

Annegret Friedrich
Biographik im Doppelpack – einige polemische Bemerkungen zur Konjunktur des Künstlerpaares

„In unserem eigenen Leben sind wir gewöhnt, das uns Gewordene teils als Glück, teils als Unglück aufzufassen und tragen dies wie selbstverständlich auf die vergangenen Zeiten über.“

Jacob Burckhardt, Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte¹

Gleich vorweg sei zugegeben: Ich lese nicht gerne Biographien. Es ist mir peinlich und unangenehm, Privates und Privatestes über Personen zu erfahren, die ich aus anderen Gründen schätze. Ist hier noch ein verinnerlichter Künstlermythos wirksam, der vermeiden will, daß das Wissen um Alltägliches, Intimes und nicht immer Erfreulich-Erbauliches eine, nun ja, *Helden- oder Heldinnen-Verehrung* schmälern könnte? Denn zuviel Lektüre von Briefen, Tagebüchern, Einkaufszetteln etc. könnte, wie schon bei Foucault nachzulesen ist, den Begriff von der Einheit eines Werkes und damit die „Funktion Autor“ ins Wanken bringen.² Oder ist nicht auch ein Mißtrauen den Biographen gegenüber durchaus berechtigt, die aus den Hinterlassenschaften eines Lebens einen Sinn destillieren, jede für sich genommen völlig belanglose Begebenheit, die sich zufällig aus einem Wust von Vergessenen erhalten hat, nachträglich mit Bedeutung aufladen und so eine in sich geschlossene und folgerichtige Entwicklung zu einem für die Nachwelt irgendwie wertvollen Subjekt präsentieren?

Das Unbehagen verschärft sich um einiges, wenn frau sich mit einer seit einigen Jahren neu aufgekommenen Gattung der Literatur befaßt, der Paarbiographie: Welche Idealvorstellungen hegt der/die Schreibende, welche eigenen Lebensumstände (glücklich/unglücklich verliebt, verlobt, verheiratet, getrennt, geschieden, verwitwet oder noch ganz andere) haben die Texte mitgeschrieben und welche historisch-kulturell bedingten Wertungen sind in die Darstellungen miteingeflossen? Was wird übersehen oder ausgeschlossen, wenn „nur“ das Verhältnis zwischen zwei Personen im Mittelpunkt des Interesses stehen soll? Die Konjunktur des Themas seit den späten achtziger Jahren erfordert auf alle Fälle einen kritischen Kommentar.

Daß zunächst Künstlerpaare in der Doppelpackbiographik bevorzugt behandelt wurden, verwundert nicht weiter, galt doch die Vita eines Künstlers seit der Renaissance als besonders mitteilungs- und interpretationsbedürftig, und für die gesamte Menschheit von geradezu heilsgeschichtlichem Belang.³ Jedoch zeichnet sich die „Legende vom Künstler“ nicht gerade dadurch aus, daß ihm ein besonders vorbildliches Ehe- oder Familienleben nachgesagt werden könnte, im Gegenteil hält man eine antibürgerliche, bohémienhafte Freiheit und die Einsamkeit des gottähnlichen Schaffens für Grundbedingungen seiner Existenz. So wird man von ihm wohl am wenigsten die strikte Einhaltung einer monogamen Heterose-

xualität erwarten dürfen; der verschwenderische Gebrauch von Modellen und Musen gehört zum Geschäft und steigert die Attraktivität des Schöpfers und seiner Produktionen. Seine bessere Hälfte ging lange Zeit allenfalls als die sattem bekannte Witzfigur der Künstlerwitwe – übereifrig, verständnislos gegenüber den Interessen der Wissenschaft und von eifersüchtigem Besitzdenken beherrscht –, in die Annalen der Kunstgeschichte ein. Daß sie selbst in nicht wenigen Fällen künstlerisch tätig war, was aus historischen Gründen besonders für das 19. und 20. Jahrhundert zutrifft, hat erst die feministische Forschung wieder „entdeckt“. Von der unsichtbar gewordenen (Zu-)Arbeit von Frauen in Zeiten, in denen die künstlerische Praxis nicht notwendig an einen Eigennamen gebunden war, einmal ganz abgesehen. Doch kaum sind Frauen als Autorinnen und Künstlerinnen in Erscheinung getreten, steht ihre Weiblichkeit bzw. ihre Sexualität und damit auch ihre Beziehungsfähigkeit oder auch Normalität zur Debatte: Ob das denn überhaupt noch eine Frau sei, die solche Sachen schreibe, empörte sich ein angeekelter Reich-Ranicki bei der Lektüre von Elfriede Jelineks Roman *Lust*. Daher möglicherweise das voyeuristische Interesse am Künstlerpaar: Wie beruhigend, wenn sie in geordneten Verhältnissen, wie auch immer die beschaffen sein mögen, lebt!

