

Annette Dorgerloh

Testfall für den Konflikt zwischen Kunst und Leben

Renate Berger (Hg.): *Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert.* Böhlau Verlag Köln 2000, 455 S., € 34,50

Der Buchtitel ist Programm, für welche Lesart man sich auch immer entscheidet: Herausgeberin Renate Berger, Professorin an der Berliner Universität der Künste, kennt aus ihrer langjährigen Beschäftigung mit der Sozialgeschichte vor allem von KünstlerInnen heute immer noch so interessant macht. Es ist das große Verdienst dieses Buches, die Verknüpfungen zwischen tatsächlich gelebtem Leben, schriftlicher Überlieferung, Legendenbildung und Nachruhm analysiert und zumindest teilweise überzeugend dekonstruiert zu haben.

Indem Renate Berger die Sammlung von Studien zum Thema Künstlerpaare im 20. Jahrhundert absichtsvoll unter die Begriffstrias LIEBE MACHT KUNST stellte, vermochte sie die Ebene der vom Künstlerpaar initiierten oder zumindest beeinflussten künstlerischen Produktion mit der Frage nach den zugrundeliegenden Beziehungsmustern und Machtverhältnissen innerhalb der jeweiligen Partnerschaften zu verbinden. Der Paar-Begriff ist dabei sehr weit gefaßt; er umschließt neben den klassischen erotischen Beziehungen auch freundschaftliche und rein professionelle Verbindungen: »Ein Paar ist, wer als Paar auftritt« (S. 1). Auch der geographische Rahmen ist weit gespannt, die Beispiele kommen aus Deutschland, Frankreich, Rußland, der USA und Japan. Daß dieser regionalen Ordnung zuweilen etwas Willkürliches anhaftet, zeigt nicht nur das Beispiel des unter Frankreich geführten Spaniers Picasso, sondern auch Dora Carrington, die als Engländerin nach Paris, den großen Schmelztiegel der Moderne, ging, wo sie den im rheinischen Brühl geborenen Max Ernst kennen und lieben lernte. Auch das russische Künstlerpaar Michail Larionov und Natalija Gončarova lebte seit 1914 in Paris. Gleichwohl bietet diese regionale Zuordnung einen durchaus nützlichen Rahmen für die Analyse der hier vorgestellten sehr verschiedenen Paarkonstellationen.

Im Mittelpunkt stand die Frage nach den Vorstellungen von Leidenschaft und Konkurrenz, nach den Verhaltensmustern in der Verbindung von Kunst und Leben und den jeweiligen Spuren im Werk bzw. in den autobiographischen Texten. Dabei geht es sowohl um gelungene Projekte als auch um gescheiterte Versuche, um Kosten und Nutzen solcher Verbindungen mit ihrem charakteristischen Oszillieren zwischen Privatheit und Öffentlichkeit.

Das allgemeine Interesse richtet sich auch heute nach wie vor zuerst auf die »Künstler-Genies«, deren Lebensgefährten stets im Schatten ihrer berühmten Partner standen. Das Buch zeigt, wie sie andererseits auch von dem Licht des öffentlichen Interesses profitierten. Bestenfalls wurden sie zu einem Teil der Legende, die sich um den großen Namen des Partners rankte.

Was es aber für beide konkret bedeutete, Teil eines Paares zu sein, und wie jeweils um eigenständige Positionen gerungen wurde – vielfach in einer zeitlich befristeten Künstlerpartnerschaft – wird in einer Vielzahl von Fallbeispielen aufgezeigt.

Alle Paare eint, daß sie auf ein Drittes bezogen sind, auf die Kunst. Dieser »Ménage à trois« ist der umfangreichste Teil des Buches gewidmet. Geordnet nach

Ländern werden hier signifikante Beispiele vorgestellt. Gabriele Werner beschreibt, am Fall von Picasso und Dora Maar, die Bildwerdung der Fotografin im Kosmos der Picasso-Überlieferung vor dem Hintergrund der Weiblichkeitsentwürfe der Surrealisten.

