



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zwischen Künstlermythen und dem Kunstmarkt

—

Die Visuellen Autobiographien von Sophie Calle und Tracey Emin“

Verfasserin

Sophie Lembcke

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Gliederung

0	Einleitung	1
1	Die Entwicklung von Künstlerrollenbildern in der Kunstgeschichte und die in ihnen angelegten Mechanismen der Exklusion von Frauen aus der Kunstproduktion	4
1.1	Künstlerinnen-Anekdoten in der Kunstgeschichte	6
1.1.1	Renaissance – vom Hofkünstler zum Ausstellungskünstler	6
1.1.2	Giorgio Vasari – <i>Le Vite</i>	8
1.2	Entwicklung des Geniegedankens, der Künstler als Ausnahmemenschen	10
1.2.1	Genieästhetik	10
1.2.2	Geniekonzeption in der philosophischen Ästhetik i) Kant	15
1.2.3	Geniekonzeption in der philosophischen Ästhetik ii) Schopenhauer	20
1.3	Künstlerinnen: Strategien	22
1.4	Contemporary-Kunstmarkt	27
1.4.1	Image	29
1.4.2	Kreativität	31
1.4.3	Starification	33
1.5	Feministische Kunst	35
2	Autobiographien	37
2.1	Ursprung der Autobiographie in der Beichte, Wahrheitsproduktion	37
2.2	Gattung zwischen Fakten und Fiktion	38
2.3	Das Subjekt der Autobiographie	40
2.4	Ich ist eine Frau	42
2.5	Erleben / Erinnern / Erzählen	44
2.6	Ereignisstrom / Narrative Überformung	49
2.7	Erzählen als Kunst / Das Geheimnis	51
2.8	Visuelle Autobiographien	54
2.9	Das Selbstportrait	56
3	Text – Objekt – Fotografie – Bild Relationen	57
3.1	Fotografie – Abbild oder Beweis von Wirklichkeit?	57
3.2	Spannungsfeld Bild – Text – Objekt	60

4	SOPHIE CALLE	62
4.1	<i>Des histoires vraies</i>	64
4.1.1	Text	65
4.1.2	Fotografie	65
4.1.3	Objekte	67
4.1.4	Visuelles Erzählen in den Récits autobiographiques	69
4.1.5	Autopoetische Selbsthervorbringung – je est un jeu	73
4.2	Analyse der Récits:	75
4.2.1	<i>Le Portrait</i>	76
4.2.2	<i>Le Strip-Tease</i>	77
4.2.3	Die Serie <i>Le Mari</i>	81
4.3	<i>Double Game</i> mit Paul Auster	83
4.4	Autorschaftskonzeption: Autor-Künstler/in als Arrangeur ästhetischer Prozesse	87
5	TRACEY EMIN	90
5.1	<i>Strangeland</i>	91
5.2	Sammeln / Rohes Material / <i>My Bed</i>	92
5.2.1	<i>My Abortion</i>	94
5.2.2	<i>Emin – it's more than a name it's heredity</i>	97
5.2.3	Selbstportrait und Selbststilisierung: Emin als Danae	99
5.3	Künstlerrolle: Außenseiterin, im Konflikt mit Weiblichkeit	102
5.3.1	bad girl	105
5.3.2	Young British Artists / Ausnahmefrauen	108
5.4	Selbstinszenierung, Celebrity	111
5.5	Autorschaftskonzeption: Die Künstlerin als genialer Kreateur	113
6	Vergleich hinsichtlich der Art des Zusammenspiels von Text und visuellen Elementen, der Konstruktion von Autorschaft und dargestellten Künstlertypen.	115
7	Ausblick	120
8	Bibliographie	121
9	Abbildungen	130
10	Anhang	132
10.1	Zusammenfassung	132
10.2	Lebenslauf	133

0. Einleitung

Die Autobiographie steht in der Postmoderne in einer doppelten Verunsicherung, die Dekonstruktion des Subjekt-Begriffes und der Sprache haben die Gattung in Frage gestellt. Ihre eigentümliche Referentialität, die den Erzähler mit der beschriebenen empirischen Person in eins setzt steht zur Disposition, die Erinnerungsforschung bemerkt die Unzuverlässigkeit und die imaginativen Anteile in den individuellen Erinnerungen und auch die Erzählforschung konstatiert einen Zusammenhang zwischen Erleben, Erzählen und kulturspezifischen Vorbedingungen hinsichtlich Topoi und Narrationsmustern. Zudem wurde die männliche Codierung der Gattung offen gelegt, die Frauen nur eine prekäre Sprecherposition anbieten kann, um von sich und ihren Erfahrungen berichten zu können.

