

Aus:

CHRISTOPHER F. LAFERL, ANJA TIPPNER (HG.)

Leben als Kunstwerk

Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert.

Von Alma Mahler und Jean Cocteau

zu Thomas Bernhard und Madonna

Januar 2011, 268 Seiten, kart., zahlr. Abb., 27,80 €, ISBN 978-3-8376-1211-0

Künstlerbiographie und Werk stehen in einem Spannungsverhältnis – eine Problematik, der sich dieser Band anhand der Biographien bekannter Künstler des 20. Jahrhunderts (u.a. Jean Cocteau, Marilyn Monroe, Thomas Bernhard und Václav Havel) nähert. Dabei wird nicht nur das öffentlich (und damit selbst zum Kunstwerk) gemachte Leben berücksichtigt, sondern auch die Rezeption in biographischen Texten, Filmen und anderen Medien. Die Zusammenschau aus den Bereichen der Literatur, der Musik und den bildenden sowie performativen Künsten ermöglicht eine Abstraktion von den jeweiligen Produktionsbedingungen und eröffnet den Blick auf übergreifende Künstlerkonzepte. Zudem legt sie die Bedeutung gender- und ethnizitätsrelevanter Faktoren für die Konstruktion von Künstlerleben frei.

Christopher F. Laferl (Dr. phil.) ist Professor für Iberoromanische Literaturwissenschaft an der Universität Salzburg.

Anja Tippner (Dr. phil.) ist Professorin für Slawistische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Salzburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1211/ts1211.php

Inhalt

Vorwort

CHRISTOPHER F. LAFERL/ANJA TIPPNER

7

Der Künstler im Text – Die Rhetorik des Künstlermythos

CATHERINE M. SOUSSLOFF

29

Jean Cocteau und die Schwierigkeit zu sein

SUSANNE WINTER

59

„Nur die Verstellung rettet mich zeitweise“ – Ausgangspunkte einer Biographie über Thomas Bernhard

MANFRED MITTERMAYER

85

Kunst und Leben – Joseph Beuys

BARBARA LANGE

111

Wazlaw Nijinsky – ‚Opus‘ versus Biographie?

CLAUDIA JESCHKE

129

Alma Mahler – Biographische Lösungen eines unlösbaren Falles?

MELANIE UNSELD

147

Ethnizität und Biographie –
Bemerkungen zu den Lebensentwürfen dreier afroamerikanischer
Dichter: Langston Hughes, Nicolás Guillén, Aimé Césaire
CHRISTOPHER F. LAFERL
165

Star-Images – Keine gewöhnlichen Bilder
RICHARD DYER
195

Václav Havel – Vom Ende einer Künstlerbiographie
ANJA TIPPNER
221

Der Marilyn-Madonna-Komplex
THOMAS MIESSGANG
245

Autorenbiographien
263

Vorwort

CHRISTOPHER F. LAFERL/ANJA TIPPNER

Ohne gleich einen *biographical turn* postulieren zu wollen, lässt sich doch feststellen, dass die Kulturwissenschaften seit der Jahrtausendwende den Künstler und seine Biographie als Forschungsgegenstand wieder entdeckt haben. Brachte Roland Barthes in seinem berühmten Text „Der Tod des Autors“¹ von 1968 die Auffassung zum Ausdruck, es sei das Recht des Werks, den Autor „umzubringen“, sprich seine Biographie auszulöschen, so ist heute eine Rückkehr der Konzepte „Autor“ und „Künstler“ zu beobachten. Mit der Rückkehr des Künstlers² in das Feld der Kunstbetrachtung ist auch eine Rückkehr der biographischen Reflexion verbunden. Betrachtet man die Entwicklung der Künstlerbiographik, so wird deutlich, dass sie von zwei Parametern geleitet wird, die sich gegenseitig beeinflussen und ihr textuell und kulturell Kontur geben: Zum einen sind es die kursierenden Künstlerbilder, wie sie sich in der individuellen künstlerischen Selbststilisierung und in kulturell vorgegebenen Künstlerrollen manifestieren, zum anderen sind es die Erzählmuster der Gattung Biographie. Mit künstlerischem Schaffen sind spezifische, gesellschaftlich vorgeprägte Erwartungsmuster und die Vorstellung eines konkreten Habitus verbunden, der durch Elemente wie Virtuosität, Extravaganz, Genialität und tief(er) gehende Weltsicht definiert wird. Künstlerschaft ist somit eine Fläche, auf die gesellschaftliche Vorstellungen projiziert werden: der Künstler als Heiler, als prophetischer Seher, als gesellschaftskritischer Außenseiter, als Medienaktivist oder glamouröser Star. Allen Wandlungen des Konzeptes „Künstlerschaft“ zum Trotz zeigt sich, dass Künstler eine exponierte Stellung in der Gesellschaft einnehmen,

1 Barthes 1968, 491–496.

2 Der Begriff „Künstler“ wird im Folgenden nicht nur für bildende Künstler verwendet, sondern im Sinne der schönen Künste auch für Musiker und Musikerinnen, Schriftsteller und Schriftstellerinnen, aber auch performative Künstler wie Sänger und Sängerinnen, Schauspielerinnen oder Tänzer.

über die zentrale gesellschaftliche Fragestellungen verhandelt werden.

Neben den Künstlerbildern sind es die narrativen Möglichkeiten und Varianten, die im Mittelpunkt der Biographikdiskussion stehen. Dabei situiert sich das Genre der Künstlerbiographie zwischen Faktualität und Fiktionalität, zwischen Autobiographie, Künstlerroman, *biographie romancée* und fiktionaler Metabiographie³ sowie wissenschaftlicher Biographie und Künstlervita, zwischen Evidenz und Rekonstruktion sowie Imagination und Literarisierung. Gleich welche Form oder welches Medium gewählt wird, allen ist gemeinsam, dass sie das Leben eines Künstlers oder einer Künstlerin erzählen wollen, indem sie ästhetische Produktion und Leben miteinander verschränken. Dies macht deutlich, wie sehr die Künstlerbiographie als Genre von den jeweils kursierenden Definitionen von Kunst, Werk sowie Künstlerbildern, aber auch von Narrativen der Auserwähltheit, der Exklusivität und der Berufung abhängt. Künstlernarrative integrieren textuell und ikonographisch Elemente der Heiligenvita und der Künstleranekdote, die als mittelalterliche bzw. frühneuzeitliche Vorstufen der biographischen Erzählung vom Künstler gelten können und dieser zugleich Motive und Themen vorgeben. So wird evident, dass die Künstlerbiographik seit ihren Anfängen in der Künstlervita Künstlerbilder im gleichen Maße formt, wie sie sich von ihnen geformt weiß.

Wie wandelbar das Konzept Künstlerschaft ist, zeigt sich insbesondere in den intensiven Diskussionen zu diesem Thema seit den 1960er Jahren. Foucault hat darauf hingewiesen, dass

in unserer Gesellschaft die Kunst zu etwas geworden ist, das nur mit den Objekten und nicht den Individuen oder mit dem Leben in Beziehung steht, und auch, dass die Kunst ein spezialisierter Bereich ist, betrieben von Experten, nämlich den Künstlern. Aber könnte nicht das Leben eines jeden Individuums ein Kunstwerk sein? Warum sind eine Lampe oder ein Haus Kunstobjekte und nicht unser Leben?⁴

Wenn hier vom Leben als Kunstwerk die Rede sein soll, dann nicht in jener expansiven Form, in der Foucault den Gedanken ins Spiel bringt, sondern durchaus mit Bezug auf Experten aus dem Bereich der Künste. Ausgangsbasis ist eine Vorstellung vom Leben als Kunstwerk, die im Leben wie im Werk ihr gleichberechtigtes Medium und Material künstlerischen Ausdrucks sieht.

