

Die massenhafte Verbreitung von biografischen Spielfilmen im Kino, Fernsehen oder auf You-Tube verwandelt einzelne Lebensgeschichten zur öffentlichen Geschichte. Medial gesehen gehen die Filme in eine Filmgeschichte ein, die Vergleiche mit anderen Filmen des Biopic-Genres (biographical pictures) ermöglichen. Soziologisch gesehen kann das Private politisch werden, wenn biografische Geschichten mit ihrem Identifikationspotential für eine Gesellschaft eingesetzt oder gedeutet werden. Und historisch gesehen finden Privatisierungen statt, wenn von Darstellungen einzelner Heldenfiguren auf historische Entwicklungen geschlossen wird. Genau darin liegen die Herausforderungen und Schwierigkeiten dieses Filmgenres. Denn auf dem Weg von Tagebucheinträgen, Briefwechseln oder Anekdoten zur Biografie und dann noch weiter zum Drehbuch für einen biografischen Spielfilm gibt es mehrere Übersetzungsvorgänge, die spezifische mediale Ausformungen mit sich bringen. Im folgenden werden die Funktionsweisen von biografischen Spielfilmen, die das Leben und Schaffen eines Künstlers oder einer Künstlerin darstellen, vorgestellt und auf ihre Geschlechterkonstruktionen hin beleuchtet.

Biopics als Filmgenre „Making a film about the life of an artist is a risky proposition. The paint box arrives full of clichés and unexamined assumptions about the creative temperament, and these grow more assertive if mental illness is part of the biographical material. You are likely to end up with a lot of huffing and puffing and mystification, rather than any real insight into the mysteries of the work.“¹

Die filmische Darstellung von KünstlerInnen als leidende Genies ist tatsächlich bis heute die gängigste Form, das Leben und Schaffen von KünstlerInnen in biografischen Spielfilmen zu vermitteln. Das persönliche Leid bestimmt dabei die Stoffauswahl und manchmal sogar die Dramaturgie der filmischen Erzählung. KünstlerInnen, deren Lebenswege sich als Leidenswege erzählen lassen, haben eindeutig größere Chancen, filmisch porträtiert zu werden. Neben dieser mythischen Auffassung des KünstlerInnentums manifestieren sich jedoch

auch genderspezifische Unterschiede in biografischen Spielfilmen (Biopics) über KünstlerInnen. Dass Gender in Filmgenres eine wichtige Rolle spielt, ist in der Filmwissenschaft mittlerweile etabliert.² Dies gilt auch für das Genre der Biopics, in dem die geschlechtliche codierte Darstellung von KünstlerInnen von großer, jedoch oft unreflektierter Bedeutung ist.³

Blicken wir auf alle Biopics über KünstlerInnen, so lässt sich erkennen, dass darin Kunstgeschichte immer als KünstlerInnengeschichte erzählt wird.⁴ Der Fokus liegt auf einer Figur und weniger auf dem Werk oder künstlerischen Prozess. Die KünstlerInnen werden meist als verkannte Genies, als Außenseiter ihrer Gesellschaft und/oder als Leidende dargestellt. Dieses enge Vorstellungskorsett, in das die KünstlerInnenfigur im Spielfilm eingezwängt ist, stammt nicht nur aus Hollywood, sondern greift auf visuelle und narrative Traditionen in Kunst- und Literaturgeschichte zurück. Giorgio Vasari gilt als der geistige Vater der KünstlerInnenmythen. Er hat mit seinen *Viten*⁵ in der Renaissance eine Kunstgeschichte begründet, die ausgehend von anekdotischen Lebensschilderungen von KünstlerInnen auf deren künstlerisches Schaffen schließt. In *Die Legende vom Künstler* heben Otto Kurz und Ernst Kris erstmals die stereotypen Beschreibungen von Künstlerviten hervor. Sie stellen fest, dass nicht nur in Vasaris Künstlergeschichten, sondern „daß in aller Biographie gewisse *Grundvorstellungen* vom bildenden Künstler nachzuweisen sind, die, ihrem Wesen nach aus einheitlicher Wurzel verständlich, sich bis in die Anfänge der Geschichtsschreibung zurückverfolgen lassen.“⁶ Neben der Reproduktion alter Mythen werden immer wieder neue Mythen kreiert oder die alten finden in den neuen ihre Variation.⁷ So trugen etwa die Romane und Erzählungen von Balzac, Zola und Baudelaire dazu bei, den Mythos des Bohemiens für den westlichen Künstler der Moderne im 19. Jahrhundert zu etablieren. Kreativität, Spontaneität und Armut gehörten zur Vorstellung eines Bohemienlebens, die richtungweisend für das romantisierende Bild des Künstlers und der künstlerischen Kreativität wurde und bis heute in den Biopics nachwirkt. Zeitgenössische Mythen sehen die KünstlerInnen hingegen im Kunstsystem verankert und reflektieren meist deren Erfolgsstrategien, wenn vom „Ausstellungskünstler“, „Künstlerfürsten“ oder „Künstlerstar“ die Rede ist.⁸ So ist auch in neueren Biopics zu beobachten, dass KünstlerInnen weniger als ‚verkannt‘, sondern als ‚erkannt‘ dargestellt werden. Nichtsdestotrotz wird auch der Erfolg künstlerischen Schaffens am Topoi des Leidens abgearbeitet. Leidet der/die moderne KünstlerIn am ‚Verkanntsein‘, so leidet der/die ‚erkannte‘ KünstlerIn am Ruhm. Egal wie die Lebensgeschichte erzählt wird, sie entwickelt sich meist innerhalb eines Erzählschemas, das durch die Elemente Aufstieg, Erfolg und Abstieg gekennzeichnet ist.