Zugleich ist in den bildenden Künsten in den letzten Jahrzehnten eine verstärkte Hinwendung zu autobiographischen Arbeiten zu bemerken, bei denen vermehrt Texte eingebunden und produziert werden. So entsteht eine Gattungsgrenzen überschreitende Form: die Visuelle Autobiographie. Es stellt sich die Frage, ob durch das Zusammenführen von visuellen und textuellen Elementen die Referenzialität gestärkt wird, die Autobiographie authentischer wirkt. Zudem wird Künstler/innen nach traditioneller Auffassung des kreativen Prozesses zugestanden, über einen privilegierten und anderen Zugang zum Erleben zu verfügen, eine Form der Weltaneignung die nicht durch Matrizen vorgefiltert wird, wie dies bei 'Normalbürger/innen' der Fall sei – sie daher 'authentischer' erzählen, oder neue und andere Wahrheiten entdecken und erzählen können. Zudem scheinen die Künstler/innen nicht so sehr von dem postulierten Tod des Autors betroffen zu sein, in ihnen scheinen Leben und Werk amalgamiert, das Werk aus ihnen selbst heraus zu entstehen. Daher stellt sich die Frage, ob bildende Künstler/innen der Gattung Autobiographie ihre Referentialität zurückgeben können, und mit ihr eine andere Wirklichkeit zu erschaffen, wenn die Kunst ein Ort ist, „um die Befreiung der Wirklichkeit von männlichen Ideologien voranzutreiben.“¹

Autobiographien sind ein Ort der Auseinandersetzung mit dem Selbstbild, der Ort, an dem ein Selbst konstruiert und präsentiert wird. Wenn Künstlerinnen in diesen Jahren Visuelle Autobiographien schreiben, haben sie ein bestimmtes Publikum: Die Akteure des Contemporary-Kunstmarktes. Der Kunstmarkt hat sich in den letzten Jahren rapide gewandelt. Es ist ein lukrativer Markt, der viele Investoren lockt, es ist ein 'Winner-Takes-All'

1 EXPORT: Notiz zur Entstehung der Ausstellung, S. 1

Markt, der die Konkurrenz der Künstler/innen um Aufmerksamkeit² verstärkt. Sie bedienen sich daher Inszenierungspraktiken um ein medienkompatibles Image zu entwerfen, denn die Entgrenzung des Starsystems macht auch aus Künstler/innen Stars, und die verkaufen gut. Auf diesem Feld müssen sich also Künstler/innen mit ihrem präsentierten Selbstbild behaupten.

Von Anfang an wurde die künstlerische Tätigkeit mythisiert, gibt es Anekdoten die Künstlerrollen und -typen entwerfen – und auf diese tradierten und etablierten Rollenbilder wird auch heute in der Positionierung von Künstler/innen auf dem Markt zurückgegriffen. Die Versuche der Entmythifizierung und kritischen Befragung dieser Künstlerrollen seit den 1960er Jahren ergab, dass deren Konzeption zu der strukturellen Benachteiligung der Frauen in der Produktion von Hochkultur beiträgt.

Diese Arbeit trianguliert diese Problemfelder und soll folgende Fragen klären:

Im ersten Kapitel wird untersucht, inwiefern der historische Kontext, in dem die ersten heute virulenten Künstlerrollen und die kunsthistorische Praxis der gemeinsamen Rezeption von Leben und Werk der Künstler/innen entstanden, zu der Marginalisierung der Kunstwerke von Künstlerinnen beitrug, welche Mechanismen dafür verantwortlich gemacht werden können und inwiefern diese bis heute wirkmächtig geblieben sind. Desweiteren werden feministische Ansätze erörtert, welche die Frage zu beantworten suchen: „Why Have There Been No Great Women Artists?“³

Im zweiten Kapitel wird das Problemfeld Autobiographie ausgearbeitet, insbesondere werden dabei die Spannungsfelder Bild und Text, sowie Erleben, Erinnern und Erzählen fokussiert. Dabei werden die wechselseitige Kontextualisierung von visuellen und textuellen Elementen in der Bedeutungsstiftung beobachtet, und die Gattungen Selbstportrait und Visuelle Autobiographie erläutert. Der Abschnitt, der sich mit den Zusammenhängen von Erleben und Erzählen befasst, wird Hinweise darauf liefern, warum Künstler/innen zugestanden wird 'anderes', 'neues' und damit heutzutage relevanteres als 'Normalbürger/innen' erzählen zu können.