Künstlerschaft definiert sich zunächst und vor allem über die ästhetische Produktion. Sie ist es, die eine Person in den meisten

3 Zum Begriff der „fiktionalen Metabiographie“ vgl. Nünning 2000, 15–36.

4 Foucault 1983, 473.

Fällen erst „biographiewürdig“ macht. Die Grenze zwischen der Lebensgeschichte und der Lebenskunst ist in vielen Fällen jedoch nicht klar zu bestimmen. Es ist deshalb kein Zufall, dass die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Leben und Kunst bereits in die biographischen Projekte des 19. Jahrhunderts eingeschrieben ist. Hier firmiert sie unter der Formel „Leben und Werk“, wobei das Bedingungsverhältnis zumeist klar definiert ist, indem die Konstitution des künstlerischen Werks durch den Lebenslauf erklärt werden soll und das Leben nicht unbedingt den Status eines Kunstwerks erhalten muss.

In diesem Zusammenhang gewinnt eine Vorstellung an Bedeutung, die – wiewohl sie in der klassischen Biographieforschung keine Rolle spielt – für die Künstlerbiographie seit dem 19. Jahrhundert zunehmend wichtig wird, das Konzept der Starqualität. Neben dem Werk sind es die Starqualitäten des biographierten Subjekts, die die narrative Grundlage von Kunst-, Literatur- und Musikgeschichte seit dem 19. Jahrhundert bilden. Denn das Phänomen namens künstlerischer „Star“ existiert, darauf hat Knut Hickethier hingewiesen, bereits lange bevor es den Begriff und seine Theoretisierung gibt, und es ist keineswegs ausschließlich mit dem Kino verbunden. Die ersten „Stars“ sind seiner Meinung nach vielmehr dem Theater zuzuordnen, denn schon hier findet sich jene charakteristische Faszination durch eine Person und ihr Auftreten, die medial und institutionell gebunden ist.⁵ Mit dem Begriff der Starqualität verbinden sich eher lebensgeschichtliche, persönliche Eigenschaften der Künstlerpersönlichkeit und weniger mit dem Werk verbundene Qualitäten. Dies ist ein Indiz dafür, dass nun über den Bereich der klassischen Biographie hinaus zunehmend die Persönlichkeit eines Künstlers in den Blick der Öffentlichkeit gerät. Starqualitäten, das hat Richard Dyer herausgearbeitet, sind das Ergebnis einer Verschränkung von öffentlichem und privatem Leben. Mit der Vervielfältigung der medialen Präsentationsformen geht es im 20. Jahrhundert immer deutlicher darum, zwischen künstlerischer Produktion und Privatleben Kohärenz zu erzeugen.⁶ Die Fixiertheit der populären Kultur auf das Phänomen „Star“ gleich welcher Kunstrichtung wirkt auch auf das Genre der (Künstler)Biographie zurück.⁷

5 Hickethier 1997, 30–31.

6 Vgl. Dyer 1979, 14. Er verweist darauf, dass es auch darum geht, diese an Markt- und Verkaufsvorgaben anzupassen.

7 Löwenthal hat gezeigt, dass die populäre Biographik das Prinzip Starqualitäten nun auch auf historische Persönlichkeiten zu übertragen beginnt und in deren Biographien wirksam werden lässt. Löwenthal 1955, 231–258.

Das Verlangen, auch das Leben als Kunstwerk begreifen zu wollen, führte freilich zu einer Ausbildung einer dritten Sphäre neben dem Kunstwerk und dem Leben, nämlich dem des für eine größere Öffentlichkeit inszenierten Lebens, das nicht als das ganze Leben gelten kann. Stephen Greenblatt hat in seiner Studie über „self-fashioning“ englischer Schriftsteller darauf hingewiesen, dass diese Stilisierung des eigenen Lebenslaufs in der Renaissance das erste Mal in Erscheinung trat und dass die Erwartungen des Lesepublikums an die Biographie eines Dichters oder eines Künstlers, so könnte man ergänzen, noch nicht „strukturiert“ waren.⁸ Die Abstimmung von Leben und Werk gewinnt erst mit der Romantik ihre volle Bedeutung. Nun tritt durch die Inszenierung des Lebens eine performative Kunstform zum eigentlichen Werk hinzu, die – wenn man vom Fall der per definitionem performativen Künste, wie dem Schauspiel und der Musikaufführung absieht – einen anderen künstlerischen Ausdruck zum Inhalt haben als das „ursprüngliche“ Betätigungsfeld, wie die Malerei, die Literatur, die Architektur oder kompositorisches Musikschaffen. Diese komplementäre performative Kunstform, die Inszenierung des Lebens, wird vielfach so dargestellt, als ob es sich dabei um das ganze Leben der Künstler handeln würde. Das wirklich Private bleibt hingegen meist ausgespart, und zwar aus zwei Gründen: Es ist entweder zu banal, weil es den Künstler nicht über das Leben „Normalsterblicher“ hinaushebt, oder weil der Beschäftigung mit ihm ein Voyeurismus anhaftet, den ernsthafte Biographik vermeiden will. Der Grat zwischen biographischer Kolportage und biographischer Recherche ist schmal.

Das inszenierte Leben ermöglicht allerdings in manchen Fällen, zumindest auf den ersten Blick, eine Antwort auf die Frage, wie das Leben mit dem Werk verbunden werden kann, werden doch hier wie da vielfach gleiche künstlerische wie ideologische Anliegen zum Ausdruck gebracht. Deutlich tritt uns dieses inszenierte Leben, das mit dem Werk eng korreliert bei Jean Cocteau, Joseph Beuys, aber auch bei Thomas Bernhard entgegen, sodass mannigfache Bezüge, wenn nicht Spiegelungen ausgemacht werden können. Über das eigentlich Private erfährt man durch das inszenierte Leben dennoch wenig. Das Verhältnis von Privatheit und zur Schau gestellter beziehungsweise inszenierter Privatheit wird in Folge immer mehr auch zu einem Problem der Biographik, vor allem weil es als genuine Funktion der Gattung Biographie betrachtet wird, „hinter“ das öffentliche Bild zu blicken und die mediale *persona*, die Schriftsteller, Maler oder Musiker kreieren, kritisch zu hinterfragen.⁹ Immer

8 Greenblatt 1980, 1–9.

9 Dies gilt in besonderem Maße für wissenschaftliche Biographien und in geringerem für literarische. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung

mehr erweist sich heute eine Differenz als prägend, die der russische Formalist Boris Tomaševskij beschrieben hat: Es gibt Künstler „mit Biographie“ und Künstler „ohne Biographie“.¹⁰ Bestimmte Kunstrichtungen erfordern geradezu zwingend die Schaffung einer biographischen Legende. So lässt sich heute insbesondere auch kommerzieller Erfolg auf dem Kunstmarkt meist dann erzielen, wenn neben oder hinter der künstlerischen Produktion auch eine entsprechend vermarktbar Künstlerpersönlichkeit steht.¹¹ Mit Künstlerschaft ist ein gewisser Habitus verbunden, der eine Trennung von öffentlichem und privatem Selbst nicht erlaubt, und sich aus bestimmten Bausteinen zusammensetzt, die von Epoche zu Epoche und Kunstsparte zu Kunstsparte leicht variieren können, im Hinblick auf grundlegende Elemente wie frühes Talent, Außergewöhnlichkeit und Überlegenheit der Persönlichkeit gegenüber anderen Menschen aber auch Virtuosität erstaunlich konstant sind.¹² Betrachtet man mit Bourdieu das „stofflich und körperlich vorgegebene Erbe“ kulturellen Verhaltens als Habitus, so wird durch die Verwendung des Begriffs „Erbe“ evident, dass solche künstlerischen Verhaltensformen über eine gewisse Stabilität verfügen, die sie erlern- und vermittelbar macht.¹³ Ähnlich kritisch hat sich bereits Löwenthal geäußert: Er bezeichnet den „Hymnus des Individuellen“, den insbesondere die Künstlerbiographik in der Zuwendung zum einzelnen Künstler singt, als „scheinhaft“, weil er sich in der Zusammenschau biographischer Darstellungen von Künstlerlebensläufen auflöst und sichtbar wird, wie gerade jene Eigenschaften, die den Künstler aus der Masse herausheben, die seine Starqualitäten ausmachen, auch für die Künstlerbiographie „Persönlichkeit [zum]

mit Biographik ist das Thema der Inszenierung und des Blicks hinter (auto)biographische Konstruktionen ein vielfach formuliertes Desiderat vgl. u. a. Bödeker 2003, 9–63. Bödeker weist darauf hin, dass „biographische Forschung [...] der Frage nachgehen muss, wie derartige Selbstentwürfe [in autobiographischen Zeugnissen] in Handlungen eingehen, in ihnen korrigiert werden bzw. korrigiert werden müssen“ und darauf, dass der „Biograph weder den Selbstbeschreibungen, noch den Zuschreibungen, noch den Verarbeitungen des biographischen Sujets durch spätere Generationen“ trauen dürfe; Bödeker 2003, 28 und 37. Auch Christian Klein weist darauf hin, dass die biographische Forschung gerade erst beginne, sich Rechnung über die „Bedeutung von Fragen der Inszenierung“ abzulegen; vgl. Klein 2002, 77.

