, in: Hugo Wagner: Die Sammlung Im Obersteg, Ausstellungskatalog Bern 1975, o. S.; zit. nach: Fäthke, 1992, S. 244.

<sup>65</sup>Fäthke, 1980, S. 19

Marianne Werefkin gelang die Emanzipation von der totalen Selbstaufgabe für Jawlensky nach zehn Jahren; Charlotte Berend emanzipierte sich von ihrem Mann erst nach dessen Tod; Paula Modersohn-Becker versuchte aus der noch jungen Ehe den Schritt in die Unabhängigkeit, doch darin scheiterte sie und kehrte zurück zu ihrem Mann. Dennoch gilt sie als weibliches Paradebeispiel für das kompromißlose und radikale Durchsetzen eines künstlerischen Anspruchs. Dagegen bietet Charlotte Berend-Corinth das konventionelle Bild der weiblichen Einschränkung zugunsten der Bedürfnisse des anspruchsvollen Künstlergatten. Paula Modersohn-Becker entschied sich zunächst für die Kunst und gegen die Familie, ihr Lebenskonzept zerbrach an den materiellen Umständen und an seiner Unvollständigkeit: ohne Kind fühlte sie sich nicht vollkommen. Ihr Scheitern war vorprogrammiert. Sie hatte die Versorgungsinstitution verlassen und somit versucht, ein altes, noch um die Jahrhundertwende gültiges Wissenschaftsdogma zu unterlaufen: „In dem Gegensatz von Mann und Weib ist die Ungleichartigkeit der menschlichen Berufe und damit auch die sociale Ungleichheit und Abhängigkeit als ein Naturgesetz aufgestellt,“ so der Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich von Riehl 1889.<sup>66</sup> Gesellschaftliches Ansehen konnte einer Frau, auch einer Künstlerin, nur in Bezug auf ihren Ehegatten, in der Unterordnung unter ihren Mann zuteil werden.<sup>67</sup>

Ganz besonders betrafen diese vorurteilsgespickten Denkmuster die Künstlerinnen, die mit einem Künstler verheiratet bzw. liiert waren. Sie mußten sich unmittelbar neben einer ebenfalls kreativen Persönlichkeit behaupten, sich bewußt gegen den Lebensgefährten abgrenzen und versuchen, sich nicht von ihm vereinnahmen zu lassen. Paula Modersohn-Becker und Charlotte Berend-Corinth fügten bei der Eheschließung ihren Nachnamen dem des Mannes an, damit ihre frühere eigenständige Identität wenigstens äußerlich nicht vollständig „verschwand“. Charlotte Berend-Corinth stellte nur unter dem Nachnamen Berend aus, um nicht automatisch mit ihrem Mann in Verbindung gebracht zu werden, was ihr auch gelang.<sup>68</sup>

In einer Lebensgemeinschaft, in der beide Partner der gleichen Berufung folgten, waren sie potentielle Konkurrenten. Umso eher war der Mann geneigt, die Frau in die traditionelle Rolle abzudrängen. Daher war es für eine verheiratete Künstlerin doppelt schwer und in vielen Fällen unmöglich, sich nicht die Übernahme der geschlechtsspezifischen Aufgaben und damit die Doppelbelastung aufhalsen zu lassen, wodurch zwangsläufig die künstlerische Arbeit leiden mußte, wie die Klagen Charlotte Berends belegen. Versuchte die Frau sich dennoch durchzusetzen, wie Paula Modersohn-Becker, so bedeutete dies einen langwierigen, mit Widerständen behafteten und oft schmerzlichen Ablösungsprozeß von bürgerlichen Normen, begleitet von gesellschaftlicher Ablehnung und Verachtung. Paula Modersohn-Becker geriet in das gesellschaftliche Abseits, weil sie sich nicht anpaßte, Charlotte Berend-Corinth stand - durch ihren Mann - im gesellschaftlichen Mittelpunkt, weil sie sich anpaßte.

---

<sup>66</sup>Wilhelm Heinrich von Riehl: Die Familie, Stuttgart 1889, S. 5. - Riehl war seit 1885 Direktor des Bayerischen Nationalmuseums.

