

## Bildwelt contra Lebenswelt. Überlegungen zur kunsthistorischen Biographik\*

Es ist kein Geheimnis, daß kunsthistorische Karrieren in auffälligem Maße an die Auseinandersetzung mit großen Künstlern – Heroen der Vergangenheit und Moderne – gebunden sind. Das Große, so lautet die heimliche Botschaft, wird den groß machen, der sich damit befaßt. Seit Jahrhunderten steht die männliche Individualität im Mittelpunkt des Interesses. Was die kirchliche Tradition für Heilige geleistet hatte, führte Vasari 1550 für Künstler weiter. Er lieferte das Urschema für die Verschmelzung von Bio- und Monographik. Nur im Drumherum, auch in der Struktur und den ideologischen Verknüpfungen wechselt seither der Zugriff. Mal steht der Kontext, mal die Fragestellung, mal die ideen-, mentalitäts- bzw. kulturgeschichtliche, mal die dekonstruierende Herangehensweise, seit kurzem auch die Medialität im Zentrum der Überlegungen. Was man einst Genie nannte, lebt bis heute als charismatische Gestalt fort: Künstler im Habitus moderner und postmoderner Heroen. Die »zweite Garde« – so weiß man spätestens seit 1968 – verdient Beachtung und bietet sich besonders für Doktorandinnen als ideales Arbeitsfeld an. Ein Beispiel dafür findet sich in den Erinnerungen von Heinrich Klotz, *Weitergegeben* (1999): »Luitpold Frommel, der einstige Leiter des Max-Planck-Instituts Hertzi-ana in Rom beanstandete auf freilich milde Art, daß seine Frau, meine Doktorandin Sabine Frommel, sich mit dem Architekten Sebastiano Serlio, also mit einem Schüler Bramantes, nicht aber mit Bramante selbst befasse. Man solle sich«, so der karrieretechnische Einwand des Gatten, »nur auf das Vollkommene einlassen und Randfiguren zur Seite schieben, wo sie hingehörten [...]. Ich antwortete meiner Doktorandin, daß ich die Kritik ihres Mannes wohl verstünde. Man müsse den Mut haben, die Hauptfiguren und das zentrale Ereignis der

Geschichte anzuvisieren. Nebenfiguren sind die Entschuldigung von Ausweichmanövern.« Das Opportune wird hier zur Mutfrage umdefiniert, und doch kommt etwas Neues ins Spiel: »[...] kann es nicht ebenso interessant sein, nur das Echo der Vollkommenheit aufzufangen und die Spuren der Helden auch dort zu verfolgen, wo sie sich ins Kleinere vervielfältigen, ja aufzulösen drohen?« (Klotz 1999, S. 218). Wer wäre für eine solche Aufgabe geeigneter als Doktorandinnen, sofern sie dank der Verbindung mit namhaften Kunsthistorikern nicht um ihre materielle Existenz bangen müssen? Wer sonst hätte Zeit für eine so zähe, ins berufliche Abseits führende Aufgabe, wem sonst könnte man raten, wertvolle Lebensjahre damit zu verbringen, das »Echo« eines Echos »aufzufangen«?

Heinrich Klotz präsentiert noch ein zweites Muster, wenn er unter der Überschrift »Meine Helden« neben etlichen Künstlern auch zwei Künstlerinnen – Marie-Jo Lafontaine und Franziska Megert – erwähnt (Klotz 1999, S. 195-198). Daß die knorrige, noch in Feuilletons überwinterte Begrifflichkeit sich inzwischen überholt hat, wird am weiblichen Beispiel augenfällig – und ein darüber hinausgehendes, m. E. für die Verschmelzung von Bio- und Monographik heilsames Unbehagen, das sich an den Phrasen des Heroischen entzündet. Denn Künstlerinnen scheinen selbst dort, wo man sie wie Klotz als zugehörig betrachtet, trotz guten Willens in ein ideelles Abseits gestellt. Zeichen dafür ist das Ausbleiben einer angemessenen Begrifflichkeit. Das Weibliche erscheint schon sprachlich als Sonderfall des »Normalen« oder wird im Aufputz des als geschlechtsneutral empfundenen Maskulinums travestiert.

Die Biographie als Nachfahrin der *Legenda Aurea*, der *Vite* von Vasari stand seit dem Entstehen der Kunstwissenschaft im Dienst der Werkbeschreibung und -analyse. Die Monographik hat sich stets biographischen Materials bedient wegen seiner Informationen zur

Entstehungszeit von Werken, zur Motivation und Wirkungsgeschichte, zu Einflüssen, Inhalten, Interferenzen. Dennoch ist die Bedeutung der Biographik immer wieder relativiert, manchmal sogar der Einfluß des Lebens auf das Werk bestritten worden.