2 Vgl. zu dem Konzept des Tausches von Aufmerksamkeit in Ökonomisches Kapital: FRANCK: Ökonomie der Aufmerksamkeit.

3 NOCHLIN: Why Have There Been No Great Women Artists?. S.5ff

In den darauf folgenden Kapiteln werden die Visuellen Autobiographien von Sophie Calle und Tracey Emin analysiert. Ihre Arbeiten dienen dabei exemplarisch für eine mögliche Herangehensweise an die eingangs benannten Problemfelder, dienen als Beispiele für eine gelingende Distanz zu Künstlermythen und eine Autobiographieschreibung abseits männlicher Helden-Narration und andererseits für eine affirmative Nähe zu traditionellen Künstlerrollenbildern, einhergehend mit einer Stilisierung zur Ausnahmefrau auf einer männlich codierten Sprecherposition.

Hauptaugenmerk liegt in der Darstellung ihrer Autorschaftskonzeption, da sich in den Analysen herausgestellt hat, dass diese eng mit der Selbstrepräsentation als Künstlerin verknüpft ist. Unter einer feministischen Perspektive wird betrachtet, inwiefern die Aneignung, Dekonstruktion oder Subversion gängiger Künstlerrollenbilder glückt.

Im letzten Kapitel werden ihre sehr differenten Herangehensweisen an die Autorschaftskonzeption, Bearbeitung von Künstlermythen und -typen, sowie die Visuelle Autobiographie kontrastiert und zusammenführend gefragt, ob die Hypothese von einer erhöhten Authentizität und Referentialität der Gattung über die interdisziplinäre Erweiterung sich so halten lässt.

Alle Themengebiete sind in der Sekundärliteratur oder in der Theoriebildung gut aufgearbeitet, so dass auf einen fundierten Hintergrund zurück gegriffen werden konnte um auf dieser Basis die Problemfelder miteinander zu verknüpfen. Dies gerierte sich zu der Herausforderung dieser Arbeit, aus den Erkenntnissen unterschiedlichster Disziplinen zusammenführend herauszuarbeiten, was letztlich am Ort der Visuellen Autobiographie passiert. Angemerkt sei noch, und dies ist für die Frage nach der Erzählhaltung in Visuellen Autobiographien interessant, dass Bilder kaum Linearität erzeugen können. Zwar wird der Blick mithilfe der Komposition geführt, doch dies steht in keinerlei Relation zu der phallogozentrischen Ordnung und komplexen Macht der Linearität der Sprache. Hier besteht allerdings noch Forschungsbedarf in der Kunstwissenschaft.

Mir stellten sich die Fragen beim Abfassen der Arbeit, wie schreibe ich auf, was schreibe ich auf, was lege ich fest – ich habe mich um eine gendergerechte Schreibweise bemüht, die berücksichtigt, dass 'Autor' ein von *sexblindness*⁴ geprägter Begriff ist, dass es eine

4 Die Literaturwissenschaftlerin Nancy K. Miller konstatierte 1985 in ihrem Vortrag „Changing the subject“

Bedeutungsverschiebung gibt, wenn man schreibt Künstler, Künstlerin und Künstler/in, dass darin auch die inhärenten Geschlechterkonzeptionen aufscheinen. Zudem ist das wissenschaftliche Schreiben immer ein Schreiben innerhalb des Herrschaftsdiskurses der Linearität, so kann vieles nur ungesagt bleiben, innerhalb der Linearität gegen die phallogozentrische Ordnung anzuschreiben erweist sich als Paradox. Zudem erschuf bereits Giorgio Vasari in seinen *Le Vite* nicht nur ein Modell um Kunstwerke zu betrachten und zu bewerten, sondern er erschuf auch die Machtposition für die Kunstkritik zwischen 'guter' und 'schlechter' Kunst unterscheiden zu können. Dies im Bewusstsein erschwert das eigene Schreiben als Wissenschaftlerin, die eigene Position muss stets mitbedacht werden wenn Wertungen vorgenommen werden, seien diese auch noch so verbrämt durch Worthülsen wie: 'unter einer feministischen Perspektive ist zu konstatieren, dass...'. Die folgende Arbeit versucht diese Einsichten zu berücksichtigen.