Der Begriff des Paares ist, überblickt man die bisher erschienenen Publikationen, denkbar weit gefaßt, von kurzen Begegnungen und mehr oder weniger dauerhaften und verbindlichen Freundschaften bis hin zu lebenslänglichen Arbeits- und Familiengemeinschaften darf alles darunter subsumiert werden, was jemals das Bett miteinander geteilt hat oder auch nicht. Dabei läßt sich eine heterosexuelle Präferenz nicht übersehen: Selbstverständlich bildet beispielsweise Paula Modersohn-Becker mit ihrem Otto ein Künstlerpaar und nicht etwa mit Clara Westhoff, und Hannah Höch scheint ungeachtet ihrer sonstigen Lieben auf ewig an die sechs Jahre mit Raoul Hausmann gebunden zu sein. Während von Frauenbeziehungen gerne behauptet wird, sie seien platonisch gewesen, wie etwa die zwischen Rosa Bonheur und Nathalie Micas, so kommen gegengeschlechtliche Personen im Nachhinein sehr schnell in den Genuß einer Paarbeziehung, wie die romanhafte Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen Friedrich Nietzsche und Cosima Wagner erahnen läßt.⁴ Damit sind den postumen (Zwangs-)Vereinigungen nun freilich Tür und Tor geöffnet, denn wer hat nicht alles mit wem...

Die neue Reihe *Paare* des Rowohltverlages, herausgegeben von Claudia Schmölders, umfaßt mittlerweile über ein Dutzend Fallbeispiele historisch belegter Mann-Frau-Begegnungen, formschön aufgemacht und daher ideal zum Geschenk für Beziehungsmüde sich eignend. Ihre sicher verkaufsfördernden Untertitel lassen den Verdacht aufkommen, daß es sich hier um Lore-Romane der gehobeneren Klasse handelt: *Spiele mit dem Feuer, Eine fast romantische Ehe, Die Liebenden des Jahrhunderts, Die Schule der Unterwerfung, Bühnenglück und Liebestod, Der Dichter und die Tänzerin, Eine Geschichte von Liebe und Tod*, um nur einige zu nennen. Der Unterschied zu Courths-Mahler besteht meines Erachtens vor allem darin, daß die Heldin und Protagonistin nicht das einfache, arme, dabei aber schöne und herzensgute Mädel vom Lande ist, sondern – wichtig in Zeiten der Arbeitslosigkeit und einer antifeministischen *backlash*-Politik – eine

erfolgreiche oder zumindest außergewöhnlich begabte Persönlichkeit, die hier ihr weibliches Schicksal in Gestalt des bevorzugten und vorzüglichen *Einen* erlebt, erleidet respektive aktiv mitgestaltet. Bemerkenswerte Frauen wie Simone de Beauvoir (natürlich!), Yoko Ono, Else Lasker-Schüler, Marilyn Monroe und andere werden so zum role model für Beziehungsarbeit, die heute auch von einer beruflich Ambitionierten erwartet werden kann und soll.

Daß die gute alte Zweierkiste erst in der Konkurrenz mit anderen Lebensformen zu neuen diskursiven Ehren gekommen ist, läßt ein Blick auf die Titulierung der entsprechenden Themenhefte von *Kunstforum International* vermuten: Nach den *Künstlerleben* (Bd. 28, April 1978) befaßte man sich nach langer Pause fortan lieber mit *Künstler-Paare[n]* u.a.m. (Bd. 106, März/April 1990 und Bd. 107, April/Mai 1990). Im Untertitel des ersten Bandes heißt es originellerweise: Befreiung zur Partnerschaft. *L'artiste à deux têtes*, während die zu betrachtende Klientel im zweiten Band sich um folgende exotische Gruppierungen erweitert hat: *Künstlermännerpaare, Künstlerfrauenpaare, Künstlerzwillinge, Künstlerfamilien*. So hat alles seine schöne Ordnung und gespannt dürfen wir den Report über die a-, bi-, trans- oder sonstwie sexuellen Künstlerdrillinge noch unbekanntes Geschlechtes erwarten...