10 Tomaševskij 1923, 49–61.

11 Dies ist eine Tendenz, die in das frühe 19. Jahrhundert zurückreicht, wie Oskar Bätschmann in seinem Buch über „Ausstellungskünstler“ beschrieben hat. Bätschmann 1997.

12 Kris/Kurz 1995, 123–124, 131.

13 Bourdieu 1999, 428.

Massenartikel“ werden lassen.¹⁴ Nicht zuletzt, darauf haben Ernst Kris und Otto Kurz nachdrücklich hingewiesen, ist es das Genre der Künstlerbiographie, das Künstlerbilder etabliert und einen bestimmten Habitus fortschreibt, dass hinter der formelhaften Anekdote nicht immer das echte Erleben steht, sondern häufig eine Stilisierung, die auf vorgängige Künstlerbiographien rekurriert.

Wenn man aber von einer programmatischen Kunst einmal abieht, dann lässt sich zwischen dem inszenierten Leben und dem Werk also genauso wenig oder genauso selten eine schlüssige Verbindung herstellen wie zwischen dem privaten Leben und dem Werk. Vielleicht darf man aber auf diese Frage ohnedies keine Antwort auf einem hohen Abstraktionsniveau erwarten, da es einfach viele verschiedene Künstler- und Autorenkonzeptionen¹⁵ gibt, die ohnedies nicht auf einen einzigen vernünftigen und Erkenntnis fördernden Nenner gebracht werden können. Die Frage, was ein Autor mit seinem Text oder ein Künstler mit seinem Werk zu tun hat, interessiert – trotz oder wegen dieser Einsicht – nach wie vor. Die dem hohen Abstraktionsgrad der Annäherung geschuldeten Aporien haben aber vielfach dazu geführt oder verführt, sich wieder dem Konkreten zuzuwenden, den einzelnen Autoren und Künstlern, was ohne Zweifel aus Gründen, die schon nachhaltig beschrieben und analysiert wurden,¹⁶ fesseln mag. Der Blick auf die Biographien von Vertretern verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen, wie er in dem vorliegenden Band versucht wird, macht auf paradigmatische Weise für das 20. Jahrhundert sichtbar, welche Künstlerkonzepte gelebt und als solche vom Publikum auch verstanden werden konnten und bei welchen, wie z. B. bei weiblichem kompositorischem Schaffen, es an Modellen und Akzeptanz mangelte.¹⁷ In manchen der vorliegenden Beiträge wird die Ebene der konkreten Analyse einzelner Künstler aber verlassen, um auf ein mittleres Abstraktionsniveau – v. a. in Bezug auf die Rollen von Gender und Ethnizität – zu gelangen, ohne gleich verbindliche Schlüsse für die Künstlerbiographik schlechthin formulieren zu wollen, die nur unrichtig oder banal sein können.

14 Löwenthal 1955, 245.

15 Vgl. Alt 2002, 26–27.

16 Vgl. Le Goff 1998, 103–104.

17 Trotz der auffällig konstanten und für das Genre spezifischen Eigenheiten der Künstlerbiographie, die hier und im folgenden diskutiert werden, setzen sich neuere Publikationen zur Theorie der Biographie nicht mit der Künstlerbiographie als eigenem Subgenre auseinander, sondern verhandeln sie stattdessen unter anderem. Vgl. Klein (Hg.) 2009 oder Fetz (Hg.) 2009.

Trotz dieser Einschränkungen scheint aber wenigstens ein allgemeiner Schluss hinsichtlich der Verbindung von Leben und Werk doch möglich: Die Zeit, die der Künstler mit dem Schaffen eines Werks verbringt, ist auch seine Lebenszeit. Vielfach wird aber gerade die Zeit, die mit der Niederschrift eines Textes, dem Malen eines Gemäldes, der Komposition einer Sonate oder dem Entwerfen eines Gebäudes verbracht wird, als aus dem Leben ausgeblendet empfunden. Fast scheint es, als ob die Arbeit am Werk ein bewusstes Erleben der Zeit ausschließt. Für die Biographik ist diese Zeit, die während des kreativen Prozesses vergeht und das Leben des Künstlers direkt mit seinem Werk verbindet, allerdings vielfach schwer zu haben und noch schwerer darzustellen, da oft nur wenige Aussagen der Künstler wegen der oben genannten Gründe vorhanden sind und sie sich vielfach in einem numinosen Nebel verliert. Während manche künstlerischen Prozesse, insbesondere jene, die einen performativen Charakter haben, wie das Schauspiel oder Rockmusik, durchaus abbildbar sind, und dies im wahrsten Sinne des Wortes, etwa in einem *biopic*, lassen sich das kreative Moment des Schreibens oder Komponierens nur schwer einfangen und beschreiben.¹⁸ Die Rede über den Schaffensprozess durch den Künstler selbst oder durch Beobachter, die meist unter den Vorzeichen der Unsagbarkeit steht, ist ihrerseits bereits wieder weniger Teil des Lebens selbst als des inszenierten Lebens vor einem Publikum. Das schließt die Zurschaustellung des Künstlers im kreativen Prozess freilich keineswegs aus, sondern inkludiert sie vielmehr. Wenn wir nun die drei Arten von Zeit, die das Leben des Künstlers ausmachen, nämlich die Arbeit am Werk, die Inszenierung dieser Arbeit und damit verbunden des Lebens und schließlich das (verbleibende private) Leben, zusammenrechnen, dann ergibt sich daraus die Lebenszeit des Künstlers. In der Biographik verselbständigt sicher aber gerade der mittlere Bereich, die Zeit, die für die Inszenierung des künstlerischen Schaffens wie des damit verbundenen Lebens des Künstlers benötigt wird. Sie ist es, die vornehmlich nach außen vermittelt wird.

Gerade aber wenn man die Zeit, die den Künstlern für den kreativen Prozess zugebilligt wird, näher betrachtet, werden wieder kulturelle Unterschiede hinsichtlich der identitären Kategorien Gender und Ethnizität sichtbar, wurden doch Frauen weit weniger als Männern eigene Räume des Schreibens, Komponierens, Malens und Entwerfens zugebilligt – hier sei nur an das eigene Zimmer, das sich Virginia Woolf erobern muss, erinnert. Das gleiche gilt, v. a. für die

18 Zu diesem Thema als Problem von Schriftsteller-Biopics vgl. Murphy 2002. Mit der Problematik der Verfilmung von Kreativität setzen sich auch Felix (Hg.) 2000 und Albert 1993 auseinander.

intellektuelle Tätigkeit des Schreibens, auch für Angehörige von Minderheiten, wie die afro-amerikanische Diaspora. Andererseits wird aber gerade diesen Gruppen eine naive Begabung für volksnahe Musik oder Kunst, die sich unter widrigen Umständen besonders gut entwickle, zugeschrieben. Deutlich wird dadurch wieder, wie sehr die Inszenierung des Künstlers von kulturellen Faktoren abhängt, die in der Künstlerbiographik zum Ausdruck kommen, die ihrerseits wieder das Selbstverständnis der Künstler beeinflusst.¹⁹