Nicht nur KünstlerInnenmythen prägen die Narrationen der Biopics, sondern auch Starlegenden stehen als Texte in enger Verbindung mit diesem Genre. Das Starphänomen

ist insbesondere für Biopics von großer Bedeutung, wenn Henry Taylor bemerkt, dass „zum einen [...] biographische Figuren als Stars in der Wirklichkeit verstanden werden; zum anderen [...] Biopic-Protagonisten oft von Filmstars dargestellt [werden], was zu interessanten Problemen der Verkörperung führen kann.“⁹ So wird zum Beispiel in Texten über die Entstehung von Biopics immer wieder von der intellektuellen oder emotionalen Nähe zur porträtierten Person oder vom großen Engagement der RegisseurInnen oder SchauspielerInnen berichtet, das sie für ihre Darstellung eines Künstlers oder einer Künstlerin aufbringen. Dabei ist zu beobachten, dass die als gelungen befundene Darstellung einer historischen Person auch das Image eines/r SchauspielerIn erhöht, wie sich an den Oscarverleihungen nachzeichnen lässt.¹⁰ Andererseits schreiben sich auch die SchauspielerInnen mit ihren eigenen Starimages in die Geschichte ‚ihrer‘ KünstlerInnen ein. Kunstgeschichte verschmilzt mit den Mechanismen Hollywoods. Insofern gehören die Stardiskurse ebenso zum Genre der Biopics wie die KünstlerInnenmythen, die die historischen Figuren umgeben.

Gender im Genre Trotz postmoderner Diskurse, die das Ende der großen Meistererzählungen propagieren, stellt Silke Wenk fest, „dass alte Mythen von männlicher Meisterschaft und männlichem Schöpferium weiterhin relevant und im Umlauf sind, wenn auch nicht immer als große zusammenhängende Erzählung.“¹¹ Die ungleichmäßige Verteilung der Geschlechter spiegelt sich rein quantitativ in den existierenden Biopics über Künstlerinnen wider. Zum einen gibt es erst seit den 1980er-Jahren Biopics über Künstlerinnen wie Frida Kahlo, Camille Claudel und Artemisia Gentileschi. Erst im letzten Jahr kamen die Biopics über Séraphine de Senlis und eine Fernsehproduktion über Georgia O’Keeffe hinzu.¹² Demgegenüber steht eine Vielzahl an Biopics, die seit den 1930er Jahren (Tonfilmzeit) über männliche Künstler produziert wurden wie Filme über Michelangelo Buonarroti, Caravaggio, Paul Gauguin, Toulouse Lautrec, Gustav Klimt, Amedeo Modigliani, Jackson Pollock, Francis Bacon, Jean-Michel Basquiat. Gleich mehrere Spielfilme wurden über Rembrandt van Rijn, Francisco de Goya, Vincent van Gogh und Pablo Picasso produziert.

Neben der Quantität gibt es zudem inhaltliche Unterschiede: In Künstlerinnen-Biopics ist immer eine einflussreiche Rolle eines Künstlers im Umfeld der porträtierten Künstlerinnen zu beobachten, wie die Lebenspartner Auguste Rodin bei Camille Claudel und Diego Rivera bei Frida Kahlo, der Künstlervater Orazio Gentileschi bei Artemisia Gentileschi, Alfred Stieglitz neben Georgia O’Keeffe und letztlich auch der Kunsthändler Wilhelm Uhde neben Séraphine de Senlis. Zudem sind unterschiedliche Topoi erkennbar, die die Repräsentation des Künstlers oder der Künstlerin voneinander unterscheiden: Künstleri-