Mit der Aufsatzsammlung *Significant Others. Creativity & Intimate Partnership*, herausgegeben von Whitney Chadwick und Isabelle de Courtivron, wurde das homo- und heterosexuelle, jedoch nicht interdisziplinäre Künstlerpaar erstmals eigens aus dezidiert feministischer Perspektive zum Thema gemacht.⁵ Die Herausgeberinnen stellten den AutorInnen der einzelnen Beiträge die Frage:

„If the dominant belief about art and literature is that they are produced by solitary individuals, but the dominant social structures are concerned with familial, matrimonial, and heterosexual arrangements, how do two creative people escape or not the constraints of this framework and construct an alternative story?“⁶ Hier schwingt die Erwartungshaltung mit, vom Künstlerpaar exemplarische oder besonders originelle Leistungen auch in ihrer psychosozialen Kompetenz zu verlangen. Geht es Chadwick und Courtivron darum, den „complexities of partnerships and collaborations, painful as well as enriching“, nachzuspüren, so ist gegenüber früheren Thematisierungen der Liebesbeziehungen von Künstlerinnen aus feministischer Sicht ein Perspektivenwechsel zu konstatieren. Nunmehr wird nicht nur nach den Einschränkungen, sondern auch den Chancen der Paarkonstellation für die künstlerische Produktion gefragt. Früher wurden Liebe, Ehe und Familie überwiegend als Hindernisse auf dem Weg zu einer eigenen künstlerischen Entwicklung bewertet. Besonders deutlich erscheint dies etwa bei Germaine Greer, für deren „unterdrücktes Talent“ vorrangig die Liebesverstrickungen der Protagonistinnen, etwa im Lehrer-Schülerinnen-Verhältnis, verantwortlich zeichnen.⁷ Auch Renate Berger assoziierte die weibliche Befindlichkeit als „Hälfte eines Paares“ 1981 noch mit „künstlerische[r] Kapitulation“.⁸ Je mehr über die Sozialgeschichte von Künstlerinnen in Erfahrung gebracht wurde, desto

mehr häufte sich ein Wissen über bedrückende Ausbeutungsverhältnisse, schwierige Arbeitsbedingungen, Ausschlußmechanismen und männliche Ignoranz in der zeitgenössischen, mehr aber noch der späteren Rezeption an. Exemplarisch sei hier die Geschichte Camille Claudels mit Auguste Rodin genannt. Während feministische Arbeit dafür gesorgt hat, Camille Claudels Werk überhaupt erst wieder zugänglich zu machen, ihre eigenständigen künstlerischen Formulierungen zu würdigen und im einen oder anderen Fall Rodins Autorschaft zu hinterfragen, so hat sich spätestens seit der äußerst publikumswirksamen Verfilmung ein neuer Mythos installiert, der die Künstlerin zum paradigmatischen Opfer nicht nur eines Mannes, sondern viel mehr noch ihrer selbst und ihrer Kunst stilisierte. Die alte Konnotation von „Genie und Wahnsinn“ zum Märtyrerhaften Heldeninnenmythos wird umfunktionierte bzw. das *Frauenopfer*, ohne das Kunst anscheinend nicht funktioniert (siehe unten), opulent in Szene gesetzt. Da ihre Arbeit und ihre Existenz anscheinend nur in Bezug auf *ihn* von Interesse sind, endet Claudels Geschichte im Film folgerichtig mit der Trennung von Rodin. Der seinerseits hat inzwischen auch seinen Anwalt gefunden: J.A. Schmoll gen. Eisenwerths bei Prestel erschienene Darstellung Rodin und Camille Claudel liest sich wie eine Ehrenrettung des offenbar in seinem Ruhm schwer getroffenen Meisters, indem er einen möglichen Einfluß Claudels auf Auguste kategorisch abstreitet.⁹ Die Kunstwissenschaft reproduziert somit fatal die üblichen Argumentationsmuster eines Ehescheidungsprozesses: Wem gehören die Kinder? Eine Verständigung zwischen den beiden Parteien scheint dabei unmöglich zu sein. Im Gegenzug gegen die durchaus nachvollziehbare These, auch Rodin habe von Claudel künstlerisch profitiert und im Bestreben, die üblichen Geschlechterhierarchien neu zu befestigen, greift Schmoll kräftig in die Mottenkiste der Geniekunstgeschichte und gebraucht sämtliche Klischees von sog. Frauenkunst, um ihr Werk nach den „enthusiastischen“ und „übertreibenden“ Aufwertungen von Autorinnen wie Reine-Marie Paris, Renate Berger, Renate Flagmeier u.a. ins Epigonale, Dilettantische oder Kitschige zurückverweisen. Das „Scheitern“ Claudels wird als quasi zwangsläufige Kapitulation vor dem übermächtigen Vorbild verstanden und als unausweichliches Schicksal und tragische Verstrickung ins Überpersönliche erhoben. Schon der erste Satz der Paardarstellung suggeriert das Bild einer psychisch Kranken, das im gesamten Text permanent reinszeniert wird, wodurch ihre damalige skandalöse Pathologisierung, die heute gerade auch aus medizin- und psychiatriekritischer Perspektive zu hinterfragen wäre, fortgeschrieben wird.