Werke entstehen immer im Kontext einer Person bzw. einer definierten Leiblichkeit, eines bestimmten geographischen, politischen, kulturellen Umfelds sowie einer Zeitachse, auf der sich die individuelle Lebensstrecke mit samt ihren generativen, kreativen und mentalen Rhythmen abzeichnet. Der lebensgeschichtliche Vorlauf künstlerischer Arbeit, also das, was den Kern oder Impulsgeber eines Werks bilden kann, ist (um nur die Extrempositionen zu nennen) mal überhöht, mal für irrelevant erklärt worden, mit entsprechenden Folgen für die Biographik. Was wüßten wir über Picasso, wenn es keine Informationen zu seinem Leben gäbe? Er selbst schätzte den Wert solcher Hinweise hoch ein: »Es genügt nicht, die Arbeiten eines Künstlers zu kennen, man muß auch wissen, wann, warum und unter welchen Bedingungen er sie schuf. Es wird sicher eines Tages eine Wissenschaft geben [...], die sich mit dem schöpferischen Menschen befaßt [...]. Ich denke oft an diese Wissenschaft, und es ist mir wichtig, der Nachwelt eine möglichst vollständige Dokumentation zu hinterlassen« (In: Baldassari 1977). Es war Picasso, der im Alter ausdrücklich nach einer „Hagiographie“ verlangte und sie von der jungen Künstlerin Françoise Gilot erarbeiten lassen wollte; sie zog es allerdings vor, sich zu eigenen Bedingungen in den Kontext des Malers einzuschreiben (Gilot/Lake 1980).

Modelle, die den Nachruhm von Künstlern sichern, funktionieren fast nie für Künstlerinnen. Um die Ursachen soll es an dieser Stelle nicht gehen, wohl aber um die Frage, wie es ihnen gelang, über die reine Lebensdauer hinaus Präsenz zu zeigen und ihr Werk zu sichern. Von primärer Bedeutung sind:

1. Charisma. Phänomene der Frühe oder Vorzeitigkeit lassen Künstlerinnen im kollektiven Gedächtnis haften, sofern sie in exklusive Zusammenhänge eingebunden sind und Präsenz zeigen. Als förderlich erscheinen Jugend und eine sich früh zeigende Begabung, Schönheit (der »schönen Künstlerin«, die Schönes schafft, gilt seit der Renaissance eine gewisse Aufmerksamkeit), die Kultivierung von Verweigerung und Rückzug (Gwendolen John, Dora Maar) Tod in jungen Jahren (Eva Gonzales, Paula Modersohn-Becker, Eva Hesse) oder Selbstmord (Diane Arbus, Francesca Woodman).

2. Autobiographische Texte. »Wer schreibt, bleibt« – das gilt nicht für alle, aber doch die meisten Künstlerinnen. Tagebücher, Memoiren, Autobiographien, Gedichte, Erzählungen, Romane, Essays oder Manifeste erhöhen die Chance auf Nachleben.

3. Mäzene, Auftraggeber, Käufer, Galeristen, Museumsleute, die einem Werk einen hohen Stellenwert beimessen und es unter persönlichem Einsatz dem Vergessen entreißen (Wilhelm Uhde für Séraphine Louis; Eugène Blot für Camille Claudel; Gail Levin für Josephine Nivison Hopper).

Von sekundärer Bedeutung ist die Nähe zu arrivierten Künstlern, in deren Biographie Künstlerinnen sich (sofern Künstler die oft jahrzehntelange Zuarbeit beschweigen oder mit einem Dreizeiler abfinden) aktiv einschreiben (Charlotte Berend-Corinth; Françoise Gilot) mit der Gefahr, sich auf die Ebene des Modells und der Muse (Fernande Olivier) oder der verwitweten Zuarbeiterin ohne eigenes Werk (Nina Kandinsky, Mathilde Beckmann) zu begeben, aber auch die Zugehörigkeit zu informellen Zirkeln und avantgardistischen Gruppen. Sobald Künstlerinnen hier als Gastgeberinnen auftreten, verlieren sich wohl ihre Ideen, Impulse und aktive Unterstützung, nicht aber ihre Buletten aus dem männlichen Gedächtnis (Marianne Werefkin, Hannah Höch, Sophie Taeuber-Arp).