sche Meisterschaft wird in Biopics meist als eine männliche Gabe vermittelt. Weibliche Kreativität hat andere Bezugspunkte, sie wird häufig mit Reproduktion in Verbindung gebracht – eine Perspektivierung, die ihre Vorbilder in der Kunstgeschichte kennt. Maïke Christadler bemerkt, dass Vasari in seinen Künstlerviten der Künstlerin „aufgrund ihrer ‚natürlichen‘ Nähe zur ‚Natur‘ eine reproduktive Kunstproduktion“ zuschreibt.¹³ Anhand des Beispiels über die Künstlerin Paula Modersohn-Becker, die kurz nach der Geburt ihres ersten Kindes gestorben ist, bringt Reinhild Feldhaus die geschlechtsspezifische, kunsthistorische Rezeption auf den Punkt: „Während der Künstler sein Leben der Kunst ‚opfert‘, ‚opfert‘ die Künstlerin nicht nur ihr Leben, sondern auch ihre Kunst dem (neuen) Leben.“¹⁴ Oder in der Frida Kahlo-Rezeption ist die Argumentation zu finden, dass die Künstlerin an ihrer Gebärfähigkeit gelitten habe, weswegen sie ihre Reproduktionskraft in die Kunst steckte.¹⁵ Künstlerinnen müssten sich demnach bewusst für Kreativität oder Kinder entscheiden; beides scheint in der Logik der Mythen nicht vereinbar zu sein.

Diese Vorstellung von der Unvereinbarkeit künstlerischer Kreativität und Mutterschaft wird auch in Biopics reproduziert: So reagiert die Filmfigur der Künstlerin Lee Krasner im Biopic *Pollock* (R: Ed Harris, 2000) äußerst energisch auf den Vorschlag ihres Mannes Jackson Pollock, Kinder zu zeugen. Dies käme für sie auf keinen Fall in Frage, da sie beide Maler seien, und sie sich keine Kinder leisten könnten. Darin schwingt nicht nur eine ökonomische Unsicherheit mit, sondern auch die Geschlechterlogik der Nachkriegszeit, innerhalb derer die Kinderbetreuung eindeutig der Frau oblag. Krasner fürchtete dadurch nicht mehr zum Malen zu kommen. Als Pollock ihre Sicht nicht verstehen will, wird sie wütend. Die Schauspielerin Marcia Gay Harden bietet in dieser Szene eine beeindruckende Performance, in der die Vorstellung von der Unvereinbarkeit einprägsam inszeniert wird. Auch im TV-Film über Georgia O’Keeffe (R: Bob Balaban, 2009) wird die Unvereinbarkeit von Mutterschaft und Künstlerintum in einer Filmsequenz thematisiert, die ähnlich wie in *Pollock* in einem Streit zwischen O’Keeffe und Stieglitz mündet, bei dem sich O’Keeffe letztendlich behauptet. In Frida Kahlos Fall ist die Situation anders gelagert, da sich die Künstlerin Kinder wünschte, aber aufgrund eines Unfalls in ihrer Jugendzeit keine gebären konnte. Das Thema Geburt ist tatsächlich ein Bildmotiv in Kahlos Oeuvre. Im Biopic *Frida* (R: Julie Taymor, 2002) ist diesem Thema demnach eine Schaffenssequenz gewidmet, die sich jenen Filmsequenzen anschließt, die mit Kahlos körperlichen Leiden in Verbindung stehen. Die filmische Inszenierung suggeriert, dass Kahlo aufgrund ihrer körperlichen Schmerzen künstlerisch produktiv wurde.

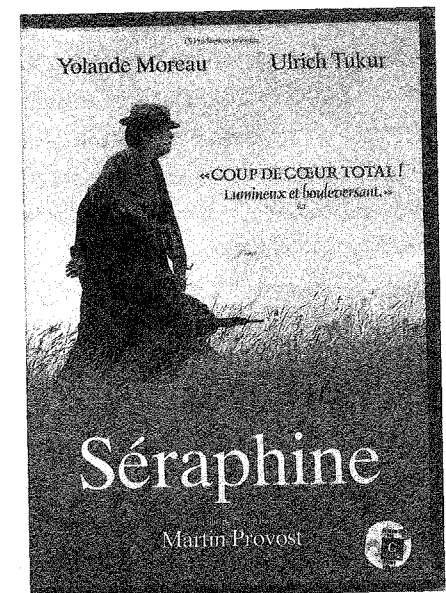
Gebärfähigkeit und Kreativität stehen in der Rezeption weiblicher Schaffenskraft in wissenschaftlicher wie filmischer Kunstgeschichte bis in die Moderne immer wieder in ei-