1. Die Entwicklung von Künstlerrollenbildern in der Kunstgeschichte und die in ihnen angelegten Mechanismen der Exklusion von Frauen aus der Kunstproduktion

In diesem Kapitel wird zu sondieren sein, was den Künstler zum Künstler macht, warum ist der Künstler eine so besondere Figur, wie ist diese konstruiert und ist die Konzeption des Künstlers der Hauptmechanismus für die Marginalisierung von Frauen in der Kunst? Weiterhin gilt es zu klären, inwiefern das Feld, in dem sich der Künstler bewegt – der Kunstmarkt – diese Fragestellungen beeinflusst.

Die erste Hypothese der nachgegangen wird, ist, dass die Konstruktion von Autorschaft bildender Künstler ihren besonderen gesellschaftlichen Status birgt und stabilisiert. Diese Konstruktion wird vor allem in der Erzählung von Mythen und Künstler/innen-Anekdoten formuliert, sowie im Geniegedanken der philosophischen Ästhetik oder der späteren Kreativitätsforschung theoretisch fundiert.

Die zweite, dass Frauen durch die Diskurse um Künstlertum seit Entstehung der modernen Künstler/innen-Rollenbilder und Künstlertypen in der Renaissance strukturell benachteiligt sind und systematisch aus der Produktion von Hochkultur ausgeschlossen werden.

Und drittens, dass der Gegenwartskunst-Sektor es erfordert, ein konsistentes Image auszubilden um Aufmerksamkeit für die künstlerische Position zu akkumulieren, dies

eine „sexblindness“ des Begriffs, da „Autor“ nur als maskuline Form existiert.

geschieht parallel zu einer Starification der Künstler – für Künstlerinnen ist es durch den Ursprung des Stars im Heldentum, ausgewiesen durch eine heroische Tat, nicht möglich ein Star zu sein, sie werden als Celebritys wahrgenommen, als „Pseudo-Ereignis“, ihre künstlerische Produktion wird in dieser Bewegung marginalisiert.

Anhand der Betrachtung von Umschreibungen einiger antiker Schöpfungsmythen, wie beispielsweise jener von Prometheus, lässt sich aufzeigen, inwiefern Autorschaft durch Mythen legitimiert und stabilisiert wird, aber auch historischen Wandlungen unterworfen ist.⁵ Im Zusammenhang mit dem Mythos vom Künstler und seiner Produktivität ist der von Roland Barthes in *Mythen des Alltags* (1964) akzentuierter Moment von Mythen relevant: der Ausschluss des historischen Kontextes als Referenz. Der Mythos präsentiert so Ordnungsmuster und Welterklärungsmodelle und die ihm inhärente Herrschaftsstruktur als a-historisch gültig, dadurch wird dessen soziale Konstruiertheit verschwiegen und Machtverhältnisse werden naturalisiert, z.B. werden auf diese Weise Geschlechtereigenschaften und -verhältnisse einer Wandlung entzogen.⁶

Bis zur Etablierung der Kunstgeschichte als Wissenschaft Ende des 18. Jahrhunderts und der Begründung der Bildwissenschaft herrschte seit dem Spätmittelalter in der Kunstgeschichtsschreibung das Modell vor, Entwicklungen innerhalb der Kunst als Leistung von Einzelpersonen zu verstehen und diese anhand von Künstler/innen-Biographien zu beschreiben. Diese halten oft auch bis in die griechische Antike zurückreichende Grundvorstellungen, biographischen Formeln und Identifikationsmuster für bildende Künstler/innen bereit, die sowohl in Selbstbeschreibungen Verwendung finden, als auch zentraler Punkt der Auseinandersetzung mit der eigenen Identität als Künstler/in sind.⁷ „Seit

5 Silke Wenk zeigt 1989 in einer Analyse der Rezeptionsgeschichte von Bildhauern der Moderne auf, inwiefern nicht nur ein Rekurs auf einzelne Mythen stattfindet, sondern im Diskurs um Autorschaft Mytheme unterschiedlichster Provenienz miteinander kombiniert werden, um damit gesellschaftliche Umwandlungsprozesse und neue Verhältnisse in die Kultur zu integrieren. SCHADE, WENK: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz.

6 Vgl. BARTHES: *Mythen des Alltags*. S. 124 Barthes bezeichnet diesen Prozess in Bezug auf den Kapitalismus als Ent-Nennung, bei dem die Bourgeoisie nicht als Trägerin der Ideologie ausfindig gemacht werden will. Silke Wenk überträgt das Konzept der Entnennung auf die kunstgeschichtliche Betrachtung von Frauenkörpern. Vgl. WENK: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*.