Oft sind es zunächst die sekundären, die Echo-



Phänomene, mit denen wir konfrontiert werden, wenn wir die Dynamik, die Kontur eines weiblichen Lebens oder *Ceuvres* erfassen wollen. Es kommt darauf an, nicht als Echo des Echos zu fungieren, sondern den Methoden und Grundmustern auf die Spur zu kommen, deren sich die Historiographie bislang bediente. In der Kunstgeschichte hat sich die Biographik häufig als Dienerin des Monographischen verstanden. Sie ist lange eher als Passage zum Werk, weniger als Form eigenen Rechts wahrgenommen worden. Deshalb konnte sie im deutschsprachigen Raum nicht jene Entwicklung nehmen wie in England und den USA (Literaturen 6/2001), wo man andere Fragen stellt, methodische Risiken eingeht, mit literarischen Formen experimentiert (Schama 2000), wo die Biographie als Gattung hohes Ansehen genießt. Hier entstehen Biographien auf wissenschaftlicher Grundlage. Oft exzellent geschrieben, erreichen sie nicht nur ein Fachpublikum. Doch die Verbindung von wissenschaftlicher Arbeit und literarischer Form gewinnt auch bei uns allmählich den gebührenden Stellenwert (Kemp 1983) und Zukunft.

Der Umgang mit Künstlerinnen ist der Testfall kunsthistorischer Biographik und Monographik, denn er stellt vor besondere Herausforderungen. Fast immer erschweren Nachlaßprobleme den Zugang oder machen ihn unmöglich. Das betrifft private Besitzer ebenso wie Museen, die oft haarsträubende Defizite i. H. auf die Bewahrung und wissenschaftliche Betreuung von Werken weiblicher Herkunft aufweisen (zur Vernichtung der Werke Josephine Nivison Hoppers im Whitney Museum of American Art vgl. Levin 1995, S. 17ff.). Der Kontext muß unter hohem Aufwand erarbeitet werden, wobei meist ein Gestrüpp von Legenden, intellektuellen Verfestigungen, ideologischen Prämissen zu durchqueren ist. Poststrukturalistische und dekonstruierende Verfahren sind nur bedingt anwendbar, weil es an Grundlagenforschung

fehlt. Bisweilen wird das Ende des Subjekts, des Autors ausgerufen, obwohl sich die Wahrnehmung von Künstlerinnen als historische Subjekte, als Autorinnen und Urheberinnen noch nicht hinreichend vollzogen hat und die Gefahr besteht, sie aus einer solchen Perspektive erneut zu annullieren.

Selbst für Künstlerinnen vom Rang einer Camille Claudel, Paula Modersohn-Becker (die erst gut neunzig Jahre nach ihrem Tod mit einem kritischen Werkkatalog bedacht wurde), Käthe Kollwitz oder Frida Kahlo fehlen umfassendere, werkbezogene Untersuchungen oder innovative Fragestellungen. Falls doch welche vorliegen, überrascht deren vergleichsweise geringe Zahl. Ich nenne solche Beispiele, weil es an anderen Kategorien von »Literatur« über diese Künstlerinnen nicht fehlt. Krankheit, Wahnsinn, früher Tod, dramatische Lebensumstände fordern einen Typus von Schreiberin heraus, der den kurzen Weg gehen, an schmerzlichen Geschehnissen partizipieren, große Ideen und Risiken von Künstlerinnen in Tagesmünze ausgeben und für ein nach Identifikation lechzendes Publikum kommensurabel machen will. Auch wenn es sich nicht um wissenschaftliche Veröffentlichungen handelt, darf die Wirkung solcher Publikationen nicht unterschätzt werden. »Feminismus« in seiner mißverstandenen, auf Kommerzialisierung bedachten Anwendung nach dem Schema von Leidenskarrieren geht einher mit der Trivialisierung herausragender Ideen und Werke (Fengler 1999). Zum Glück ist der »Opferfeminismus« der 80er Jahre durch die Frauen- und Geschlechterforschung selber zugunsten einer differenzierten Betrachtung weiblicher und männlicher Teilhabe an kulturellen Zusammenhängen überwunden worden (Thürmer-Rohr 1994).