Die Räume und Freiräume und die Schaffenszeit, die Künstlern zugebilligt werden, hängen nun eng mit seiner Stellung in der Gesellschaft zusammen, die sich über die Jahrhunderte stark geändert hat. Fassen wir heute Autoren literarischer Texte, Bildhauer, Architekten, Sänger, Schauspieler und Komponisten unter dem Begriff Künstler zusammen, so gibt es einen derart weit gefassten Überbegriff vor dem 19. Jahrhundert kaum.²⁰ Bereits in der Antike, das ganze Mittelalter hindurch, aber auch noch in der Frühen Neuzeit hatten Schriftsteller eine ganz andere soziale Position als Bildhauer, Maler oder Musiker, da das Verfassen von Texten nicht als manuelle Kunstfertigkeit, sondern als eines freien Mannes würdige intellektuelle Tätigkeit gesehen wurde.²¹ Vielfach war das Verfassen von Texten sogar mit hohen Positionen in Staat und Gesellschaft verbunden. Biographien von hochgestellten Persönlichkeiten gibt es nun bereits in der Antike und natürlich auch im Mittelalter.²² Das frühe Mittelalter mag in dieser Hinsicht eine Zäsur darstellen, aber bereits im Hochmittelalter und noch mehr im Spätmittelalter gibt es in Mittel-, West- und Südeuropa nicht wenige hohe Adelige, die sich auch schreibend einen Namen machten und nicht zuletzt deshalb als biographiewürdig erachtet wurden. Wenn uns im Zusammenhang mit dem Künstlerbegriff im Bereich des Verfassens von Texten v. a. Autoren literarischer Werke im engeren Sinne, also belletristische Texte, interessieren, so kann bis ins späte 18. Jahrhundert nur schwer zwischen Verfassern pragmatischer und literarischer Texte in Prosa unterschieden werden, da – wie ja die Biographien und das Schaffen Petrarcas, Voltaires oder Goethes deutlich belegen – der Großteil dieser Autoren sich eben in beiden Bereichen, der literarischen wie der pragmatischen *écriture*, hervortaten. Wenn es also im Bereich des Schreibens bis ins 19. Jahrhundert schwer ist,

19 Vgl. dazu Kris' Konzept der „gelebten Vita“ in Kris 1977, 73.

20 Vgl. Hauser 1983, 562, 716–717.

21 Vgl. Binding 1996, 160–177.

22 In den Biographien Plutarchs mag das Verfassen von Texten hinter der aktiven Politik an Bedeutung zurücktreten, dennoch wird immer wieder die Schreibtätigkeit der von ihm beschriebenen Männer, so z. B. bei Cicero, hervorgehoben; vgl. Plutarch 1991, 546–547.

zwischen Autoren pragmatischer und literarischer Texte zu unterscheiden (auch wenn die Trennung zwischen Dichtung und pragmatischer Prosa eine wichtige Rolle spielte), und daher nur schwer von einer Schriftstellerbiographie gesprochen werden kann, die – modern gesprochen – von einer Gelehrten-, Politiker- oder Soldatenbiographie unterschieden werden könnte, so ist diese Verquickung ihrerseits nur die Folge eines adeligen und auch frühbürgerlichen Standesverständnisses, das eben aus einer Verbindung von politisch-militärisch-diplomatischer Aktivität und einem zur Schau getragenen Interesse an Bildung und Schrift besteht.²³ Diese Verbindung hat nun aber zur Folge, dass in der Biographik von Angehörigen gehobener Gesellschaftsschichten das Verfassen von Texten nicht selten eine bedeutende Rolle spielt, weshalb selbst die Biographie eines Königs, wie Alfons X. des Weisen von Kastilien,²⁴ oder eines Gelehrten wie Petrarca²⁵ auch immer zu einem gewissen Grad eine Schriftstellerbiographie ist; bei Petrarca ist sie dies sogar vornehmlich. Im frühen und hohen Mittelalter mag adeliges Selbstverständnis noch nicht an Schrift geknüpft gewesen sein, aber auch in dieser Zeit gibt es nicht wenige Biographien von Menschen, die auch geschrieben haben, da Schriftlichkeit fast ausschließlich an den Klerikerstand gebunden war, diesem viele Heilige entstammten und deren Biographien wiederum in der Form der Legende und der Vita zu den frühesten Formen der Biographik gehören. Auch wenn die literarisch-schriftstellerische Tätigkeit vieler Heiliger nicht im Zentrum ihrer Viten steht, so wird sie doch bei jenen Heiligen erwähnt, die Texte verfasst haben.²⁶ In diesem Zusammenhang sei nur an die großen Heiligen von der Spätantike bis ins hohe Mittelalter, wie Augustinus, Hieronymus oder Thomas von Aquin erinnert.²⁷

23 S. dazu nach wie vor trotz aller Vorbehalte Brunner 1949, v. a. 61–138.

24 Zur Frage der Urheberschaft jener Werke, die in der Regel Alfons X. von Kastilien zugeschrieben werden, s. u. a. Mettmann 1986.

25 In Boccaccios Petrarca-Biographie (Boccaccio 2004, 72) wird sofort nach der Nennung des Namens Petrarca in der ersten Zeile die „Berufsbezeichnung“ *poeta* genannt, was doch deutlich macht, dass das Dichten im engeren Wortsinn doch einen ganz anderen Status hatte als das Verfassen von Prosatexten und dass diese Biographie nun wirklich mehr Dichter- als Gelehrtenbiographie sein will. Vgl. auch Bartuschat 2007, 31–44.

26 Iacobus de Voragine betont in seiner *Legenda aurea* (Voragine 1963, 700) z. B. dass Augustinus so viel geschrieben hätte, dass wahrscheinlich gar niemand die Zeit finden könne, alles von ihm zu lesen.

27 Der erste Biograph des Augustinus, Possidius von Calama, betont z. B., dass dem späteren Heiligen die Redaktion seiner Bücher auch noch im Sterbebett ein Anliegen gewesen sei, vgl. Richter 1984, 53; auch für Hieronymus sind zahlreiche Kommentare zu seiner eigenen schriftstellerischen

Interessanter Weise finden wir in der frühen Biographik gerade über die Heiligenvita auch einige schreibende Frauen.²⁸ Als erstes nachantikes Beispiel, in dem tatsächlich die schriftstellerische, um nicht zu sagen die dichterische Tätigkeit im Mittelpunkt der Biographie steht, dürfen Boccaccios Lebensbeschreibungen von Dante und Petrarca (um 1350) gelten.²⁹

Ganz anders ist es um die Biographiewürdigkeit in Kunst und Musik bestellt. Für die Antike, die etliche bildende Künstler namentlich kennt, gibt es kaum eine biographische Tradition,³⁰ was hauptsächlich daran liegt, dass die Tätigkeit der bildenden Künstler als ein Handwerk gesehen wurde, eine manuelle Tätigkeit auf Auftrag und gegen Bezahlung. Das Genre der Künstlerbiographie im engeren Sinne entsteht erst im Italien der Renaissance,³¹ als sich auch bildende Künstler einen neuen Status erwerben und nun auch ihr Tun und Bilden als Ausdruck eines kreativen Geistes, eines Genies gesehen werden.³² Hier sei nur an die Lebensbeschreibung Brunelleschis von Antonio Manetti (um 1480) oder Giorgio Vasaris *Vite* (1550, 1568) erinnert.³³ Im Bereich der Musik setzt eine durchgehende biographische Tradition erst mit einer Verspätung von rund 150 Jahren ein, als im 18. Jahrhundert zunächst Sammelbiographien in Musiklexika erschienen.³⁴ Als erste einem einzigen Musiker gewidmete Biographie gilt jene Georg Friedrich Händels von John Mainwaring aus dem Jahr 1760.³⁵ Wie Arnold Hauser deutlich gemacht hat, können sich im Laufe der Frühen Neuzeit nicht nur die bildenden Künstler und Musiker aus der Gruppe der Kunsthandwerker befreien, am Ende dieser Epoche ist auf der anderen Seite auch der Schriftsteller kein adeliger Amateur und kein Kleriker mehr, sondern ein Berufsautor, und dieser möchte gerade in der Romantik sein Schaffen nicht mehr in den Dienst der Politik oder der Kirche stellen, sondern ein freier Künstler sein.³⁶ Das

Tätigkeit oder jener von Zeitgenossen überliefert, vgl. Ollivier 1965, 100–105, 112–113.