nem Abhängigkeitsverhältnis.¹⁶ Ein weiteres Motiv, an dem sich geschlechtsspezifische Unterschiede festmachen lassen, ist das Leiden und der Körper. Feldhaus bemerkt, dass im Unterschied zum Künstler der Körper der Künstlerin als ‚biologisches Schicksal‘ gedeutet wird: „Er [der Körper] erscheint diskursiv immer wieder als spezifische ‚Natur‘ mit der ihr eigenen Form der Hervorbringung. Da er zugleich als Medium und Thema ihrer Kunst verschrieben wird, wäre der Versuch, ihn zu ‚verlassen‘, unweigerlich mit dem Verlust von Kreativität verbunden. Die Künstlerinnenidentität bleibt an konnotierter Geschlechtsidentität haften, welche für ihre Konsolidierung vermeintliche Körpergrenzen beschreibt. In diesem Zusammenhang bekommen die Motive Krankheit, Leiden und früher Tod eine andere Wertigkeit, als sie innerhalb der Künstlerbiografien einnehmen.“¹⁷

Diese Beobachtung gilt für die Künstlerbiografie wie für Biopics. Im unterschiedlich ausformulierten Topos des Leidens lässt sich ein weiteres Merkmal für die differierende filmische Darstellung von Künstler und Künstlerin festmachen. In Künstlerinnen-Biopics ist das Leiden meist auf den Körper der Künstlerin bezogen, ob ‚sexuell konnotiert als ‚ausgerangierte‘ Muse wie bei Claudel, als vergewaltigter Körper wie bei Gentileschi oder als schmerzvoller und unfruchtbarer Körper wie bei Kahlo. In den Biopics über Künstler ist das Leiden dagegen zunächst meist psychologischer Natur, bevor es sich auf den Körper überträgt. Dies wird beispielsweise in der Darstellung von van Gogh sichtbar, wenn er sich infolge einer Depression ein Ohrstück abschneidet oder wenn in den Filmen über Pollock oder Basquiat die psychische Instabilität, die sich in Alkohol- bzw. Drogenkonsum ausdrückt, für den physischen Tod der Künstler verantwortlich gemacht wird.

Obwohl es durchaus Gemeinsamkeiten in den Vorstellungen über Künstler und Künstlerinnen gibt, sind die zugrunde liegenden Lebensgeschichten immer auch von der Kategorie Geschlecht geprägt und in Folge als Repräsentationen geschlechtlich codiert. In der von der Filmindustrie getroffenen Auswahl an KünstlerInnen spiegeln sich somit nicht nur romantisierende Vorstellungen des KünstlerInnen-tums wider, sondern ebenso geschlechtsspezifische Unterschiede innerhalb des kunsthistorischen Kanons.

Séraphine – ein Hoffnungsschimmer? Das Biopic *Séraphine* ist ein interessanter Sonderfall, der Hoffnung auf eine differenziertere Darstellungsweise von Künstlerinnen in sich birgt. Der Film handelt von der eher unbekanntem Künstlerin Séraphine Louis, genannt Séraphine de Senlis (1864–1942). Ansonsten existieren nur Biopics über bekanntere KünstlerInnen. Die Protagonisten müssen kunsthistorisch als abgesichert gelten und einen bestimmten Popularitätsgrad erreicht haben. Meist gibt es auch eine erfolgreiche Biografie, die als Vorbild für das Drehbuch dient. Dies hat sicherlich vermarktungstechni-



1 DVD-Cover, *Séraphine*, R: Martin Provost, Frankreich/Belgien 2008

schen Gründe, denn Finanzierung und Marketing von Filmen über KünstlerInnen wie Van Gogh, Picasso, Kahlo oder O'Keeffe lässt sich anders gestalten als über eine Künstlerin, von der kaum jemand etwas zuvor gehört hat.

Neben *Séraphine de Senlis'* relativer Unbekanntheit, passt überdies ihr künstlerisches Werk nicht in den kunsthistorischen Kanon der Entwicklung der Moderne, in die gängigen Ismen der 1910er- und 20er-Jahren. *Séraphine de Senlis'* größter Sammler und Unterstützer (und Picasso-Kenner) Wilhelm Uhde hat ihre Kunst als „primitiven Modernismus“ bezeichnet. Er versteht darunter eine nicht korrumpierte Kreativität, und sieht in den Malereien der Autodidaktin, die sozial wie geografisch fernab von der Kunstwelt lebt, eine Verwandtschaft zum Kunstschaffen des Zöllners Henri Rousseau sowie zu anderen Künstlern, die er „primitive Meister“ nennt. Uhde hat diesen heutzutage umstrittenen Begriff im Gegensatz zu den damals negativ behafteten Bezeichnungen „volkstümliche Malerei“, „naive Malerei“ oder „Sonntagsmaler“ geprägt.¹⁸ Eine weitere Sonderstellung im Biopic-Genre kommt diesem Film aufgrund der Parallelhandlung zwischen der Künstlerin und dem Kunsthändler zu.¹⁹ KunsthändlerInnen, SammlerInnen oder KunstkritikerInnen spielen in Biopics eher eine Nebenrolle. Sie dienen meist dazu, die KünstlerInnenfigur in ihren besonderen Leistungen hervorzuheben, haben unterstützende Funktion und sind als Figuren weniger ausgeprägt als in diesem Film.