7 Ernst Kris und Otto Kurz arbeiten in *Die Legende vom Künstler* grundlegende biographische Formeln der Kunstgeschichte heraus, in Anbindung an die überlieferten Anekdoten der griechischen Antike. Aulikki Eromäki und Ingrid Wagner-Kantuser untersuchten an der *Akademie der Künste zu Berlin* in ihrer Dissertation *Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990* (2002) inwiefern diese biographischen Formeln in Selbstbeschreibungen von bildenden Künstlerinnen der deutschen Nachkriegszeit Verwendung finden. Für den Zusammenhang von Geschlechtsstereotypisierung und Künstlermythen Vgl. BERTA, HAMMER-TUGENDHAT, u.a. (Hg.innen): *Frauen - Bilder, Männer – Mythen*. HOFFMAN-CURTIUS, WENK: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*.

dieser Zeit gibt es eine bis in unsere Tage reichende ununterbrochene Kette literarischer Überlieferungen, die dem bildenden Künstler gelten. [...] In jeder Phase der geschichtlichen Entwicklung fügen sich den älteren neue soziale Typen an, ohne daß diese älteren darum verschwunden wären.“⁸

1.1. Künstler/innen-Anekdoten in der Kunstgeschichte

1.1.1 Renaissance – vom Hofkünstler zum Ausstellungskünstler

Der Kunstsoziologen Martin Warnke verortet in *Hofkünstler – Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (1985) die Ursprünge des heute gültigen Künstler/innen-Bildes in den sozialen und historischen Bedingungen im Übergang der Höfischen Gesellschaft zur merkantilen Gesellschaft der Renaissance. In den gesellschaftlichen Umwälzungen, durch die Auflösung der höfischen Ordnung und dem Aufstreben des Bürgertums bedingt, unterliegt die gesamte Kunstproduktion einem tiefgreifenden Wandel, es entsteht der Kunstmarkt und die Arbeits-, Auftrags- und Verkaufsbedingungen für Künstler/innen ändern sich frappierend.

Mit der Lösung aus der Zweckgerichtetheit des künstlerischen Produktes auf religiöse Darstellungen nach dem Mittelalter und durch den visuellen Repräsentationsbedarf der Höfe, die in Folge als Mäzene und Auftraggeber fungieren, erhalten Künstler/innen eine privilegierte Stellung in der Gesellschaft:

[Die Höfe] bieten den Künstlern Ämter und Würden an, die auf deren Einschätzung in den Städten zurückwirken. [...] In der höfischen Position gewinnt der Künstler diejenigen Qualitäten, die ihn den handwerklichen Bestimmungen und sozialen Zuordnungen der Zünfte entrücken: Am Hofe ist der Künstler nicht nur zunftfrei, sondern dort leistet er auch erst den Tugenddienst, der seine literarische und faktische Nobilitierung möglich macht. Die 'Hoffreiheit' enthebt den Künstler aller 'bürgerlichen Beschwerden', macht ihn exempt.⁹

Mit der zunehmenden Unabhängigkeit der Künstler/innen von der aristokratischen Elite, beginnend im 16. Jahrhundert, bedingt durch das aufstrebende Bürgertum als neue Auftraggeber/innen und dem sich daraus entwickelndem Kunstmarkt der Kaufleute als Sammler/innen, verändert sich der nun nicht mehr substantiell durch die Höfe geschützte und legitimierte Status von Künstler/innen und diese suchen nach neuen ökonomischen und autorisierenden Absicherungen.¹⁰

Durch die endgültige Loslösung der Kunst aus ihren sakralen Diensten und aus den

LINDNER, WENK u.a. (Hg.innen): Blick-Wechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte.

8 KRIS, KURZ: Die Legende vom Künstler. S. 27

9 WARNKE: Hofkünstler – Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. S. 10, S. 12, S. 322f.

10 Vgl. ebd. S.12

repräsentativen Aufgaben bei Hofe gewinnen die Künstler/innen weiter an Autonomie in der Motivwahl, so wird die individuelle Erfahrung und als dessen Ausdruck die künstlerische Geste wichtiger, was sich auch in der Form niederschlägt. Für die Künstler/innen bedeutet dies, dass sie jetzt nicht mehr hauptsächlich für konkrete Auftraggeber/innen produzieren, sondern sie ihre Arbeiten auf Ausstellungen etwaigen Käufer/innen präsentieren und diese dort zum Kauf feil bieten, sie werden zu „Ausstellungskünstlern“.¹¹ Dies impliziert, dass die Künstler/innen in stärkerer Konkurrenz zueinander stehen und Strategien entwickeln müssen, um Aufmerksamkeit zu erhalten.