28 So z. B. wird das Schreiben auch in der Vita der Hildegard von Bingen thematisiert; vgl. Feldmann 1995, 92, 249.

29 Soussloff 1997, 43–44.

30 Hier wären u. a. Duris von Samos und später die Bücher 33–35 der *Naturgeschichte* des Plinius d. Ä. zu nennen; vgl. Hellwig 2009, 349, Soussloff 1997, 148 und Kris/Kurz 1995, 38–43. Vgl. auch Gschwantler 1975.

31 Vgl. Soussloff 1997, 19–27 und Kris 1977, 53–54, 68–69.

32 Vgl. Hauser 1983, 344–348.

33 Vgl. Soussloff 1997, 20, 74.

34 Vgl. Busch-Salmen 2001, 13–18.

35 Rösing/Baber-Kersovan 1998, 482–483.

36 Hauser 1983, 717.

heißt, dass seit der Renaissance die Frage der Kreativität zunehmend im Hinblick auf den Aspekt der künstlerischen Subjektivität und der speziellen Begabung diskutiert wird. In der Romantik treffen sich Wort-, Bild- und Tonkünstler endgültig in der Vorstellung des Genies, das nachgerade zum Persönlichkeitsideal wird und die Voraussetzungslosigkeit des künstlerischen Schaffens gleich welcher Art zentral setzt.

Wenn also die Künstlerbiographik durch diese Säkularisierung von Inspiration und Kreativität mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts voll ausgebildet war, so wuchsen dem durch sie vermittelten Künstlerbild in der Romantik jene Konnotationen zu, die bis heute unsere Vorstellungen vom Künstler prägen, nämlich neben seinem kreativen Talent die besondere Sensibilität und Sehergabe, die sich sowohl in seinem Werk als auch in seinem Leben niederschlagen würden. Konnte bis ins 18. Jahrhundert das künstlerische Talent noch als besondere, allerdings auch zur Schulung verpflichtete Gabe gesehen werden, die nicht das ganze Sein des Künstlers bestimmte, so setzt sich im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert die Vorstellung vom ganzen Künstler durch, von besonderen Menschen, die wegen ihres Genies durch und durch Künstler sind, weshalb auch ihr Leben von der Aufgabe, wenn nicht der Sendung, künstlerisch zu wirken, durchdrungen ist.³⁷ In dieser Auffassung hat aber noch deutlich das Kunstwerk – und nicht das Leben – die zentrale Stellung inne; das Leben (des Künstlergenies), das noch nicht selbst Kunstwerk ist, dient dem Werk. Zudem setzt sich mit der Romantik immer mehr die Auffassung durch, dass der Künstler und sein Werk untrennbar miteinander verbunden seien, dass das romantische Leben die romantische Kunst präfiguriere. Als Emblem dieses Künstlermythos können romantische Dichter wie Byron, Keats, Bécquer, Larra, Lermontov oder Puškin und deren literarische Selbststilisierung in Tagebüchern, autobiographischen Texten, aber auch im öffentlichen Auftritt gelten. Paul de Man hat in seinen Überlegungen zur Autobiographie nachdrücklich darauf hingewiesen, dass dem nicht so sein muss, dass keineswegs immer das Leben den Text vorschreibt, sondern umgekehrt auch der Text als Drehbuch des Lebens fungieren kann.³⁸ Als Beispiel können hier gleichfalls die Romantiker dienen, denn das Leben (und auch Sterben) von Autoren wie Byron oder Keats wirkte durch die Literatur in die Lebenswelt hinein stilbildend, so dass sich ein Kreislauf von Stilisierungen ergibt, in dem Text in Leben und Leben in Text überführt wird. Die Biographik erweist sich hier im Bereich der Literatur

37 Zum Geniegedanken s. u. a. Hauser 1983, 347–352, 635–636 und Schneider 2002, 72 (im Kapitel über Schelling), Schmidt (Hg.) 2004.

38 DeMan 1993, 132–133.

häufig konservativer als ihr Gegenstand, der in Gestalt der romantischen Ironie selbst einen kritischen Blick auf diese Maskierungen und Stilisierungen des Ichs entwickelt hat.³⁹

War die Biographie im 19. Jahrhundert noch die privilegierte Textsorte, um den Nexus von Kunst und Leben zum Ausdruck zu bringen, so beginnt mit dem Auftreten der Bohème in Frankreich eine neue Ära, die sich unter dem Begriff „Lebenskunst“ fassen lässt. Neben dem Werk wird nun der Lebensstil immer bedeutsamer für die Selbstrepräsentation als Künstler und lässt das Künstlerleben so auch literarisch werden, etwa in den Texten Balzacs oder Baudelaires. Anders als in den frühen Künstlerromanen und -novellen zentriert nicht so sehr der Begriff des Genies diese Darstellung von Künstlerschaft, sondern ein emphatisch verstandenes Leben. Hier zeigt sich einmal mehr die Wechselwirkung von Text und Leben, denn die Literatur trägt entscheidend zur Etablierung und Festigung eines von der Bohème geprägten Künstlerhabitus bei.⁴⁰ Spätestens in den klassischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts wird diese neue „Lebenskunst“ nicht nur praktiziert, sondern auch theoretisch reflektiert und zum Programm ausgearbeitet. Aus dieser neuen Perspektive wird das Leben verstärkt unter ästhetischen Kategorien wahrgenommen und nicht mehr nur als Substrat der Kunst oder deren Voraussetzung betrachtet, nun können auch einzelne Aspekte der Lebensführung und Selbstinszenierung wie auch das Leben selbst als Kunstwerk gesehen werden. Spätestens mit den Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts stellt sich also die Frage nach dem Verhältnis von Leben und Kunst neu und verdichtet sich im Begriff der „Lebenskunst“. Exemplarisch seien hier die Überlegungen des formalistischen Literaturtheoretikers Boris Ejchenbaum angeführt, der in einem Aufsatz zum Thema „literarisches Leben“ konstatiert: „Die Frage „Wie soll man schreiben?“ ist durch eine andere abgelöst oder zumindest kompliziert worden – durch die Frage: „Wie soll man Schriftsteller sein?“.“⁴¹ Diese Feststellung lässt sich auch auf andere Künste übertragen und man könnte gleichermaßen formulieren: „Wie soll man Komponist sein?“ oder wie „Wie soll man Malerin sein?“. Die Verschmelzung von Kunsttext und Lebenstext⁴² ist Teil des avantgardistischen Projektes und produziert neue Gattungen und künstlerische Aktionsformen ebenso wie das, was Boris Tomaševskij die „biographische

39 Darauf weist Boym 1991, 17 hin.

40 Bourdieu 1999, 96.

41 Ejchenbaum 1929, 466.

42 Vgl. Ingold 1981, 37–61; Bürger 1974, 67. Hier formuliert Bürger die Überzeugung, dass es ein zentrales Projekt der Avantgarde sei, Kunst und Leben zur Deckung zu bringen.

Legende“ eines Künstlers nennt.⁴³ Diese neue Sicht auf das Verhältnis von Leben und Kunst bedingt darüber hinaus aber auch eine neue Perspektive auf die Künstlerbiographie. Das Projekt zur Umgestaltung der künstlerischen Praxis ebenso wie der zwischenmenschlichen Beziehung tritt nun gleichberechtigt neben die grundlegenden ästhetischen Projekte und Werke. Wie Peter Bürger schreibt, definiert sich seit der Avantgarde das Verhältnis von Kunst und Leben neu, weil die Kunst nun den Anspruch erhebt, „unmittelbar an der Gestaltung der individuellen Lebenspraxis mitzuwirken“.⁴⁴ Die Tatsache, dass auch das Leben des Künstlers zum Kunstwerk werden kann, ist ein weiteres Symptom in der Krise des Kunstwerks, die das 20. Jahrhundert kennzeichnet. Nun erscheint als Werk nicht mehr nur das, was in gegenständlicher Form, sei es als Bild, Text oder Notenschrift vorliegt, sondern auch als Kategorie die jenseits materieller Fixierungen existiert und sich zeitlich begrenzt manifestieren kann. Mit der „Werklosigkeit“⁴⁵ steht nicht mehr die ganze Künstlerexistenz in Frage. Was sich jedoch verändert, ist das Verhältnis von Leben und Werk und damit auch die biographische Repräsentation.