<sup>67</sup>Vgl.: Karl Schefflers populären Essay "Die Frau und die Kunst", 1908: Der "weiblichen Natur" sei es anheim gegeben, in "passiver Ganzheit" zu verharren.

<sup>68</sup>Vgl. anlässlich der 22. Ausstellung der Berliner Sezession 1911 Karl Scheffler: Berliner Sezession, in: Kunst und Künstler, Jg. 9, 1911, S. 486: "Es ist die Frau von Corinth, die sich hinter diesem Pseudonym Charlotte Berend verbirgt. Das zu erwähnen, ist wichtig, weil zum Lob dieser Arbeit gesagt werden muß, daß sie vom Einfluß Lovis Corinths viel mehr frei geblieben ist, als man es für möglich halten sollte. (...) Dieses Malerbildnis ist das Beste, was man von Charlotte Berend kennt, es erhebt sich über manche Männerarbeit der Sezession." - Außerdem hatte Charlotte Berend mit ihrem Mann vereinbart, daß er sich bei Juryentscheidungen über ihre Arbeit der Stimme enthalten sollte, obwohl ihr dadurch Nachteile erwuchsen. Sie nutzte die potentiellen Vorteile nicht, um nicht als Protegé ihres Mannes zu gelten. Vgl. Tagebuch, 8.10.1932

Der praktizierenden Künstlerin war die gesellschaftliche Akzeptanz versagt, ihr wurde Versagen entweder in der Künstler- oder in der Frauenrolle vorgehalten. Dies schürte ihre chronische Unzufriedenheit mit sich selbst, die sich zu gravierenden Selbstvorwürfen steigern und bis zum Selbsthaß eskalieren konnte. Im schlimmsten Fall endete es, wie bei Alice Trübner, der Frau Wilhelm Trübners, mit Selbstmord. Doch die meisten Künstlerinnen verschwanden einfach hinter ihrem Mann, wie z.B. Gela Forster hinter Alexander Archipenko oder Minna Tube hinter Max Beckmann. Sonia Delaunay wandte sich lukrativen kunstgewerblichen Aufträgen zu, um für Robert Delaunay die materielle Basis für die Ausübung der freien Kunst zu schaffen.<sup>69</sup>

Und - zu guter Letzt - der Blickwinkel des Mannes? Als gleichwertige, ebenbürtige Partnerin hat nur Otto Modersohn seine Frau geschätzt, sowohl als Kollegin wie als Konkurrentin. Für den Künstler Lovis Corinth fungierte die Künstlerin Charlotte Berend, nach dem überlieferten hierarchischen Prinzip, als Modell und Muse. Alexej Jawlensky konnte die Intention hinter der Selbstaufgabe der Werefkina nicht begreifen. Die Konstellation Werefkin - Jawlensky, in der sich die Ältere und Überlegene als Mäzenin und Mentorin den ihr gemäßen Künstler schuf und sich dabei paradoxerweise eine Zeitlang selbst aufgab, ist mit keinem anderen Beziehungsmuster zu vergleichen.

Der Vollständigkeit halber soll am Ende eine für uns heute, wie immer als Außenstehende nur an der unterschiedlichen Popularität zu messende, Umkehrung des normalen Künstlerpartnerschaftsmodells nicht verschwiegen werden. Hierzu läßt sich das Postskriptum eines Briefes von Oskar Schlemmer an Julius Bissier aus dem Jahr 1942 zitieren: „Emil Rudolf Weiß tot. Kanntest Du ihn? (...) Einer aus der Generation von uns. Mann der Renée Sintenis.“<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup>Zu den Paaren vgl.: Berger, 1986, S. 236, S. 239; Renate Berger (Hrsg.): "Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei." Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. - 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1987, S. 15-25; Ausstellungskatalog: Profession ohne Tradition, 1992, S. 146

<sup>70</sup>Postskriptum eines Briefes von Oskar Schlemmer an Julius Bissier vom 19.11.1942; zit. nach: Barbara Stark: Emil Rudolf Weiß 1875-1942, Lahr 1994, S. 3. - Die Bildhauerin Sintenis hatte 1917 ihren Lehrer an der Kunstgewerbeschule Berlin, den Kunstgewerbler (Buch- und Schriftgestaltung) Weiß geheiratet.