Empörung, feministische Parteilichkeit und Wiedergutmachungsarbeit an den Opfern der patriarchalen Verhältnisse war die erste naheliegende Einstellung von Feministinnen gegenüber Künstlerinnen und deren Lebensumständen. Daran ist aus heutiger Sicht nicht nur zu kritisieren, daß mit der rein additiven Eingliederung von Künstlerinnen in den *Kanon* Muster patriarchaler Heldenkunstgeschichte wieder repetiert werden, sondern auch das Verhältnis der Forscherin zu ihrem, wie es so schön heißt, *Gegenstand* oder *Objekt* muß als Herrschaftsver-

hältnis begriffen und neu reflektiert werden. Die nachgeborene Wissenschaftlerin weiß schließlich immer besser, was für ihre Heldin gut oder schlecht gewesen wäre, sie projiziert ihre eigenen Emanzipationserfahrungen oder -Wünsche, sie ist schwer enttäuscht, wenn eine ihrem Privatleben zuliebe den Pinsel für eine Weile oder gar für immer in die Ecke legt, und sollte eine Malerin stattdessen zu schreiben beginnen, so ist dies aus Sicht der am bildkünstlerischen *Output* interessierten Kunsthistorikerin allenfalls ein schlechter Ersatz und erneuter Beleg für ihre Unterdrückung. Gefordert sind hier also mehr kritische Distanz, Skepsis gegenüber einer feministischen Fortschrittsgeschichtsschreibung und Respekt vor dem befremdlicherweise anderen Lebensentwurf der Anderen, der sich, – was auch heute noch vorkommen soll, wie Frauenbeauftragte wissen –, nicht immer an männlichen Karrieremustern orientiert.

Bis in die achtziger Jahre schlug sich der eigene feministische Kampf um Autonomie nach dem Motto „Das Private ist politisch“ auch in der Bewertung des Künstlerpaares nieder: Wurde in der Bonner Ausstellung *Das Verhältnis der Geschlechter* von 1989 in den bildkünstlerischen Repräsentationen von Mann-Frau-Beziehungen eine „Schiefelage“ konstatiert¹⁰, so scheint sich mittlerweile der Geschlechterkrieg abseits von den geschützten oder zu schützenden Horten von Familie und Partnerschaft eher auf anderem Terrain, besonders in Ökonomie und Arbeitswelt, auszutoben. Im Gegenteil gehört zum *Lifestyle* der *Bilderbuch-Feministin* heute auch eine gutfunktionierende, vorzeigbare, kreative, selbstverständlich auch gleichberechtigte Partnerschaft. Was liegt also näher, als sich wiederum in der (Kunst-)Geschichte Bestätigung zu holen? Also auch hier: Identifikationen. Und schließlich gehört es zum weiblichen Sozialcharakter schlechthin, sich mit großem Engagement und nie versiegender Neugier um die Liebesangelegenheiten anderer Leute zu kümmern. Manche nennen es auch Klatsch... und warum sollten ausgerechnet Kunsthistorikerinnen davon frei sein?