Zunehmend wird deshalb auch der Mythos, das Bild, das der Künstler von sich schafft, als Teil des Werks aufgefasst. Gerade im Kontext der Künstlerbiographie spielt das „Werk“ eine zentrale Rolle, insbesondere in Form des „Lebenswerks“, das es biographisch genauso zu erfassen gilt wie das Leben an sich. Dabei verselbständigt sich zunehmend die Bedeutung, die der Künstlerschaft an sich zugewiesen wird. Ausdrucksformen dieser Verselbständigung ist die Entstehung des Typus eines Künstlers ohne (bleibendes) Werk ebenso wie die des Künstlers mit einer Vielzahl von Arbeiten, die sich jedoch nicht zu einem Gesamtwerk zusammenfügen, sondern deren Werkcharakter sich erst durch die Person des Autors oder Regisseurs herstellt. Dies führt nicht nur zu neuen nicht mehr am autonomen Werk ausgerichteten Konzepten von Kunst, sondern auch zu einem veränderten Künstlerbild wie auch zu einer stärkeren Inszenierung der Kunst wie des Künstlers. Als determinierende Faktoren von Autor- und Künstlerschaft werden nun vor allem auch Kategorien wie Geschlecht und Ethnizität erkannt. Galt bis in die Gegenwart hinein „Virilität als Leitmotiv wahren Künstlertums“,⁴⁶ entwickeln sich mit der Moderne auch Modelle weiblicher Kreativität, die darauf abzielen, Frauen in der Kunst nicht mehr als singuläre Erscheinungen zu betrachten. Gerade Schriftstellerinnen,

43 Tomaševskij 1923, 49–61.

44 Bürger 1971, 107.

45 Vgl. Pontzen 2000.

46 Krieger 2007, 138.

Künstlerinnen oder Musikerinnen haben für ihre Kunstproduktion auf autobiographisches Material und weibliche Erfahrungswelten zurückgegriffen und damit das Spektrum der Themen, Motive aber auch Medien und Ausdrucksmodi erweitert. Spätestens seit der klassischen Avantgarde lässt sich konkurrierend zum Begriff der *l'art pour l'art* auch ein Kunstbegriff erkennen, der Texte, Bilder, Performances mit einer gesellschaftlich-politischen Bedeutung auflädt, welche die Sphäre des Privaten, des eigenen Lebens ebenso wie die Sphäre des Ästhetischen übersteigt und in die Sphäre des Politischen, zu der auch die Geschlechterpolitik gehört, hineinwirkt.

* * *

Die Beiträge des vorliegenden Bandes befragen herkömmliche Modelle von Künstler- und Autorschaft, so wie sie sich in lebensgeschichtlichen (Selbst)Darstellungen präsentieren, kritisch auf ihre konstitutiven Elemente und grundlegenden narrativen Muster und reflektieren so die Erwartungen an das Leben als Kunstwerk wie an seine Inszenierungen. Die einzelnen hier diskutierten Künstler, Musikerinnen, Schriftsteller und Tänzer repräsentieren unterschiedliche Modelle von Künstlerschaft. Damit verbunden sind sehr divergente Einstellungen zu Werk, Ruhm, Öffentlichkeit, aber auch im Hinblick auf das autobiographische Material. Eine klare Grenze zwischen Leben und Kunst kann bei keinem der hier analysierten Beispiele gezogen werden, da zwischen beiden der kaum abgrenzbare Bereich des inszenierten Lebens liegt und auch die kursierenden und sich überkreuzenden Narrative des Biographischen und des Künstlerischen einem steten Wandel unterworfen sind. Dabei stellen sowohl Kunstgeschichte als auch die Literaturgeschichte Modelle bereit, die sowohl von den Künstlern selbst als auch von ihren Biographen abgerufen werden können.

Catherine Sousloff führt in ihrem Beitrag anschaulich die Bedeutung der Anekdote für das Genre der Künstlerbiographie vor und zeigt – unter Verweis auf Ernst Kris und Otto Kurz – wie sehr diese Form das Denken und Schreiben über Kreativität und Künstler geprägt hat. In der kondensierten Form der Anekdote gewinnen Schlüsselereignisse im Leben der Künstler, wie etwa Beuys berühmter Flugzeugabsturz bei den Tataren und seine anschließende Rettung, einen ikonischen Charakter, der mehr aussagt über die Stilisierung und Selbststilisierung eines Künstlers oder einer Künstlerin als über den tatsächlichen Gang der Geschichte.

Die Beiträge von Mittermayer und Winter setzen sich mit dem schwierigen Verhältnis von Biographie und Autobiographie beziehungsweise Biographie und fiktionaler Selbststilisierung auseinander. Beide Beiträge problematisieren die Übersetzung des autobio-

graphischen Substrats fiktionaler Texte in den biographischen Text, ohne sie ganz zu verwerfen, und machen damit auf eine der Aporien von Künstlerbiographien aufmerksam. Dabei ist der Blickwinkel der beiden Autoren unterschiedlich: Mittermayer argumentiert von der Position des Biographen, Winter von der Position der Literaturwissenschaftlerin aus. Die Zusammenschau verschiedener Künstlerbiographien zeigt auch die große Bandbreite im Rückgriff auf existierende Modelle künstlerischer Lebensentwürfe. Wenn ein Autor wie Thomas Bernhard die Spezifik seines biographischen Entwurfs gerade in der Abgrenzung zu bestehenden Schriftstellertypen und der Selbststilisierung als Einzelgänger versteht, dann ist auch dies eine Selbststilisierung. Andere Autoren wie Jean Cocteau, Aimé Césaire oder Václav Havel greifen eher auf das Repertoire klassischer Künstlertypen zurück, wenn sie sich als verkanntes Genie, sozial oder politisch engagierten, bisweilen unkonventionellen Aktivisten stilisieren. Susanne Winter zeigt am Beispiel Cocteau wie gerade die Vielzahl seiner Begabungen zu einer Überdeterminierung der Künstlerfigur Cocteau führt. Der Lebenstext von Cocteau, so macht dieser Beitrag deutlich, wird nicht nur im Medium der Literatur, sondern auch in Filmen, Zeichnungen und auf der Bühne inszeniert, ohne dass es zu besonders auffälligen Brüchen käme. Letztlich ist es aber auch diese Vervielfältigung des Werks und seine Aufsplitterung auf verschiedene Felder der Kunst, die zu einer Abwertung des Künstlers Cocteau führt, da sie an das abgelöste Künstlermodell des Universalgenies anschließt und modernen Vorstellungen vom Künstler als Experten widerspricht.

Ein deutlich ausgeprägtes inszeniertes Künstlerleben finden wir auch bei Joseph Beuys. Barbara Lange stellt in ihrem Aufsatz den Aspekt der künstlerischen Selbststilisierung in den Vordergrund und zeigt, dass die Medienpolitik dieses Künstlers, wie sie sich in seinen verschiedenen Mystifikationen manifestiert, zumeist unhinterfragt übernommen wird. Besonders deutlich wird dies an einem zentralen Baustein der Beuys-Biographie, dem bereits erwähnten Flugzeugabsturz in Russland während des Zweiten Weltkriegs. Lange zeigt an dieser Episode und ihrer späteren ästhetischen und biographischen Ausgestaltung, dass Beuys' Biographie die Traumata der deutschen Nachkriegsgesellschaft aufgreift und symbolisch durchspielt. Auf diese Weise verortet sie das Konzept der Künstlerbiographie im gesellschaftlichen Kontext. Das intrikate Verhältnis, das der Künstler mit einigen seiner Biographen und Biographinnen eingegangen ist, lässt im Grunde genommen nicht mehr genau erkennen, auf wessen Impulse einzelne Aspekte seiner öffentlichen *persona* zurückzuführen sind. Der Fall Beuys ist gleichfalls ein gutes Beispiel für die anhaltende Bedeutung der Anekdote im Kontext des lebensgeschichtlichen Erzählens, die sich über die Stufen der

Umschreibung und Medialisierung einzelner biographischer Aspekte so sehr verfestigt, dass sie den Charakter eines Warenzeichens erhalten.