Sich der Tatsache bewusst, wie angesehen ihre Tätigkeit innerhalb der Gesellschaft inzwischen ist – denn „der Anteil der Künste an der sichtbaren Erscheinung fürstlicher Aura, die privilegierte Nähe des Künstlers zum Herrscher, hat den Eindruck von 'höheren', aus besonderen Gnaden genährten, mit universaler Kompetenz begabten, außergewöhnlichen Tätigkeitsformen hervorgerufen und festgelegt.“¹² – ist es den Künstlern erlaubt, einen den Dichtern gleichen Status zu reklamieren, folglich berufen sie sich nun auf dieselben Mythen von Schöpfung, Kreativität und Inspiration.

In Opposition dazu stehen die städtischen Zünfte, die die Künstler im Status eines steuer- und bürgerpflichtigen Handwerkers belassen mussten. Daher versuchten die Künstler, jene rechtlichen und materiellen Privilegien die sie bei Hof genossen, auch in den Städten zu erhalten.¹³ Als Abwehrreflex gegen die drohende Organisation in Zünften erfolgen erneute Abgrenzungsbestrebungen zum Handwerk. Entsprechend dem kunsttheoretischen Diskurs (der auch gegen die Zünfte in Stellung gebracht ist) wird das Handwerk als minder künstlerisch diffamiert und als 'weiblich' markiert. Hier entsteht diese für Frauen nachteilige und bis heute virulente Verbindung von (Kunst-)Handwerk und 'Weiblichkeit'.

Dieser Markierung gehen komplexe Prozesse voraus: Im Zuge der Aufwertung der bildenden Künste stehen sich nun die reproduzierende, auf Wahrnehmung und Anschauung gründende Malerei und das auf der Vorstellungskraft und 'idea' beruhende 'disegno' gegenüber. Disegno wird in der Renaissance zu einer eigenen Kategorie von Kunst, maßgeblich geprägt durch die Kunsttheorie Giorgio Vasaris.

11 Vgl. BÄTSCHMANN: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem.

12 WARNKE: Hofkünstler – Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. S. 11

13 Vgl. WARNKE: Hofkünstler – Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. S. 10

1.1.2 Giorgio Vasari - Le Vite

Giorgio Vasaris *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1550, erweiterte Fassung 1568) ist gemeinhin anerkannt als der Beginn der wissenschaftlichen Disziplin der Kunstgeschichtsschreibung.¹⁴ Im Laufe der Zeit etablierte sich das von Vasari entworfene Genre der Viten als maßgebliche Darstellungsweise von Künstler/innen und Kunstwerken. In der zweiten, erweiterten Fassung fundiert Vasari mit dieser Aneinanderreihung von Künstler/innen-Biographien den Meister-Diskurs durch die Bildung einer Abfolge von Meister – Schüler, Precursor und 'Genie' und bildet damit den ersten Kanon in einer Abfolge von Einfluss und Innovation als Distinktions-Leitlinien zwischen 'guter' und 'schlechter' Kunst. Dieser Abschnitt soll Plausibilisieren, warum in Vasaris Viten angelegt ist, dass Frauen nur 'schlechte' Kunst produzieren können, selbst wenn sie erfolgreiche Künstlerinnen sind.

Giorgio Vasari recurriert in *Le Vite* auf biographische Motive der Antike, insbesondere auf die Schriften von Plinius der Ältere und Vitruv. Das zunehmende Selbstbewusstsein der Künstler als schöpferische Individuen mit einem Individualstil reflektiert Vasari, indem er die betrachteten Kunstwerke entlang von Biographien bespricht und an diesen auch seine Kunsttheorie entwickelt.

Vasari verfolgt bei der Auswahl der Künstler/innen neben nationalistischen auch private Interessen: Er bestimmt die Florentiner Kunst, zu der auch seine eigene zählt, als oberste Ausdifferenzierung der Künste und erzählt seine eigene Biographie anverwandt an jene Michelangelos, den er als Primus aller Künstler stilisiert, und erreicht so eine Aufwertung seiner eigenen Kunstwerke. Diese Parallelisierung funktioniert alleinig durch die Grundstruktur der Viten: Vasari rückt die Person des/r Künstler/in in anekdotischen Erzählungen ins Zentrum, in denen das Leben der Künstler/innen mit ihrem Werk amalgamiert wird, die Biographie wird damit zum Ausgangspunkt der Werkbetrachtung und gründet gleichwohl die Legitimation für die künstlerische Tätigkeit: „Dieses Schlußverfahren der Biographik geht davon aus, daß die lebendige Eigenart des Künstlers sich in seinem Werk