Während die Heldenkulte der Kunstgeschichte allen Deklarationen vom Ende des Autors zum Trotz weiterleben und man Künstlern auch terminologisch jegliche Reverenz erweist, wird für den wissenschaftlichen Umgang mit Künst-



lerinnen und ihrem Werk vor einer weiblichen Ahnenreihe bzw. Heldinnen-Geschichte gewarnt (Schade-Tholen/Wenk, S. 350; Friedrich, S. 6f.). Diese Warnung ist unbegründet. Mir ist keine neuere Untersuchung über Künstlerinnen bekannt, die den Versuch einer Heroisierung des Weiblichen unternommen hätte. Im Gegenteil. Die kritische Bilanz fällt schärfer aus als bei Künstlern, deren bisweilen krudes Privatleben als nicht werkrelevant – so der informelle Kommentar – mit Schonung umgangen wird. Inzwischen lassen unterschiedliche private und professionelle Handlungsmuster von Künstlerpaaren neue Formen der Wahrnehmung und wissenschaftlichen Bearbeitung geboten erscheinen (Muysers 2000; Raev 2000).

Eine Gefahr liegt in der auch von Autorinnen betriebenen Trivialisierung des Weiblichen. Der überdimensionierte Alltag vieler Frauen macht manche Biographin alltagsbesessen und geneigt, das Besondere, Enigmatische einer Lebensleistung oder Persönlichkeit gleichen Geschlechts banal erscheinen zu lassen. Sofern Künstlerinnen auf der symbolischen Ebene agieren, darf die Rückbindung an biographische Details deshalb nicht – wie es bei der »literarischen« Bearbeitung weiblicher Biographien oft geschieht – vorschnell erfolgen, sondern das Œuvre sollte für eine Weile im symbolischen Feld belassen, im Kontext interpretiert und nicht unbegründet auf die Lebenspraxis seiner Schöpferin bezogen werden.

Künstlerinnen des 20. Jh.s schrieben sich buchstäblich in das kollektive Gedächtnis ein, sofern man ihre Briefe, Aufzeichnungen und Tagebücher bewahrte und veröffentlichte. Ihre Spuren sind eher in der Schrift als in der museal repräsentierten Bildwelt erkennbar. Das Schreiben über Künstlerinnen wiederum transportiert Wertvorstellungen, die so gut wie nie vom Körper, von der Geschlechtlichkeit der betreffenden Person absehen. Die Sprache als Seismographin unseres Wahrnehmungsvermögens, unseres Bewußtseins, ist Medium und Speicher seelischer und mentaler Befindlichkeiten, wie es Frederika H. Jacobs

1997 dargelegt hat. Künstlerinnen lassen sich weder nahtlos in den kunst- und kulturhistorischen Kanon einfügen, noch ist an ihrem Beispiel eine Geschichtslinie der Kreativität nach maskulinem Muster zu entfalten. Sie und ihr Werk gehen in keinem der bislang verfügbaren Darbietungs- und Interpretationsschemata auf. Wir können sie deshalb neu positionieren. Und eine Sprache dafür entwickeln.

Inzwischen werden auch von kunsthistorischer Seite neue Formen erprobt. Gisela Kleine verschränkt die Bio- und Monographien von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky (Kleine 1994). Karoline Hille rahmt ihre Untersuchung über Hannah Höch und Raoul Hausmann am Anfang mit einer Dada-Ausstellung, die so nie stattgefunden hat, aber die Essenz solcher Ereignisse enthält, und am Ende mit einer Szene, die Hannah Höch im Alter zu Hause zeigt. Fiktion und Narration auf wissenschaftlicher Grundlage werden kombiniert; Diskrepanzen im Material über beide Personen bleiben kenntlich, Leerstellen ebenso (Hille 1999). Ist es Zufall, daß neue Blickwinkel, neue bio- und monographische Darstellungsweisen gerade dann sichtbar werden, wenn es um Künstlerpaare geht?

Die moderne Biographik löst sich von der Utopie der Vollständigkeit. Sie ist sich der Begrenztheit ihres Zugriffs bewußt, wählt aus, setzt Schwerpunkte. Sie glättet nicht, sondern läßt Brüche, Ungereimtheiten deutlich werden. Sie gleitet nicht über Leerstellen hinweg, kennzeichnet Vermutungen als Vermutungen, prüft Gedachtes, Gesagtes und Getanes. Sie erkundet die Frage der »Autorschaft«, die sich bei Künstlerpaaren noch einmal anders stellt, differenzierter, als es bislang geschehen konnte. Sie fühlt sich Menschen, Werken, Zusammenhängen auch dann verpflichtet, wenn sie das Spiel der Phantasie einengen oder nicht in die gängigen Bewertungsraster passen. Sie läßt Gender nicht zu einer Frage von political correctness verkommen, sondern nimmt das damit verbundene Bewußtsein als ein Mittel, Methoden auf ihre Reichweite und Brauch-



barkeit hin zu überprüfen. Die moderne Biographie fühlt sich nicht nur dem Œuvre eines Menschen, sondern auch der Person selbst verpflichtet. Sie ist sich der Relativität ihrer Aussagen bewußt. Und sie hält Distanz zu ihrem Gegenstand.