Der Film erzählt, dass Séraphine de Senlis seit ihrer Jugend als Putzfrau arbeitet und ein sehr zurückgezogenes und religiöses Leben führt. Sie putzt auch die Wohnung von Wilhelm Uhde, der 1912 durch einen Zufall ihre Malerei zu sehen bekommt. Er entdeckt Séraphine de Senlis als Künstlerin, kauft sofort alle existierende Werke auf und wird zu ihrem Mäzen. Uhde ist ein deutscher Kunsthändler, der sich vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich aufhält. Er ist homosexuell und lebt mit seiner Schwester und später auch mit dem Künstler Helmut Kollé zusammen. Beide Protagonisten sind Außenseiter ihrer Gesellschaft, Uhde vielleicht sogar noch ein Stück mehr, wenn man die politische (als Deutscher in Frankreich) und soziale Situation (als Homosexueller in dieser Zeit) bedenkt. Das sexuelle Begehren von Séraphines Figur bleibt im Übrigen außen vor. Sie ist alleine, lebt ein spirituelles Leben mit ihrer Religion und Kunst. Durch Uhdés Unterstützung kann die Künstlerin ihren Brotjob als Putzfrau und Haushälterin aufgeben und sich auf das Malen konzentrieren. Sie zieht sich dafür vollkommen zurück, zündet Kerzen an, singt gregorianische Lieder und malt. Die Wirren des Ersten Weltkrieges unterbrechen die vielversprechende Beziehung, da Uhde als Deutscher das Land verlassen muss. Séraphine de Senlis gibt jedoch trotz großer Nöte das Malen nicht auf. Jahre nach dem Krieg kehrt Uhde nach Frankreich zurück und kommt 1927 wieder nach Senlis, um eine Ausstellung lokaler KünstlerInnen zu besuchen. Hier setzt sich die Parallelgeschichte fort. Uhde ist weiterhin begeistert von ihrer Arbeit und kauft, nachdem er während des Krieges seine ganze Sammlung verloren hatte, ihre nun großformatigen Bilder. Séraphine de Senlis fängt an, viel Geld auf Kosten Uhdés auszugeben. Als die Wirtschaftskrise 1929 auch Uhdés finanzielle Quellen versickern lässt und Verkäufe nicht mehr möglich sind, muss er ihr Einhalt gebieten. Ab diesem Zeitpunkt driftet die Künstlerin geistig immer stärker in eine andere Welt ab. Sie führt Selbstgespräche mit Heiligen und hat Halluzinationen. 1932 wird sie schließlich von der Bevölkerung in Senlis in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. Dort steckt man sie in eine Zwangsjacke, und die Künstlerin hört infolge auf zu malen. Uhde besucht und unterstützt sie jedoch weiterhin, indem er ihr ein Einzelzimmer mit Fenstertür zum Garten ermöglicht. Die letzte Einstellung des Films zeigt Séraphine unter einem großen Baum sitzend. Erst im Nachspann erfährt man von ihrem Tod im Jahre 1942. Ein Filmkritiker der New York Times bemerkt, dass das Geheimnis um die Malerin Séraphine de Senlis in diesem Film nicht aufgelöst wird. Anstatt die Künstlerin zu erklären, akzeptiere sie der Film so wie sie ist.²⁰

Das „so, wie sie ist“ lässt sich zwar nie wirklich feststellen, aber was der Kritiker zu meinen scheint, ist, dass der Film das Leben dieser Künstlerin nicht unnötig dramatisiert und erklärt. So gibt es beispielsweise immer wieder lange atmosphärische Einstellungen

in der Natur von saftig grünen Wiesen und Bäumen und im Winde rauschenden Blättern. Sie stimmen auf die künstlerische Arbeit von Séraphine de Senlis – Bilder, die voller Blätter und Blüten sind – ein bzw. geben ihr einen Kontext. Obwohl man im Abspann erfährt, dass die Künstlerin nach einigen Jahre stirbt, endet der Film nicht mit einem dramatischen Tod, der wie in vielen anderen Biopics am Ende steht und das Publikum emotionalisiert. Vielmehr lässt der Regisseur die beruhigenden Natureindrücke (das Grün der Wiesen, das Rascheln der Blätter) mit ihrer Kunst und den große beschützenden Baum in der letzten Einstellung mit der Künstlerin verschmelzen.