Claudia Jeschke setzt sich in ihrem Beitrag über Wazlaw Nijinsky mit der Bedeutung des Werkbegriffes als zentraler Kategorie der Künstlerbiographie auseinander. Der russisch-polnische Tänzer mag zwar unbestritten in das gängige Rollenbild für darstellende Künstler passen, und seine Künstlerschaft mag per se nie in Frage gestellt worden sein, aber durch den ephemeren Charakter seiner Kunst – des Tanzes und der Choreographie – stellt sich bei ihm die Frage, inwieweit man bei seinem Kunstschaffen von einem Werk sprechen kann, wenn dieses nur in wenigen Beispielen filmisch dokumentiert oder schriftlich fixiert vorliegt. Wie lässt sich hier ein Werk, ein „Opus“ konstruieren und eine Biographie auf der Grundlage desselben schreiben, wenn wir gar keinen oder nur einen sehr eingeschränkten Zugriff mehr darauf haben? Zudem zeigt sie in ihrem Beitrag, wie stark die Biographik an die Spezifik der jeweiligen Kunstgattung gebunden ist, im Fall Nijinskys an den Tanz. Eine andere Leistung Nijinskys, nämlich die Erfindung einer Tanzschrift und seine theoretischen Überlegungen finden kaum Eingang in den biographischen Text, da sie den Rahmen der Künstlerbiographik sprengen und die biographierte Person auch als Forscher darstellen müssten. Durch die Erfindung dieses Notationssystems, das erst in letzter Zeit die gebührende Beachtung findet, wechselt der Künstler Nijinsky in den Bereich der Wissenschaft, womit für seine Biographie ebenfalls größere Schwierigkeiten der Einordnung entstehen.

Wenn für die Biographen Bernhards, Coctaus, Beuys' oder Nijinskys ihre *whiteness* und ihre Zugehörigkeit zum männlichen Geschlecht kein Problem darstellen, ja nicht einmal thematisiert werden und allenfalls eine unklare sexuelle Orientierung Erwähnung findet,⁴⁷ so bietet sich für Künstlerinnen oder nicht-weiße Künstler ein ganz anderes Bild. Erst in jüngster Zeit sind durch die Biographien weiblicher und nicht-weißer KünstlerInnen mit Geschlecht und ethnischer Zugehörigkeit zwei identitäre Kategorien ins Blickfeld der Biographie-Forschung gerückt, die gerade für die Konstruktion von Künstlerlebensläufen von großer Bedeutung sind. Melanie Unseld kann am Beispiel Alma Mahlers zeigen, dass das Repertoire an biographischen Modellen für Künstlerinnen äußerst eingeschränkt ist und häufig gerade den grundlegenden Aspekt der Krea-

47 Die im deutschen Sprachraum sich erst langsam etablierenden *Queer Studies* haben sich der Frage der Bedeutung von sexueller Orientierung und *queerness* in der Biographie homosexueller KünstlerInnen bisher nur wenig angenommen. Eine Ausnahme stellt die subtile Studie von Andreas Kraß (2009) zu Andy Warhol dar.

tivität negiert, da er in populären biographischen Modellen wie Muse, Mutter oder Heilige nicht aufgeht. Zudem wird im Zusammenhang mit der Biographie Alma Mahlers einmal mehr deutlich, dass eine Kunstform wie die Musik bis in das 20. Jahrhundert Kreativität fast immer männlich markiert und konnotiert war. Unseld kann dabei auch herausarbeiten, dass dies nicht per se so sein muss, und dass lebensgeschichtliche Erzählungen durchaus zu einer Revision kursierender Auffassungen von Künstlerschaft beitragen und so das Spektrum unserer Vorstellungen von künstlerischer Kreativität und ihren Ausdrucksformen erweitern können. Letztlich enthält das schwierige Verhältnis der Biographen zur Person Alma Mahler auch einen Hinweis darauf, dass sich der Lebenslauf dieser wie jeder anderen Künstlerin nicht auf geschlechtsspezifische Aspekte reduzieren lässt, wenngleich sie eine determinierende Rolle spielen.

Während sich die Genderperspektive inzwischen etabliert hat und aus dem Spektrum der Forschungsansätze nicht mehr wegzudenken ist, gilt dies für die *Black Studies* in Europa in weit geringerem Ausmaß. Wie schon durch die *Gender Studies* zeichnet sich jedoch auch im Gefolge der *Postcolonial Studies* eine Neuordnung des biographischen Feldes hinsichtlich der identitären Kategorie Ethnizität ab. Seit den 1980er Jahren erweitert sich der Kanon „biographiewürdiger“ Künstler und Künstlerinnen zunehmend um Personen, die einen nicht-weißen, multiethnischen oder postkolonialen Hintergrund haben. Christopher F. Laferl geht in seinem Beitrag der Frage nach, welche Bedeutung der Kategorie Ethnizität für die Eigen- und Fremdsicht von drei afro-amerikanischen Autoren, nämlich Langston Hughes, Nicolás Guillén und Aimé Césaire zukommt. Er zeigt in seinem Beitrag, dass für schwarze Autoren der USA und der Karibik die Zugehörigkeit zu einer Minderheit und damit die Identitätskategorie Ethnizität eine determinierende Rolle spielt, die – zumindest bei den drei untersuchten Autoren – doch auch eine Einengung des individuellen künstlerischen Ausdrucks mit sich brachte. Einmal mehr zeigt sich hier wie im Falle Beuys' oder Havel die Verschränkung von Kunst und Politik beziehungsweise der Anspruch der Künstler, nicht nur im Feld der Kunst, sondern auch im Feld der Politik zu wirken.

Die Beschäftigung mit Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert zeigt eine zunehmende Annäherung von Künstlern und Stars. Als Relais fungieren hier nicht zufällig *Performer* wie Schauspieler und Schauspielerinnen, Sänger und Sängerinnen oder Musiker und Musikerinnen, Künstler also, in deren Professionen die Grenze zwischen individueller Persönlichkeit und medial vermitteltem Auftritt nicht immer klar zu bestimmen ist. Aber auch in anderen Künsten etwa in der Bildenden Kunst oder Literatur ist zu beobachten, dass Künstler ihren Status vor allem durch Auftritte im öffentlichen

Raum zu festigen suchen. Die Frage lautet also, wie es am Ende des 20. Jahrhunderts Künstlern gelingt, sich in aktuelle Stardiskurse zu integrieren, ohne den Anschluss an traditionelle Künstlerbilder zu verlieren. Im Beitrag Richard Dyers geht es um die Komponenten, die *Star-Images* ausmachen. In einer Analyse der Karriere Jane Fondas macht er deutlich, wie verschiedene Elemente aus ihrem Leben und ihren Filmen zu einem Image zusammenfließen, das ambivalente sexuelle Attraktivität, *All-Americanness* und politisches Engagement vereint. Dabei zeigt sich, dass sich Leben und filmisches Werk in der Konstruktion dieses Bildes gegenseitig stark beeinflussen.

Anja Tippner nimmt in ihrem Beitrag ein spezifisch osteuropäisches Künstlerbild in den Blick – das des dissidentischen Autors. In Auseinandersetzung mit Biographien des Dramatikers, Dissidenten und Politikers Václav Havel zeigt sie, wie die verschiedenen öffentlichen Rollen einander hier ablösen, bis schließlich der Schriftsteller hinter dem Politiker und der *Celebrity* zurücktritt. Die Künstlerschaft Havels bildet die Grundlage für sein Wirken in das Feld der Politik hinein. Die Rolle des dissidentischen Künstlers ist jedoch auch abhängig von den wechselnden Parametern des Politischen. Erst in der Konstellation mit dem totalitären System kann sich die moralische Autorität des widerständigen Künstlers ganz entfalten. In der Zeit der stärksten Repression – Havels Haftstrafe Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre – kommen Kunst und Leben in seinen Gefängnisbriefen wie in seinen Essays noch zur Deckung. Für die auf die Wende von 1989 folgende Karriere als Politiker lässt sich jedoch kein ästhetisches Pendant mehr finden.

Der abschließende Beitrag von Thomas Mießgang macht auf die Veränderungen in der Gestaltung von Künstlerbiographien unter den Bedingungen von Fernsehen, Videoclips und Unterhaltungsindustrie aufmerksam. Im Vergleich Marilyn Monroes und Madonnas zeigt er das Spektrum medialer Selbststilisierung auf, das von Partizipation und Selbstermächtigung (Madonna) bis hin zu einer totalen Reifizierung (Marilyn Monroe) reicht und dessen konstituierende Faktoren der Zugang zu und die Einsicht in die Produktionsweisen medialer Transmission sind.