Gegenüber der aus weiblicher Sicht einseitigen älteren Berichterstattung über Künstlerpaare¹¹ führt nun jedoch das Bestreben, auch dem Manne mehr Gerechtigkeit zukommen zu lassen und vor allem, den Opfer-Täter-Diskurs nicht weiter zu bedienen, gelegentlich zu grotesken Mißverständnissen: so etwa, wenn Raoul Hausmanns begeisterte Lektüre von Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* als besonderes „feministisches Engagement“ gewürdigt wird.¹² Stattdessen könnten seine Schriften, in denen er eine theoretische Verquickung von Kommunismus, Mutterrecht, sexueller Revolution, Frauenbefreiung, ja sogar Akzeptanz der Homosexualität vornimmt, als an die Adresse Hannah Höchs gerichtete Bemühungen verstanden werden, die Geliebte von seiner Auffassung des Libertinismus – während er gleichzeitig an Ehefrau und Kind festhielt – zu überzeugen. Schade, daß Höchs Antworten darauf nicht mehr erhalten sind.

„Orlando [die im 18. Jahrhundert sich als Frau wiederfindet, A.F.] konnte nur vermuten, es sei eine neue Entdeckung über die Menschen gemacht worden: daß diese Leute, ein Paar nach dem andern, zusammengekittet worden seien; aber wer

das getan und wann, das vermochte sie nicht zu erraten. Die Natur schien es nicht gewesen zu sein.“ 1928¹³

Das neu erwachte Interesse am Künstlerpaar ist auch ein Indiz dafür, daß das Paar heute selbst erklärungsbedürftig geworden ist. Ulf Erdmann Ziegler registrierte vor kurzem in der *taz* mit Erstaunen, daß neuerdings sogar das Ehepaar, eine bisher doch eher für langweilig, altmodisch und abgeschmackt gehaltene Figuration, hollywoodreif werde. Wird zu Zeiten, in denen jede dritte Ehe geschieden wird, der Mythos vom Großen Paar reinszeniert? Nun ist dieser selbst eine historische Konstruktion, datierbar ins 18. Jahrhundert, als die Geschlechterunterschiede (natur-)wissenschaftlich definiert wurden und eine angebliche Komplementarität von Mann und Frau der bürgerlich-männlichen Subjektkonstitution nützliche Wirkungen zeitigte.¹⁴ Die Ideologie der romantischen Liebe sollte – Werther hin oder her – zum weiblichen Grundgefühl und Lebensinhalt schlechthin werden: „Die Frau im Paar und der Mann im Männerbund engagiert – das war das Zeichen der neuen Geschlechterordnung. Die Idealisierung der Frau und ihre Entmachtung in der Realität waren unauflöslich verknüpft.“¹⁵

Die Ideologie des Großen Paares – die ja im übrigen auch, psychoanalytisch gedacht, der kindlichen Idealisierung von „Mama-und-Papa“ entspricht – verschleiert dagegen die unterschiedlichen Machtpositionierungen und suggeriert eine Art Egalität, die für die Frau historisch vornehmlich im Privaten mit der indirekten Teilhabe an seiner Macht zu erreichen war und in heutiger Diktion mit einem völligen gegenseitigen Ineinander-Aufgehen assoziiert wird.

„Meine Frau, Gymnasiallehrerin, machte aus dem Studium der Ehe- und Partnerschaftsprobleme ihren zweiten Beruf. Ich meinerseits integrierte es in meine Arbeit, indem ich mich den Künstlerpaaren zuwandte.“

Sandor Kuthy, Organisator der Ausstellungsreihe Künstlerpaare – Künstlerfreunde, Kunstmuseum Bern, 1990¹⁶

Gegenwärtige Inszenierungen des gleichberechtigten Paares – sichtbar gemacht und geradezu beschworen am Künstler(vor-)bild – müssen nicht immer frauenfreundlich motiviert sein. So legte etwa Sandor Kuthy in seiner Ausstellungsreihe *Künstlerpaare – Künstlerfreunde* Wert darauf, daß es ihm nicht um das Aufzeigen „gegenseitiger oder gar einseitiger“ Beeinflussung gehe, letzteres „ein Verhältnis, das keiner nachhaltigen Aufmerksamkeit würdig [sei]“ (tut uns leid, liebe Marianne Werefkin....), sondern für sein Projekt von Relevanz sei nur die „gegenseitige Bereicherung“: „Auf das künstlerische Werk bezogen könnte das etwa heißen, daß der Partner eine Idee des anderen aufgreift und sie seinem Temperament, Ideal oder Anliegen entsprechend in sein Werk integriert. Anders ausgedrückt: Er verwendet sie wie Dünger und fördert somit das organische Wachstum seines Werks.“¹⁷