Der Film *Séraphine* stellt keineswegs eine Neuerfindung des Genres dar. Vielmehr geht der Regisseur Martin Provost bewusst mit den Konventionen um und versucht das Problem des Überdramatisierens etwa durch atmosphärische Natur-Einstellungen zu umgehen. Dennoch folgt die filmische Erzählung einem klassischen Biopic-Schema, im Sinne des Aufstiegs und Falls eines künstlerischen Werdegangs. Der Film konzentriert sich jedoch nicht nur auf eine Person, sondern bricht durch die Parallelerzählung die eindimensionale emotionale Involvierung des Publikums auf eine Heldin oder einen Helden. Durch die Parallelerzählung über Wilhelm Uhde, über seinen Beruf als Kunsthändler, seine halb geheim gelebte Homosexualität und seine differierende kulturelle Identität wird die filmische Erzählung um soziale und historische Elemente wie die des Kunstmarktes, der Sexualität, der politischen und ökonomischen Situation angereichert. Diese gesellschaftlichen, historischen und atmosphärischen Schichten gehen in vielen Biopics aufgrund des Fokus auf eine dramatisierte Lebenserzählung verloren.

Zudem widmet sich der Film nicht einem KünstlerInnen-Superstar, sondern einer unbekannteren Künstlerin, der erst durch die Verkörperung der Schauspielerin Yolande Moreau neue Aufmerksamkeit zukommt. Das Biopic-Genre führt indes zu interessanten Phänomenen der Verkörperung, denn, wie Taylor bemerkt, steht hinter „dem Schauspieler immer auch als Schatten der historische Körper.“²¹ Es handelt sich also um einen mehrfach codierten Körper, den wir auf der Leinwand zu sehen bekommen: der Vorbild-Körper der historischen Figur, der performative Körper der Schauspielerin und das Starimage, welches die Schauspielerin mitbringt bzw. durch ihre Performance generiert. Insofern ist das besondere Engagement und die Rede von der Identifikation der Schauspielerin mit der Künstlerin, die immer wieder in den Pressestimmen über *Séraphine* betont werden, nichts Außergewöhnliches, sondern etwas für das Genre Typisches. Moreau spricht von einer „Koexistenz mit der Künstlerin“²² während der Vorbereitungs- und Drehzeit. Um der Rolle im physischen und spirituellen Sinne Ausdruck zu verleihen, habe die Schauspielerin Mal- und Gesangunterricht genommen.²³ Der Regisseur Provost hebt ebenso seinen Zugang

zur Geschichte der Künstlerin als einen biografisch motivierten hervor, wenn er von einem Neustart in seinem eigenen Leben und Schaffen berichtet und diesen mit dem Filmstoff kurzschließt: „I discovered a woman who suffered but transcended the taboos of the times to get to her art. She crossed my path just when I was at a dead end. In rehabilitating Séraphine I rehabilitated myself.“²⁴

Diese Starlegenden folgen durchaus dem üblichen Biopic-Rezept, in dem die besonderen Leistungen betont werden und das Image einzelner Beteiligter erhöht wird. Der Film gewann sieben Césars, die französische Version des Oscars; unter anderem wurde Yolande Moreau für die beste Hauptrolle ausgezeichnet und Martin Provost für den besten Film und das beste Drehbuch. Auch im Kunstfeld wurden Séraphine de Senlis' Arbeiten in einer Ausstellung im Musée Maillol in Paris im Zuge des Films von neuem gewürdigt. Im Ausstellungskatalog wird dem Film sogar ein gebührendes Lob für die Wiederentdeckung und Bekanntmachung der Künstlerin ausgesprochen.²⁵ Die Einschreibung der filmischen in die kunsthistorische Narration geht sogar so weit, dass der Katalog mit einem Foto von Séraphine de Senlis beginnt und mit einem Filmstill endet, das Yolande Moreau und Ulrich Tukur in ihren Filmrollen zeigt.²⁶

