

Alma-Elisa Kittner

Time to confess! Das heimliche Verhältnis zwischen Autobiographie und Kunstgeschichte

Rezension zu: *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts.* Hrsg. von Theresa Georgen/Carola Muysers. Kiel 2006 (Muthesius Kunsthochschule, Bd. VI der Reihe: Gestalt und Diskurs)

„This is my confession: I am completely in love with you since the first time I heard *Everybody*.“ Autor dieses Geständnisses ist Jorge aus Canada, „one of the biggest fans“, der auf der Website von Madonna unter „Time to confess!“¹ seine intimen Geheimnisse preisgeben darf: Madonna geht auf „Confessions Tour“ und nutzt einmal mehr die Faszination des vorgeblich Intimen. Dessen literarische Entsprechungen, die Veröffentlichung des Privaten in Autobiographien und Biographien, unterliegen der gleichen Faszinationskraft. Obwohl die Literaturwissenschaft schon seit langem die fiktionale Struktur dieses Genres offen gelegt hat, werden Autobiographien und sogar Romane mit autobiographischem Hintergrund als „authentisch“ und gerade nicht fiktional gelesen, wie jüngst der Fall des Romans „Esra“ von Maxim Biller zeigte.² Dieser juristische Streitfall belegt ebenso, dass gerade in den letzten Jahren das Autobiographische und dessen Inszenierung von „Bios“ stärker als zuvor diskutiert werden.³

Auch die Wissenschaften setzen nach: Die Narration des eigenen Lebens und die Frage danach, wie Erzählungen Subjekte und deren „Bios“ konstruieren, wird zunehmend thematisiert: neben der Literaturwissenschaft etwa auch in den Naturwissenschaften,⁴ den Sozialwissenschaften⁵ oder nun in der Kunstgeschichte mit dem Aufsatzband *Bühnen des Selbst* von Theresa Georgen und Carola Muysers. Die Publikation setzt der klaffenden Forschungslücke in diesem Fach eine vielschichtige Analyse der „Facetten der Kunstautobiographie vom 20. Jahrhundert bis in unsere Zeit“ (11) entgegen. Insofern ist es nur konsequent, dass mit Ausnahme einer Künstlerin und eines Schriftstellers alle Beitragenden aus der Kunstgeschichte stammen.

Denn sowohl die bildenden Künste als auch die Kunstgeschichte unterhalten seit langem ein enges Verhältnis zur Biographik und Autobiographik, das als Phänomen zwar offen, wissenschaftlich jedoch immer noch im Dunkeln liegt: Seit Ernst Kris und Otto Kurz im Jahr 1934 in ihrer maßgeblichen Publikation zu Künstlerlegenden nachwiesen, dass die Künstlerbiographik seit Vasari die immer gleichen Muster der Legendenbildung verfolgt,⁶ hat sich mit Ausnahme vereinzelter Studien nicht viel weiterentwickelt.⁷ Zum einen mangelt es an einer systematischen Untersuchung zum Verhältnis zwischen Künstlerlegende, monographischer Künstlerbiographik und dem Genre der Biographie, das seinerseits zwischen Historie und Literatur angelegt ist. So stellen die meisten Künstlerkataloge nach wie vor eine biographische Praxis dar, die jedoch in einer meist unreflektierten und daher klärungsbedürftigen Beziehung zur gesellschaftlichen und mithin auch genderspezifischen Narration von „Subjekt“ und „Leben“ steht. Zum zwei-

ten gibt es bisher zu wenig Forschung zu textuellen *Selbstzeugnissen* von bildenden KünstlerInnen, die in ihren Texten zum Teil Künstlermythen folgen und zugleich Muster literarischer Genres nutzen. Anders als diese Selbstzeugnisse sind zum dritten die künstlerischen Arbeiten selbst zu bewerten, die mit Strategien des Autobiographischen im visuellen Bereich operieren und deren intermediales Verhältnis zu den verwendeten literarischen Genres genauer untersucht werden müsste.⁸ Last but not least ist bei allen drei Feldern – Biographik, Autobiographik und visuellen Autobiographien – die Frage nach der Beziehung zwischen Gender und Genre virulent: Warum etwa führt dieselbe Biographisierung, die der Heroisierung des männlichen Künstlers dienen kann, bei einer Künstlerin zur Entwertung ihrer Arbeit?