¹⁴ Vasari greift in Teilen auf Gedanken und das Vokabular von Leon Battista Alberti zurück, der bereits 1435/1436 in *De Pittura* den Versuch unternahm, die Malerei auf eine wissenschaftliche Basis zu stellen. Über die euklidische Geometrie und Theorien über das Sehen entwickelte dieser Ideen, welche die Grundlage für die Entdeckung der Zentralperspektive dienten und bemühte sich um eine Unterscheidung von Handwerk und Kunst. In dem zweiten und dritten Buch benutzt Vasari für seine kunsttheoretischen Betrachtungen ein Vokabular, das er aus der Rhetorik entlehnte und welches bis heute geläufig ist: Er spricht vom 'ingenium', der 'inventio' und 'historia'. Die Künstler besitzen eine 'virtu' und Quelle und Vorbild ihres Schaffens ist die Natur.

fortsetzt.“¹⁵ Diese Grundstruktur ist in der Kunstgeschichtsschreibung bis heute gängige Praxis in der Annäherung an Kunstwerke, der Biographie von Künstler/innen ist damit nach wie vor relevant für die Rezeption ihrer Kunst.

Der Wesenskern von Vasaris Kunsttheorie ist die Erweiterung der künstlerischen Fertigkeiten um die 'idea', einem geistigen Konzept, in dem die göttliche Inspiration aufscheint und mit derjenigen eines Dichters vergleichbar wird. Um die einzelnen künstlerischen Gattungen zu hierarchisieren und zwischen 'guter' und 'schlechter' Kunst unterscheiden zu können, greift Vasari auf bereits bestehende Dichotomien zurück, die er miteinander in Verbindung bringt. Es stehen sich als historisch gewachsene, komplex miteinander verbundene Ordnungsschemata gegenüber: e.g. Natur – Kultur, Körper – Geist, aktiv – passiv, männlich – weiblich, die von Vasari benutzt werden, um die Spaltung Handwerk – Kunst zu legitimieren und zu hierarchisieren. Dabei werden Kultur, Geist, männlich und Kunst verbunden: Die promethe'sche Bewegung des Geistes, welche die Natur überwindet und Kultur schafft, die inspirierte 'idea' ist fortan männlich konnotiert und somit sind die als reproduktiv verstandene Natur und das Handwerk gleichgestellt und als weiblich markiert und bis heute eng mit Weiblichkeitskonzepten verknüpft.¹⁶

Seitdem Frauen von der herrschenden, patriarchalen Kultur als 'das Andere' definiert werden und auf 'das Weibliche' alle ausgegrenzten Eigenschaften übertragen werden, entsteht ein Konzept von 'Weiblichkeit', das sich in der Ausgrenzung erst findet, keinen eigenen Bezugspunkt außerhalb der Gebärfähigkeit sein eigen nennt und dem männlichen Prinzip subordiniert ist. Insofern ist 'das Weibliche' ein Begriff mit Container-Funktion, auf den alle auszugrenzenden Elemente übertragen werden, die das (männliche) Subjekt nicht ausleben darf und deswegen abgespalten werden, e.g. Sehnsüchte, Ängste, Triebe, die mit dem (männlichen) Logos unvereinbar scheinen.

Der kulturelle Topos, oder das Bild [...] setzen voraus, daß Frau anders als der Mann konstruiert ist; als dasjenige, was nicht im Zentrum eines sozialen oder Repräsentationssystems ist. Ihre Position ist eine der Nicht-Kohärenz, der Leere oder des Zwischenraums zwischen Bezeichnungen, gerade weil sie als Fluchtpunkt und Bedingung der fiktiven Vorstellung westlicher Kultur von sich selbst konstruiert ist; als Gegenstand und Grundlage der Repräsentation; als Telos und Ursprung des männlichen Verlangens, diese männliche Kultur zu repräsentieren; als Objekt und Zeichen seines Austausches mit dem Leben und Tod, seiner sozio-ökonomischen Tauschakte und seiner Kreativität.¹⁷

15 KRIS, KURZ: Die Legende vom Künstler. S. 152

16 Vgl. CHRISTADLER: Kreativität und Geschlecht. S. 21, die diese Thesen ausführt anhand der Darstellung der lombardischen Portraitmalerin Sofonisba Anguissola

17 BRONFEN: Nur über ihre Leiche – Tod, Weiblichkeit und Ästhetik S. 576f.

Der Künstler (als männlicher Schöpfer) konstruiert sich erst durch die Abgrenzung von diesen Zuschreibungen an 'das Andere' und versichert sich erst dadurch seiner Autonomie und Souveränität!¹⁸