Nur naiv Wohlwollende können hier etwa ein Konzept von *Intertextualität* herauslesen, denn im Blick auf die herangezogenen Beispiele (Rodin-Claudel, Pollock-Krasner, Täuber-Arp, Picasso-Braque) scheint eher die gute alte Musen-

funktion wieder durch. Unter dem Zeichen von Partnerschaft werden Ungleichheiten und Differenzen weggeleugnet und das *Weibliche* (mit Verlaub, Herr Braque) dem Werk einverleibt. Zur Düngerfunktion lesen Sie bitte Klaus Theweleit¹⁸, zum *Frauenopfer* als Grundlage des Repräsentationssystems Elisabeth Bronfen.¹⁹

Der Mythos vom Künstlerpaar steht sodann für androgyne Totalität, yin-und yang-Einheitlichkeit und Vollkommenheit... ein alter Künstler-, Männer- und Wissenschaftstraum, der die dichotomen phantasmatischen Zuschreibungen von männlich und weiblich in dem Augenblick zu stabilisieren versucht, in dem sie theoretisch nicht mehr zu halten sind (vgl. die Kritik der normativen Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität durch Thomas Laqueur, Judith Butler u.a.²⁰).

Auf der realpolitischen Ebene verschleiern die Lobeshymnen auf die mannweibliche Teamarbeit die eklatante Bevorzugung von Männern in den Institutionen des Kunstbetriebes, einem nach wie vor veritablen Männerbund (dies nur nebenbei zum Thema Männerkünstlerpaare), der weiblichere Sichtweisen und Einmischungen anscheinend eher in der beruhigenden Kombipackung erträgt bzw. sich als Frischzellenkur einverleibt. – Was natürlich alles nichts gegen sämtliche bestehenden oder vergangenen Liebesgeschichten, Arbeitsgemeinschaften und wunderbaren Freundschaften sagen will!

Daß die Rede vom Künstlerpaar eine äußerst problematische ideologische Konstruktion darstellt, beweist seine aktuelle Inszenierung in der großen kulturanthropologisch angelegten Ausstellung *Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich* des Kölner Rautenstrauch-Joest-Museums. Die Abteilung Künstlerpaare wurde unmittelbar ans Ende der Schau plaziert und bildet so gewissermaßen die Apotheose aller vorangegangenen Variationen zum Thema Mann und Frau. Die Illustration einer ideal sich ergänzenden Lebens- und Arbeitsgemeinschaft zwischen den Geschlechtern war offenbar nicht mit bäuerlichen, unternehmerischen, politischen oder sonstigen gebräuchlichen Verbindungen (denken Sie doch nur einmal an das klassische Lehrerehepaar!), glaubwürdig zu demonstrieren, sondern dazu mußte just das Künstlerpaar herhalten. Wenn zu diesem Zweck aber, neben den einschlägig bekannten Abramovic und Ulay, ausgerechnet die erst im letzten Jahrzehnt wiederentdeckte Künstlerin Louise Bourgeois gewählt wurde, deren Ehe mit dem Kunsthistoriker und Kunstethnologen Robert Goldwater geradezu als Ursache und Bedingung ihrer künstlerischen Produktivität erschien, so wird daran deutlich, zu welchen fatalen Konsequenzen das Denken in Paarstrukturen führen kann. Nicht nur, weil Bourgeois' Objekte und Installationen selbst als heftige Attacken gegen die Geschlechtergewißheiten und männliche Dominanz gelesen werden könnten. Abgesehen davon, daß Bourgeois ihre künstlerischen Anregungen wohl nicht nur Goldwater zu verdanken hatte, wodurch ihr eigener Horizont auf den einer beschränkten Hausfrau und aufmerksamen Gattin reduziert wäre, so wiederholen sich in ihrer Präsentation als Teil eines Künstlerpaares alte geschlechtsspezifische Stereotypen, die den männlichen Part zum geistigen Schöpfer (seine Beschäftigung mit der Kunst der