Diese Fragen stellt auch der Band *Bühnen des Selbst, der aus der Tagung Leben. Identitäten. Autorschaften. Autobiographien von KünstlerInnen seit der Moderne* 2003 in Kiel hervorgegangen ist. Doch kann und will er nicht all die genannten Forschungslücken schließen. Vielmehr konzentrieren sich die fünfzehn deutschsprachigen Aufsätze und zwei Gesprächsinterviews hauptsächlich auf zwei der genannten Themenfelder: auf die literarischen Zeugnisse von Künstlern und Künstlerinnen und auf visuelle künstlerische Arbeiten, die autobiographische Strategien einsetzen. Die Frage nach dem Verhältnis von Gender und Genre wiederum zieht sich als Erkenntnisinteresse und methodisch-kritischer Ansatz in einer selbstverständlichen, integrativen Weise durch die meisten Beiträge, wie man sich dies auch von anderen Publikationen wünschen würde. Gerade die reflexiven, pluralen und gebrochenen Selbstnarrationen von Künstlerinnen, so Georgen und Muysers (12f.), stehen in Distanz zur Genie-, Mythen- und Karrierebildung, wie sie für männliche Künstler gelten, und werden damit zur Grundlage moderner und postmoderner Autobiographien.

Warum sie als klassische Form der Repräsentation für Künstlerinnen dennoch weiterhin wichtig sind, schildert Renate Berger in ihrem Aufsatz. Sie nimmt desweiteren nicht nur das Verhältnis von Autobiographie und Biographie in den Blick, sondern leistet auch eine Kritik an der „sexblindness“ poststrukturaler Autorschaftsdiskurse (93), in denen *die Autorin* theoretisch erst gar nicht vorkommt. Dass auch in der Praxis weder *der Autor* noch *die Autorin* gestorben sind, zeigt Peter Schneemanns Aufsatz zur Subjektbildung in Kunstakademien. Dort ist der Entwurf einer „interessanten Biographie“ als Aufnahmekriterium geradezu ein Imperativ (67).

Theresa Georgen und Carola Muysers gehen also in ihrer Einleitung zu Recht davon aus, dass bildende KünstlerInnen autobiographische Profis sind. Dennoch sind sie etwa als Schreibende eines Lebenslaufes oder ihrer Lebenserinnerungen anders tätig als wenn sie mit ihren „eigenen“ Medien operieren. „Mich in Worten auszudrücken statt in Bildern, das macht mich ganz zittrig“, so beschreibt Dorothea Tanning diese Differenz in ihrem autobiographischen Buch *Birthday* (1986). Mit der Metapher einer „Patch-Work-Decke“, in der sich „die marginalen und fast verblassten ebenso wie die prägenden und nie vergessenen [Erinnerungen]“ miteinander verknüpfen (213), zeigt Karoline Hille eine rhizomatische Struktur

des unhierarchischen Nebeneinander auf, wie dies häufig in Autobiographien von Frauen zu beobachten ist. Das *Ich* wird hier zugleich buchstäblich zum *Anderen*, wenn Tannings Selbstdarstellung in „die Legende vom heiligen Max [Ernst]“ (216), ihrem Lebenspartner, mündet und sich darin auflöst. Analog dazu – so analysiert Ita Heinze-Greenberg – wird in den Briefen des Architekten Erich Mendelsohn dessen Frau Luise, geborene Maas, zu einem notwendigen *Du*, mit Hilfe dessen sich das sich reflektierende *Ich* entwickelt.

Dieses *Du* als imaginärer Adressat kann auch in visuellen Autobiographien sichtbar werden, wenn etwa Niki de Saint Phalle im Film *Daddy* (1972/73) explizit ihren Vater anspricht und das durch ihn erlittene Trauma der Vergewaltigung filmisch inszeniert. Jedoch vermag Dorothea Wimmers Aufsatz überzeugend zu verdeutlichen, dass die biographische Rückkopplung die künstlerische und zeit-historische Aussagekraft der Werke nicht aufhebt, sondern diese über ihre „Übersetzungen“ des Ereignisses in das Werk vielmehr radikalisiert.

Um den Referenzpunkt einer tatsächlich stattgefundenen Reise geht es in Agnès Vardas Film *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), den Theresa Georgen als eine Nachlese und zugleich als eine Aktualisierung des französischen Autorenkinos und der *Art Brut* begreift. Im Unterschied dazu scheint Lynn Hershmans Figur der Roberta Breitmore zunächst rein fiktional zu sein. Sie entsteht laut Verena Kuni aus hergestellten Daten wie Tagebüchern, Rechnungszetteln, Akten („files“), die als Spuren die Figur überleben und ihre Identität nach wie vor bezeugen, allerdings nur durch den performativen Akt der voyeuristischen BetrachterInnen. Gerade im „Gebrauch des Mediums“ (175) Tagebuch, sowohl in schriftlicher Form als auch in Video-Tagebüchern, werden Erzählerin und Erzähltes gleichgesetzt – letztlich ein klassischer *autobiographischer Pakt*, der aber hier nicht explizit benannt wird. Mit diesem Pakt spielt auch Sigmar Polkes parodistische Konstruktion von Biographie, die alle Muster von Künstlermythen à la Kris und Kurz durchdekliniert, wie Julia Gelshorn schlüssig darlegt. Hierbei bleibt die Frage offen, ob und warum die ironische Selbstinszenierung, sich allein wegen des gleichen Geburtstages auf eine Stufe mit dem „großen“ Leonardo zu stellen, nur auf der Folie männlicher Autorschaft funktionieren kann und für Künstlerinnen wohl kaum vorstellbar wäre.