Es überrascht nicht, daß in den meisten Fallbeispielen konfliktvolle Konstellationen überwiegen und daß die auf einer erotischen Anziehung basierenden Künstlerpartnerschaften in der Regel temporäre Erscheinungen sind. Das gilt auch modifiziert für das Paar Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe (Ines Lindner) und Man Ray/Lee Miller (Linda Hentschel).

Es zeigte sich zudem, daß viele Beziehungen dem äußeren Druck, sowohl durch die politischen Verhältnisse – vor allem infolge der Machtergreifung der Nationalsozialisten und später des Weltkrieges – wie auch durch die Belastung der Paarsituation durch materielle Risiken, Kinder eingeschlossen, nicht standhalten konnten und zerbrachen.

Mit einer kaum zu überbietenden Genauigkeit und Konsequenz spielte die junge Hanna Nagel in ihren graphischen Blättern der späten Zwanziger Jahre die Horizontlosigkeit eines Künstlerpaares durch. Renate Berger zeigt diese Negativutopie einer Künstlerehe mit ihrem Konflikt zwischen Elternschaft, die sich meistens allein als Mutterschaft realisierte, und der geschlechtsspezifischen professionellen Selbstverwirklichung auf, die im Falle des Paares Nagel/Fischer gleichwohl einer späteren Familienbildung nicht im Wege stand.

Wie Ada Raev in ihren Aufsätzen über Natalija Gončarova und Michail Larionov sowie Aleksandr Rodčenko und Warwara Stepanova zeigt, weist insbesondere die Phase des russischen Konstruktivismus auffallend viele bemerkenswerte Künstlerpaare auf. Künstlerpaare wohlgemerkt – nicht unbedingt Künstlerehepaare. Vielleicht war es gerade jenes Beharren auf einem souveränen Status, der den Frauen später einen eigenständigen Platz in der Kunstgeschichte sicherte. Daß im Falle des erstgenannten Paares Gončarova als Frau an erster Stelle genannt wird, spricht bereits für sich: Die Künstlerin hatte seinerzeit den größeren Erfolg auf dem Kunstmarkt und in den Medien, während Larionov vor allem in den Künstlerkreisen als Legende gefeiert wurde. Später stellte die Kunstgeschichtsschreibung freilich bei Gončarova zunehmend ihre dekorativen Fähigkeiten heraus, während Larionov als genuiner Impulsgeber gefeiert wurde. Diesem Klischee zum Trotz verweisen die überlieferten Quellen auf eine erstaunlich ausbalancierte Beziehung.

Überhaupt suggeriert die Abfolge der Beiträge eine allmähliche Verbesserung der Situation im Laufe des 20. Jahrhunderts, die wohl eher als Wunschvorstellung denn als Spiegel der Realität zu lesen ist – oder allenfalls als Folge einer Erweiterung des Paarbegriffs, die den Bereich der erotischen Spannung außen vor läßt. Fehlt oder schwindet die erotische Spannung, dann läßt sich die Künstlerpartnerschaft kaum noch – oder nur in bestimmten, auch geschäftlich begründeten Erfolgsmodellen im Sinne eines eingeführten Labels – aufrechterhalten.

Insofern ist es zu begrüßen, daß sich der Fokus auch auf des Künstlerpaar als Bildthema richtet. Höchst bemerkenswert ist dabei die Erkenntnis, daß (männliche) Künstler das Paarthema offenbar lieber darstellen als verbalisieren, während Künstlerinnen es eher verbalisieren als darstellen.

Ein temporäres Gegenbeispiel lieferten, wie Christine Schwab darstellt, Max Ernst und Leonora Carrington. In eher lesbarer Verschlüsselung kommentierten sie

künstlerisch ihre leidenschaftliche Beziehung, die in den Verwerfungen der Vierziger Jahre ihr Ende fand, ohne daß sich beide wirklich voneinander gelöst hätten. Auch das Beispiel von Marta Hegemann und Anton Räderscheidt (Hildegard Reinhardt) zeigt die Überführung einer Beziehung mit problematischen Zügen in die Bildwelten beider Partner – freilich mit charakteristischen Unterschieden. Während Räderscheidt vor allem die Künstlereinsamkeit thematisierte, entwarf die innerhalb der Künstlergemeinschaft sehr souverän agierende Hegemann teilweise hochironische bildliche Kommentare.