Renate Berger

*\* Der Beitrag gibt die Hälfte des Tagungsvortrags wieder.*

## Biographie und Geschlechterdifferenz

Im Unterschied zur Literaturwissenschaft, die ein Standardwerk zum literarischen Genre der Biographie vorgelegt hat (Scheuer 1979), sind in der Kunstgeschichte seit Schlossers Darlegung zur Kunstliteratur Untersuchungen zur Biographie und zur Autobiographie so gut wie nicht zu finden. Als mögliche Erklärung führt Anne-Kathrin Reulecke an, »daß das Genre Biographie nur schwer zu fassen ist, da es sich wie kein anderes in jener schwer bestimmbar Grauzone zwischen 'fiktiver' Literatur und Geschichtswissenschaft bewegt« (1993, S. 120), gleichzeitig erzählt und dokumentiert. Einer der wenigen, die sich über die Funktion der Künstlerbiographie in der kunstgeschichtlichen Forschung geäußert haben, ist Hermann Voss. Er wies der Biographie die Rolle eines »Geburtshelfers« zu, der die Bedeutung vormals namenloser Künstler für das Gesamtbild einer Epoche aufdecke und sie zu Künstlerpersönlichkeiten erhebe. Indem sie ihr Wirken rekonstruiert, trage sie als »Kunstgeschichte von Namen« zur Grundlagenforschung bei und schaffe als sekundäre Quelle erst die Grundlagen und Tatsachen, auf die eine mit Begriffen und Epochen operierende »Kunstgeschichte ohne Namen« aufzubauen sei (1920, S. 436). Wie Voss 1920 Heinrich Wölfflin erwiderte, könne erst bei »voller Beherrschung des dafür in Frage kommenden Tatsachenmaterials« eine Synthese gewagt werden, ohne daß die »kühnsten — und verkehrtesten — synthetischen Darstellungen in die Luft hin-

eingebaut werden« (vgl. Hüttinger 1992, S. 108).

Quellenkritische Forschungen sind die Grundlage jeder Biographie, will sie sich nicht in kritikloser Huldigung ergehen (vgl. Schröder 2000) und einem stilisierten Bild folgen, das bereits von Zeitgenossen überliefert oder gar in Primärquellen angelegt ist. Dessen Prüfung läßt erkennen, welche Ereignisse und Erlebnisse als relevant wahrgenommen oder welche ausgeblendet wurden. Inwieweit der Künstler selber mit eigenen Äußerungen die Rezeption seines Wesens und Werkes steuern kann, hat Carl Otto Werckmeister 1989 für Paul Klee eindrucksvoll belegt. Daß eine quellenkritisch unbedachte Betrachtung (Schlosser 1918, S. 20) besonders bei Künstlerinnen fatal wirkt, ist der Frauenkunstgeschichte bekannt. Auf den Ausschluß von Frauen zielende Leer- und Fehlstellen sind in verschiedenen autobiographischen Zeugnissen von Künstlern angelegt, die vielfach ungeprüft Eingang in die Literatur finden (Berger 2000).

Der Zahl der Künstlerinnen, die Gegenstand einer Biographie werden, ist immer noch gering. Auch wenn der Wert dieser Biographien vielfach unbestritten ist, folgen sie doch bestimmten Vorstellungen vom Künstlertum und Beschreibungsmustern, die eine Person erst biographiewürdig machen (vgl. Feldhaus 1993). Das individuelle Schicksal wird oft als sukzessive Entfaltung einer Persönlichkeit gedeutet, die kraft feministischer Tugenden eigenständig in einer männlich dominierten Umwelt ihren Weg geht. Diese Herangehensweise kann auf Dauer nicht genügen, da das bloße Hinzufügen weiblicher Biographien zu den männlichen lediglich die gängige Konzentration auf den isolierten, individuellen Künstler und die Beschreibung seines Lebens und Stils fortsetzt (Parker/Pollock 1981).

Für Linda Nochlin nährt die Biographie den Mythos vom großen Künstler, da sie die institutionellen Voraussetzungen künstlerischen Schaffens zugunsten der individuellen und privaten vernachlässigt (Söntgen 1996, S. 37).