sog. Primitiven) und den weiblichen zum lediglich ausführenden Organ (die materielle Umsetzung seiner Ideen) deklarieren. Erstaunlich außerdem, wie schnell einem Mann der Künstlerstatus zufällt, nur weil er mit einer bedeutenden Frau liiert ist!²¹ Die Konfrontation der Stelen aus dem Frühwerk der Bourgeois mit völlig aus dem Kontext gerissenen afrikanischen Gebrauchs- und Kultobjekten wiederholt darüberhinaus die Ursprungsmythen der Avantgarde und setzt an das Ende der kulturvergleichenden Schau eine harmonisierende, totalisierende und kulturimperialistische Geste. Analog dem Verhältnis zwischen intuitiv-praktisch arbeitender Künstlerin und theoretisch-wissenschaftlich involviertem Ehemann, so suggeriert die Gegenüberstellung, könne das Verhältnis zwischen naturwüchsig afrikanischem Handwerk und intellektueller West-Kunst in einer hierarchischen binären Struktur aufgefaßt werden.²²

Was ist, allen Vereinnahmungstendenzen und heterosexistischen Zumutungen zum Trotz, dennoch faszinierend am Thema Künstlerpaare? Zum einen ist ein Blick auf die Frau „an seiner Seite“, „in“ oder „hinter“ *seinem* Werk nach wie vor das wirksamste Mittel gegen ein Wiederaufleben männlich-autonomer Künstler- und Kreativitätsmythen. Außerhalb essentialischer Zuschreibungen stünde damit die Funktion des Weiblichen in dieser Kultur zur Debatte. Ein Studium ihrer Arbeit würde es beispielsweise erlauben, die geschlechtsspezifischen Bewertungen der künstlerischen Gattungen umzuschreiben: Die Entscheidung Sonja Terk-Delaunays etwa, ihrem Manne zuliebe zeitweilig auf die *hohe* Kunst zu verzichten, mag allenfalls aus traditionell kunsthistorischer Sicht beklagenswert sein. Doch ermöglichte nicht erst ihre Arbeit in Kunsthandwerk und Design nicht nur materiell, sondern auch konzeptionell, das, was heute (noch) unter dem Autorennamen Robert Delaunays fungiert? Überhaupt, wenn schon Emanzipationsvorbilder gebraucht werden, sollten *die* Russinnen bzw. diejenigen Privilegierten und Mutigen unter ihnen, die sich Studium und/oder Auslandsaufenthalt leisten konnten, als möglicherweise weniger von bürgerlichen Weiblichkeitsnormen eingeschränkte und daher auch in ihren Partnerschaften souveränere Persönlichkeiten besondere Beachtung finden.²³ Für die Künstlersozialgeschichte ist ein Blick auf die materiellen Verhältnisse von großem Nutzen, denn nicht selten erwiesen sich diejenigen Verbindungen als am dauerhaftesten, in denen der weibliche Partner – ganz unromantisch und gegen die traditionelle Rollenverteilung verstoßend – den gemeinsamen Lebensunterhalt bestritt bzw. über Besitz und Einkünfte verfügte. Gerade die kunstinteressierten höheren Töchter konnten einem aufstrebenden jungen oder auch älteren Mann aus einfacheren Verhältnissen (Courth-Mahler einmal umgekehrt) in die sog. besseren Kreise, in denen er sich qua Künstlerimage als Außenseiter fühlen durfte, verhelfen und sich so noch als Mäzeninnen betätigen.

Zum anderen ist, getreu der Devise, daß dem Mythos nicht mit Aufklärung, sondern am geschicktesten mit einem Gegenmythos beizukommen sei, eine verwirrende Vielzahl von bunten Formationen unmöglicher, *künstlicher* und *ungleicher*

Paare die beste Strategie gegen einen dualistischen Vereinheitlichungs- und Paarungswahn. Ob die lesbische Gertrude Stein mit Frauenheld Picasso²⁴, das symbiotische Zwillingspärchen Eva und Adele, die schrägen Inszenierungen des alltäglichen Hausfrauenkollers von Anna und Bernhard Blume, die zuckersüßen kitschverliebten Pierre et Gilles – sie alle mögen dazu beitragen, das falsche Pathos des Großen Paares in ein großes Gelächter zu verwandeln: Give love a chance!