In Bezug auf eine genderspezifische Betrachtungsweise lässt sich festhalten, dass *Séraphine* nicht immer den herkömmlichen Darstellungsmustern von Künstlerinnen im Film folgt. Die Entscheidung zwischen Mutterschaft oder Künstlerintum ist beispielsweise kein Thema, ebenso leidet sie nicht an ihrem Körper, sondern ihr Leiden ist ein psychisches. Auch die Verkettung von Naturvorstellung, Primitivismus-Debatte, „naive Malelei“, Nicht-Akademismus und Geschlechtlichkeit wird nicht eindeutig mit Weiblichkeit assoziiert. Dies wird deutlich, wenn Wilhelm Uhdes Interesse weniger der Außenseiterrolle einer Künstlerin gilt, sondern vielmehr der Suche nach nicht-akademischen Malformen. Dennoch gibt es ein gravierendes Genderproblem in diesem Film: die Namensgebung. Der Film ist einzig mit dem Vornamen der Künstlerin „Séraphine“ betitelt, auch im Film wird sie meist nur beim Vornamen genannt. Dies lässt die Künstlerin in einer falschen Privatheit erscheinen, die vor allem Künstlerinnen zugeschrieben wird. Selten reden wir nur von Vincent, Pablo, Jackson, ständig aber von Frida oder eben nun von Séraphine. Diese Namensgebung beruht sicherlich auf der historischen Rezeption, die hauptsächlich durch Uhde geprägt wurde, durch die sie nur durch ihren Vornamen und der Ortsbezeichnung als Séraphine von Senlis bekannt wurde. Die Künstlerin hat jedoch ihre Bilder mit dem geschlechtsneutralen „S. Louis“ signiert, was auch einmal im Film zu sehen ist. Dies wird jedoch nicht weiter thematisiert, und die Namensänderung von einer geschlechtsneutralen Signatur zu einem eindeutig weiblichen Vornamen als Künstlerinnennamen, erscheint als

fait accompli. Diese Bewusstseinssebene hätte man sich durchaus von einem Film erwarten können, der sich mit sexueller Identität beschäftigt. Auch wenn der Regisseur Provost mit den Konventionen des Genres konstruktiv arbeitet und es partiell schafft, Verschiebungen in der stereotypisierten Darstellung von Künstlerinnen vorzunehmen, bleibt das Problem einer vermeintlichen Privatheit mit der Künstlerinnenfigur inklusive Hierarchiebildung bestehen: hat die Künstlerin (Frau) nur einen Vornamen, so besitzt der Sammler (Mann) Vor- und Nachnamen. Die Privatisierung eines Schicksals und deren inhärente Machtverhältnisse stehen trotz Parallelerzählung im Vordergrund der Geschichte und lassen die angedeuteten gesellschaftlichen, historischen und kunsthistorischen Kontexte im Hintergrund verblassen. Binden wir nun die Erkenntnisse wieder zurück an das Biopic Genre, so ließe sich behaupten, dass genau die Vorstellung und Inszenierung des Privaten, die zu öffentlichem Gut wird, das Problem einer verzerrten Wahrnehmung von Geschichte verursachen kann.

1 A. O. Scott, The Vision of an Uncanny Painter, in: The New York Times, 5. Juni 2009, C 15.

2 Vgl. Claudia Liebrand/Ines Steiner (Hg.), Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film, Marburg 2004; Andrea B. Braidt, Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung, Marburg 2008.

3 Eine der Ausnahmen ist: Verena Kuni, Gender is a Genre is a Genre? Cut Up! Versuch für Verfahren, einen gordischen Knoten zu durchschneiden, in: Monika Bernold u. a. (Hg.), Screenwise, Wien/Marburg 2004, S. 221–232.

4 Vgl. Doris Berger, Projizierte Kunstgeschichte: Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat, Bielefeld 2009, insbes. S. 9–32; 281–295.

5 Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987.

6 Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934), Frankfurt/M. 1995, S. 23.

7 Zum umfangreichen Forschungsfeld der Künstlerinnenmythen, hier eine kleine Auswahl: Rudolf und Margot Wittkower, Künstler. Außenseiter der Gesellschaft,

Stuttgart u. a. 1965; Eckhard Neumann, Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt/M. 1986; Michael Groblewski/Oskar Bättschmann, Kulturfigur und Mythenbildung, Berlin 1993; Wolfgang Ruppert, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im frühen 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1998; Sabine Kampmann, Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft, München 2006; Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler, Köln 2007. Außerdem gibt es allein in den letzten Jahren zahlreiche Ausstellungen zu diesem Thema: Ausst.-Kat. Künstlerbilder – Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 2002; Ausst.-Kat. Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris/Neue Nationalgalerie Berlin, Ostfildern-Ruit 2005; Ausst.-Kat. Sexy Mythos, Selbst- und Fremdbilder von KünstlerInnen, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin/Forum Stadtpark Graz, 2006; Ausst.-Kat. Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen, Alte Nationalgalerie Berlin, 2008; Ausst.-Magazin „Ich kann mir nicht jeden Tag ein Ohr abschneiden.“ Dekonstruktionen des Künstlermythos, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Nr. 14, Berlin 2008.