Wie es gelang, die »Ménage à trois« mit der Kunst konstruktiv ins Spielerische zu wenden, zeigt Katharina Sykora an ihrem Doppelporträt Ringl + Pit alias Grete Stern und Ellen Auerbach, zweier befreundeter Werbefotografinnen im Berlin der Endzwanziger und frühen Dreißiger Jahre. Dem Spiel in seiner Prägung durch äußere Grenzen und frei und selbstgestalteten Regeln nach innen konnte hierbei ein sozialer Modellcharakter kommunikativen Handelns zukommen.

Als Schülerinnen von Walter Peterhans übernahmen Ringl + Pit nach dessen Berufung an das Bauhaus sein Atelier und führten eine anregende und zunehmend erfolgreiche Wohn- und Ateliergemeinschaft. Eine gesicherte finanzielle Basis kam dieser experimentierfreudigen Arbeits- und Lebensgemeinschaft zugute, konnte deren Auflösung nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 aber nicht verhindern, als die jüdischen Künstlerinnen mit ihren jeweiligen Partnern auf getrennten Wegen ins Exil gingen.

Unter dem Stichwort »Balancen der Moderne« versucht ein dritter Abschnitt, Beispiele mehr oder weniger gelungenen Kooperierens im künstlerischen und wissenschaftlichen Bereich zu diskutieren. Die Suche nach Fällen eines »weiblichen Erfolgsvorsprungs« ließ die Autorin Christine Schmerl bezeichnenderweise vor allem im schriftstellerischen und wissenschaftlichen Bereich fündig werden. Wirklich ausbalancierte Beziehungen benötigen demnach eine günstige Startposition und bleiben dauerhaft eher die Ausnahme als die Regel.

Ob ein Vergleich zweier sehr unterschiedlicher Künstlerpaare wie dem Ehepaar Lovis Corinth/Charlotte Behrend-Corinth und der »freien Künstlerpaar-Beziehung« zwischen Hannah Höch und Raoul Hausmann allein von der Dichotomie »Standardmodell« vs. »Gegenentwurf« her (Karoline Künkler) eine differenziertere Sicht ermöglicht, erscheint mir doch fraglich. Einen größeren Gewinn als die Bestätigung der These, daß beide Frauen – zwar in unterschiedlichem Maße – sich neben ihren dominanten Männern nicht recht entfalten können, hätte eine genauere Betrachtung ihrer tatsächlich widerständigen Aktivitäten gebracht; oftmals zeigte sich gerade auch in scheinbar nachgeordneten Fragen und Problemen die Verteidigung einer sehr eigenständigen Sicht. Zu fragen wäre umgekehrt aber auch nach den Gründen für ihre weitgehende Unterordnung, nach dem Gewinn, den Charlotte Behrend-Corinth und Hannah Höch aus dieser Art ihrer Beziehung durchaus zogen. Zumindest Charlotte Behrend fuhr durch die Veröffentlichung ihrer Erinnerungen auf dem »Meister-Ticket ihres Mannes mit. Für den Erfolg dieser Strategie spricht nicht zuletzt gerade auch die anhaltende Popularität des Paares Behrend-Corinth im Bereich der »Künstlerpaar«-Thematik.

Ob das »Sinnbild Zwilling« (Carola Muysers) aber heute jene gelingenden Partnerschaften zwischen KünstlerInnen zu symbolisieren vermag, muß offen bleiben. Dahinter steht wohl mehr die Idee des Zwillings im Sinne eines Wunschbildes

als die häufig durchaus von spezifischen Rivalitäten geprägten realen Beziehungen zwischen Zwillingen. Das Bild schließt zudem das erotische Moment als Movens weitgehend aus und kann daher nur bedingt Gültigkeit besitzen. Möglicherweise liegt jedoch genau in dieser kreativen Reduzierung der Geschlechterspannungen – und hierin allein – die Voraussetzung für das Gelingen dauerhafter ausbalancierter Künstlerpartnerschaften.