- 1 Jacob Burckhardt: Über Glück und Unglück in der Weltgeschichte. In: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Basel 1929, S. 192.
- 2 Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Ders.: Gesammelte Schriften. Frankfurt/M. 1988, S. 7-31.
- 3 Vgl. Ernst Kris, Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934). Frankfurt/M. 1980; zur geschlechterpolitischen Dimension von Künstler- und Künstlerinnenlegenden vgl. Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Kathrin Hoffmann-Curtius / Silke Wenk, Marburg 1997.
- 4 Joachim Köhler: Friedrich Nietzsche und Cosima Wagner. Die Schule der Unterwerfung. Berlin 1997.
- 5 Significant Others. Creativity & Intimate Partnership. Hrsg. von Whitney Chadwick/Isabelle de Courtivron. London 1993.
- 6 Ebd., S. 7.
- 7 Germaine Greer: Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst. Frankfurt/M. / Berlin 1980, insbes. Kap. II: Liebe, S. 36ff.
- 8 Renate Berger: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln 1982, S. 232.
- 9 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Rodin und Camille Claudel. München / New York 1994 (2. Aufl. 1996).
- 10 Margarethe Jochimsen: Schiefelage im Verhältnis der Geschlechter. Zu einem unerschöpflichen Thema. In: Ausst.-
- Kat. Das Verhältnis der Geschlechter. Bonner Kunstverein 1989. Pfaffenweiler 1989, S. 15-23.
- 11 Vgl. etwa Gisela Kleine: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky: Biographie eines Paares. Frankfurt/M. und Leipzig 1990, die korrekterweise eher „Biographie Gabriele Münters mit besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehung zu...“ heißen sollte, denn die Person Kandinskys bleibt merkwürdig blass. So wird er beispielsweise erst nach vier Kapiteln ausführlicher Münter-Biographik mit einem lapidaren „Kandinskys Weg von Moskau nach München“-Kapitel eingeführt.
- 12 Renée Riese Hubert: Magnifying Mirrors. Women, Surrealism & Partnership. Lincoln / London 1994, S. 289.
- 13 Virginia Woolf: Orlando. Frankfurt/M. 1977, S. 171f.
- 14 Vgl. insbesondere Claudia Honegger: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. Frankfurt/M. / New York 1991.
- 15 Ulrike Prokop: Die Illusion vom Großen Paar. 2 Bde. Frankfurt/M. 1991, Bd. 1, S. 8.
- 16 Sandor Kuthy: Künstlerpaare – Künstlerfreunde. Eine Ausstellungsreihe des Kunstmuseums Bern. In: Kunstforum International, Bd. 106, März/April 1990, S. 128-137, hier: S. 129.
- 17 Kuthy 1990, S. 128.
- 18 Klaus Theweleit: buch der könige. Bd. 1 orpheus und eurydike. Frankfurt/M. 1988; ders. Objektwahl (All you need is

love...). Über Paarbildungsstrategien & Bruchstück einer Freudbiographie. Basel / Frankfurt/M. 1990.

- 19 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.
- 20 Thomas Laqueur, Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt/M. 1992; Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M. 1991; dies.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt/M. 1995.
- 21 Barbara Catoir, die Gastkuratorin der Abteilung Künstlerpaare, findet es dagegen „erstaunlich“, daß Goldwater in seinem Werk *Primitivism in Modern Art*, dessen erweiterte Neuauflage 1966 erschien, die Arbeiten seiner Frau nicht einmal erwähnte. Barbara Catoir: Louise Bourgeois und Robert Goldwater: Das Frühwerk der Künstlerin und die afrikanische Plastik. In: Gisela Völger (Hg.): Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich. Ausst.-Kat. des Rautenstrauch-Joest-
- Museums für Völkerkunde in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln. Köln 1997, S. 205-212, hier: S. 210.
- 22 Zur Verschränkung von Ethnozentrismus und Geschlechterdifferenzkonstruktionen vgl.: Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Hrsg. von Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Christina Threuter. Marburg 1997.
- 23 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Die Ikonographie der Gleichheit und die Künstlerinnen der russischen Avantgarde. In: kritische berichte, Jg. 20, H. 4, 1992; Regina Dehnel: Frau. Kollegin. Konkurrentin? Künstlerpartnerschaften in der russischen Avantgarde.: Die Neue Frau. Hrsg. von Katharina Sykora/Annette Dorgerloh/Doris Noell-Rumpeltes/Ada Raev. Marburg 1993, S. 51-65.
- 24 Vgl. Ulrike Bergermann: Das Bild von Gertrude Stein von Pablo Picasso. Picassos Porträt und Steins Frage nach der Autorschaft. In: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit (s. Anm. 3), S. 116-129.