- 8** Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997. Bzgl. der Kreation von aktuellen KünstlerInnenmythen vgl. Doris Berger/Julia Schäfer, „Zur Kreation von KünstlerInnen Hypes. Young British Artists und Neue Leipziger Schule im Vergleich“, in: *Sexy Mythos* (wie Anm. 7), S. 156–161.
- 9** Henry M. Taylor, *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg 2002, S. 15. Vgl. weitere Publikationen zum Biopic-Genre: George F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick 1992; Patric Blaser u. a. (Hg.), *Ikonen Helden Außenseiter: Film und Biographie*, Wien 2009.
- 10** Die Beliebtheit von Biopics lässt sich anhand der Oscarverleihungen der letzten Jahre beobachten: 2007 wurden beide Oscars für die besten HauptdarstellerInnen an Helen Mirren für ihre Verkörperung der Queen Elizabeth in *The Queen* und Forest Whitaker für seine Rolle als Idi Amin in *The Last King of Scotland* vergeben. 2008 gewann Marion Cotillard die Trophäe für ihre Darstellung von Edith Piaff in *La môme* und 2009 Sean Penn für seine Rolle als Harvey Milk in *Milk*.
- 11** Silke Wenk, *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit*, in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Dies. (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg 1997, S. 12.
- 12** Der Film *Carrington* (R: Christopher Hampton, 1995) wird hier nicht dazugezählt, da der Schwerpunkt mehr auf den Liebesbeziehungen Dora Carringtons liegt als auf ihre Profession als Malerin. Auch der Film *Fur. An Imaginary Portrait of Diane Arbus* (R: Steven Shainberg, 2006) beschäftigt sich weniger mit dem Leben der Fotografin sondern inszeniert ihr Schaffen im metaphorischen Sinne als eine *Schöne und das Biest*-Erzählung.
- 13** Vgl. Maïke Christadler, *Natur des Genies und Weiblichkeit der Natur*, in: Hoffmann-Curtius/Wenk (wie Anm. 11), S. 43.
- 14** Reinhild Feldhaus, *Geburt und Tod in Künstlerinnen-Viten der Moderne*, in: Hoffmann-Curtius/Wenk (wie Anm. 11), S. 76.
- 15** Für die vorherrschende Rezeption vgl. u. a. Hayden Herrera, *Frida Kahlo. Die Gemälde* (1991), München 1997, S. 49; für die Dekonstruktion dieser Rezeption vgl. Margaret A. Lindauer, *Devouring Frida*, Middletown 1999, S. 61.
- 16** Da über zeitgenössische Künstlerinnen noch keine Biopics existieren, lässt sich diese Beobachtung nur bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts übertragen.
- 17** Feldhaus (wie Anm. 14), S. 85.
- 18** Vgl. Wilhelm Uhde, *Fünf primitive Meister. Rousseau/Vivian/Bombois/Bauchant/Seraphine*, Zürich 1947, S. 13–25. Der mittlerweile äußerst umstrittene Begriff des ‚Primitiven‘, den u. a. die MOMA-Ausstellung „*Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*“ 1984 entfacht hat sowie durch die Forschungen der Postcolonial Studies weiter differenziert wurde, haftet heutzutage eine negative Konnotation an. Dies wurde jedoch damals noch nicht in diesem Sinne reflektiert. Bzgl. ‚Primitivismus‘-Debatten, vgl. Jack Flam/Miriam Deutch (Hg.), *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*, Berkeley 2003.
- 19** *Vincent & Theo* (R: Robert Altman, 1990) hat eine vergleichbare Parallelerzählung der Brüder van Gogh in ihren Funktionen als Künstler und Kunsthändler zum Thema. *I'm Not There* (R: Todd Haynes, 2007) über Bob Dylan geht noch weiter, in dem die Figur des Protagonisten in sechs verschiedene Rollen und Darsteller aufgesplittet wird, die jeweils unterschiedliche Lebens- und Arbeitsphasen des Musikers verkörpern.
- 20** Scott (wie Anm. 1).
- 21** Vgl. Taylor (wie Anm. 9), S. 227.
- 22** Joan Dupont, *Rendezvous on a Path With a French Artist*, in: *The New York Times*, 31.5.2009, S. 17.
- 23** Interessanterweise ist in der Presse wenig über den hervorragenden Schauspieler Ulrich Tukur zu lesen, der Wilhelm Uhde spielt. Die Wahrnehmung der Medien konzentriert sich ausschließlich auf die Künstlerin.
- 24** Martin Provost, zitiert in Dupont (wie Anm. 22).
- 25** Die kunsthistorische Wertschätzung des Films scheint mit falschen Daten im Film kein Problem zu haben. Der Film beginnt mit 1914, obwohl sich Séraphine de Senlis und Wilhelm Uhde bereits 1912 kennen gelernt haben. Vielmehr scheint das erneute Bekanntmachen der Künstlerin im Vordergrund zu stehen.
- 26** Ausst.-Kat. Séraphine de Senlis, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, Paris 2008/09.