Bühnen des Selbst zieht seine Stärke daraus, klassisch literarische Selbstzeugnisse bildender KünstlerInnen mit autobiographisch intendierten visuellen Kunstprojekten zu konfrontieren und dabei auch die Grauzone zwischen Selbstzeugnis und Selbstentwurf auszuleuchten. Genau dies bietet zuweilen jedoch auch eine Angriffsfläche. Wenn die Herausgeberinnen etwa die verschiedenen Formen visueller und literarischer Selbstäußerungen und -inszenierungen und damit die drei genannten Felder von Biographik, Autobiographik und visuellen künstlerischen Arbeiten unter dem Begriff der „Kunst-Autobiographie“ zusammenfassen, wird die Bezeichnung unklar. Gerade weil „das Augenmerk auf die verschiedenen medialen Prägungen autobiographischer Äußerungen von Künstlerinnen und Künstlern der letzten 100 Jahre“ (12) gerichtet wird, wäre es hilfreich, zwischen

retrospektiver Autobiographie und gegenwartsbezogenem Tagebuch, zwischen repräsentativen Memoiren oder dem Genre des Interviews zu unterscheiden und dabei den Forschungsstand der Nachbardisziplinen noch stärker zu berücksichtigen. Auch der sonst sehr aufschlussreiche und gut in die Thematik einführende Aufsatz von Carola Muysers vermag diese Unschärfe nicht ganz zu beseitigen. Denn während sie zunächst deutlich zwischen „Kunst-Autobiographik“, unter der sie jegliche Form textueller Selbstzeugnisse von KünstlerInnen versteht, und visuellen „Kunst-Projekten“ unterscheidet, lässt sie beide schließlich doch in dem Begriff der „Kunst-Autobiographie“ konvergieren.

Zu fragen bleibt auch, ob man „das Kapitel des Selbstbildnisses beiseite lassen“ kann (12), wie es die Herausgeberinnen in diesem Band bewusst praktizieren. Denn „aus der Nähe und der Distanz vom Ich und Selbst [zu] erzählen“ (11), das Verhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit zu reflektieren und dabei Strategien des Zeigens und Verbergens zu entwickeln, sind strukturelle Merkmale sowohl der visuellen Autobiographie als auch des Selbstporträts. Diese Merkmale laufen denn auch wie ein roter Faden durch viele Beiträge, die fast durchgängig spannend zu lesen sind und oftmals völlig unbekannte Quellen vorstellen. So macht der Sammelband Lust, weitere Quellen aufzuspüren und die im Band vorgestellten Ansätze weiter zu verfolgen. Visuelle Autobiographien und literarische Selbstzeugnisse sind „Bühnen des Selbst“ – wenn der Vorhang fällt, sind auch hier noch viele Fragen offen. Und genau so soll es sein.

- 1 <http://www.confessionstour.com/site/confess.html>, letzte Abfrage 31.1.07.
- 2 Im Jahr 2005 wurde der Roman „Esra“ von Maxim Biller vom Bundesgerichtshof verboten, da in seinen Figuren die Exfreundin Billers und deren Mutter erkennbar wären und diese gegen eine Verletzung der Persönlichkeitsrechte geklagt hatten.
- 3 Vgl. Ute Frietsch: Zur gegenwärtigen Faszinationskraft von Bio-Graphie. In: Lebensbilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies. Hrsg. von Sabine Brombach/Bettina Wahrig. Bielefeld 2006, S. 111–124, welche die „Bio-Graphik“ in einen Zusammenhang mit den Biowissenschaften stellt.
- 4 Vgl. Beate Ceranski: „Das Leben muss nicht leicht sein...“ Kollektivbiographische Einsichten über Geschlechterverhältnisse in der Radioaktivitätsforschung. In: Ebd., S. 43–64.
- 5 Heiner Keupp u. a.: Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Hamburg 1999.
- 6 Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt am Main 1995 (zuerst 1934).
- 7 Ausnahmen bilden z. B.: „Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei.“ Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.–20. Jahrhunderts. Hrsg. von Renate Berger. Frankfurt am Main 1987. Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk. Marburg 1997.
- 8 Vgl. Alma-Elisa Kittner: Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager. Unveröffentlichtes Dissertationsmanuskript, Ruhr-Universität Bochum 2005 (erscheint 2007).