So unterschiedlich die Künstlerbilder sein mögen, die von Jean Cocteau bis zu Thomas Bernhard und Václav Havel, von Alma Mahler bis zu Marilyn Monroe und Madonna, von Nijinsky bis zu Joseph Beuys, von Langston Hughes bis Jane Fonda reichen, die Analyse ihrer Biographien macht deutlich, dass die Inszenierungsmodi nicht nur von der Kunstgattung, dem kulturellen und historischen Kontext, von Geschlecht und Ethnizität, sondern auch von medialen Vermittlungsformen stark abhängen. Mit neuen Medien entstehen auch neue Modi der Inszenierung von Künstlerschaft, wie nicht nur

am Beispiel Marilyn Monroes oder Madonnas zu sehen ist, sondern auch an Václav Havel oder Jane Fonda, deren Werk und deren Leben doch mit ganz anderen Medien vermittelt und inszeniert werden, als dies bei Thomas Bernhard oder Aimé Césaire der Fall ist.

Bibliographie

- Albert, John 1993. *Art and Artists on Screen*. Manchester/New York (Manchester University Press).
- Alt, Peter-André 2002. „Mode ohne Methode. Überlegungen zu einer Theorie literaturwissenschaftlicher Biographik“. In: Klein, Christian (Hg.): *Grundlagen der Biographik. Theorie des biographischen Schreibens*. Stuttgart (Metzler), 22–39.
- Barthes, Roland 1968. „La mort de l’auteur“. In: Ders.: *Œuvres complètes*, t. 2. Paris 1994 (Éditions du Seuil), 491–496.
- Bartuschat, Johannes 2007. *Les „Vies“ de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e–XV^e siècles). Contribution à l’histoire du genre biographique*. Ravenna (Longo Editore).
- Bätschmann, Oskar 1997. *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln (DuMont).
- Binding, Günther 1996. *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als ‚sapiens architectus‘*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Boccaccio, Giovanni 2004. *Vita di Petrarca. A cura di Gianni Villani*. Rom (Salerno Editrice).
- Bödeker, Hans Erich 2003. „Biographie. Annäherungen an den gegenwärtigen Forschungs- und Diskussionsstand“. In: Bödeker, Hans Erich (Hg.): *Biographie schreiben*. Göttingen (Wallstein), 9–63.
- Bourdieu, Pierre 1999. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- Boym, Svetlana 1991. *Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge, Mass. (Harvard University Press).
- Brunner, Otto 1949. *Adeliges Landleben und europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohberg 1612–1688*. Salzburg (Otto Müller).
- Bürger, Peter 1971. *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt am Main (Athenäum).
- Bürger, Peter 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- Busch-Salmen, Gabriele 2001. „Dieses ist mein Lebenslauf ...‘ Musikerautobiographien: eine vernachlässigte literarische Gattung“. In: *Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ)* 7, 13–18.

- Conrad, Christoph/Kessel, Martina (Hg.) 1994. *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart (Reclam).
- DeMan, Paul 1993. „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 131–146.
- Dyer, Richard 1979. *Stars*. London (British Film Institute).
- Ėjchenbaum, Boris 1929. „Literaturnyj byt“ (Das literarische Leben). In: Striedter, Jurij (Hg.) 1969: *Texte der russischen Formalisten*, Band I, München (Fink), 462–482.
- Feldmann, Christian 1995. *Hildegard von Bingen. Nonne und Genie*. Freiburg/Basel/Wien (Herder).
- Felix, Jürgen (Hg.) 2000. *Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film*. St. Augustin (Gardez!).
- Fetz, Bernhard (Hg.) 2009. *Die Biographie – zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin u. a. (De Gruyter).
- Foucault, Michel 1983. „Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit“. In: Ders. 2005: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits, Bd. IV 1980–1988*. Frankfurt am Main (Suhrkamp), 461–498.
- Frevert, Ute 1999. „Der Künstler“. In: Dies./Haupt, Gerhard (Hg.): *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main/New York (Campus), 292–323.
- Greenblatt, Stephen 1980. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago/London (University of Chicago Press).
- Gschwantler, Kurt 1975. *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie*. Wien (Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs).
- Hauser, Arnold 1983. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München (C. H. Beck).
- Hellwig, Karin 2009. „Kunstgeschichte“. In: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart (Metzler), 349–357.
- Hickethier, Knut 1997. „Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert“. In: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): *Der Star - Geschichte, Rezeption, Bedeutung*. München (Fink), 29–47.
- Ingold, Felix Philipp 1981. „Kunsttext und Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus“. In: *Welt der Slaven*, 26:1/1981, 37–61.
- Klein, Christian 2002. „Lebensbeschreibung als Lebenserscheinung? Vom Nutzen biographischer Ansätze aus der Soziologie für die Literaturwissenschaften“. In: Klein, Christian (Hg.):

- Grundlagen der Biographik. Theorie des biographischen Schreibens.* Stuttgart (Metzler), 69–85.
- Klein, Christian (Hg.) 2009. *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien.* Stuttgart (Metzler).
- Kraß, Andreas 2009. „Der Andy Warhol-Code. Framing/Queering, Original/Kopie, Kitsch/Camp“. In: Ders. (Hg.): *Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung.* Berlin (trafo), 167–184.
- Krieger, Verena 2007. *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen.* Köln (Deubner).
- Kris, Ernst 1977. „Das Bild vom Künstler. Eine psychologische Studie über die Rolle der Überlieferung in der älteren Biographik“. In: Ders.: *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse.* Frankfurt am Main (Suhrkamp), 51–74.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto 1995. *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch.* Mit einem Vorwort von Ernst Gombrich. Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- Le Goff, Jacques 1998. „Wie schreibt man eine Biographie?“. In: Braudel, Fernand u. a.: *Der Historiker als Menschenfresser. Über den Beruf des Geschichtsschreibers.* Berlin (Wagenbach), 103–112.
- Löwenthal, Leo 1955. „Die biographische Mode“. In: Ders. 1990: *Literatur und Massenkultur. Schriften Band I.* Frankfurt am Main (Suhrkamp), 231–258.
- Mettmann, Walter 1986. „El problema del autor“. In: Alfonso X, el Sabio: *Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100).* Madrid (Castalia), 17–20.
- Murphy, A. Mary 2002. „The Problems of the Literary BioPic“, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=152&feature>.
- Nünning, Ansgar 2000. „Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion“. In: Zimmermann, Christian v. (Hg.): *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen im Roman, Drama und Film seit 1970.* Tübingen (Narr), 15–36.
- Ollivier, Claude 1965. *Hieronymus.* Stuttgart (Schwabenverlag).
- Plutarch 1991. *Von den großen Griechen und Römern. Fünf Doppelbiographien.* Übersetzt von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann. Mit einer Einleitung und Erläuterungen von Konrat Ziegler. München (DTV).
- Pontzen, Alexandra 2000. *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller.* Berlin (Erich Schmidt).

- Richter, Christa 1984. *Das Leben des heiligen Augustinus. Nach den ‚Bekenntnissen‘ und der ersten Biographie des Possidius*. Graz/Wien (Styria).
- Rösing, Helmut/Baber-Kersovan, Alenka. 1998. „Musikerbiographien“. In: Bruhn, Herbert/Rösing, Helmut (Hg.). *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), 482–483.
- Schmidt, Jochen (Hg.) 2004³. *Die Geschichte des Genie-Gedankenkens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Heidelberg (Winter).
- Schneider, Norbert 2002. *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*. Stuttgart (Reclam).
- Soussloff, Catherine 1997. *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*. Minneapolis/London (University of Minnesota Press).
- Tomaševskij, Boris 1923. „Literatura i biografija“. In: *Kniga i revoljucija*, 4/1923, 6–9. (Dt. in: Jannidis, Fotis u. a. (Hg.) 2000. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart (Reclam), 49–61).
- Voragine, Jacobus de 1963. *Die Legenda aurea*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. Berlin (Union).