Der Schöpfer-Künstler zeichnet sich durch ein Schaffensprinzip aus, das sie Natur nachahmt, sie aber gleichzeitig überwindet [...] Die Natur wird zum Material, das der Künstler mit seinem Geist formt und auf diese Weise 'Kunst' macht.[...] So wie der weibliche Körper schon 'biologisch' für die Fortpflanzung, die Reproduktion zuständig ist, so ist auch die von Frauen geschaffene Kunst rein reproduktiv.¹⁹

Damit erscheinen Frauen als 'kunstunfähig'! Doch auch Vasari sah sich schon dem Fakt gegenüber stehend, dass es seinerzeit erfolgreiche Künstlerinnen gab und entwickelte eine bis heute funktionierende Strategie: Die Kunst von Frauen wird über die genannten Dichotomien abgewertet und gleichzeitig werden diese Künstlerinnen als bewundernswerte Ausnahme-Erscheinungen in den *Le Vite* eingeführt: So finden diese Künstlerinnen zwar Eingang in den Kanon, aber Vasari beschreibt die Arbeitsweise von Sofonisba Angouissola als tugendhafte Reproduktion oder, so Vasari, Properzia de' Rossi bleibe in ihrer Triebhaftigkeit und damit in ihrer 'Natur' verhaftet – der 'großen' Kunst eines Disegno widerspricht dies,²⁰ der Einfluss der Künstlerinnen wird marginalisiert und ihre Produktion in die Peripherie des kulturellen Systems verwiesen.

In diesem Abschnitt wurde gezeigt, dass die Kopplung von Leben und Werk in der Kunstgeschichtsschreibung sich zum Nachteil für Frauen geriert, da sie qua ihres als reproduktiv aufgefassten Körpers und den Zuschreibungen an 'Weiblichkeit' mit der Natur verbunden werden, und die Kunsttheorie der Renaissance fordert, dass die Natur durch den männlich konnotierten Geist überwunden werden müsse, um 'gute' Kunst zu schaffen.

1.2. Entwicklung des Geniegedankens, der Künstler als Ausnahmemensch

1.2.1 Genieästhetik

Die Vorstellung einer Dichotomie von 'männlicher' und 'weiblicher' Kunst erhält in der Romantik neue Wirkungsmacht: Der Künstler wird zum Ausnahmemenschen, dem jetzt auch 'weibliche' Qualitäten zugeschrieben werden, ohne dass dies seine künstlerische Produktion abwertet oder er seine Geschlechterposition verändern müsste.

18 Vgl. WENK: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit. S. 26

19 CHRISTADLER: Kreativität und Geschlecht. S. 21

20 Vgl. CHRISTADLER: Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte. S. 259

Gemeinhin gehört es seitdem zum Künstlertum, dass Künstler weibliche Wesenszuschreibungen (wie intuitiv, emotional, privat, sensibel, triebhaft, wahnsinnig) besitzen, sich aneignen und produktiv werden lassen – schon in dem Verb 'produktiv' scheint noch der Gegensatz zu 'Reproduktion' auf. Mit solchen Weiblichkeitsattributen versehene Künstlertypen sind beispielsweise der Hysteriker, der Dandy und der Transvestit.²¹ Wobei Sigrid Schade und Silke Wenk anmerken, dass diese Transgression auch ein Zeichen der Verunsicherung des künstlerischen Status in der nachhöfischen Gesellschaft sei, wodurch sie erst in eine 'weibliche' Position gedrängt werden.²² Dennoch hat ein Künstler fortan die Freiheit unverbindlicher mit Geschlechterrollen zu spielen.

Dies scheint soweit zu gehen, dass die ('männliche') Kunstproduktion zu weiten Teilen auf der Imagination des 'Weiblichen' basiert. Künstler überschreiten Gattungsgrenzen oder Materialfelder in weiblich konnotierte Bereiche. Dies lässt sich in das Bild des regelverletzenden Gesamtkünstlers integrieren, ohne die geschlechtsspezifische Konnotation aufzulösen. Oder anders: Der Künstler überschreitet als privilegierter Ausnahmemensch und damit als Stellvertreter für die gewöhnlichen Bürger die Grenze der Alltagserfahrung, betritt diesen imaginären Raum des 'Anderen', sublimiert die in ihm gemachten Erfahrungen und führt diese, als 'das Andere' markiert und in kulturell verträglicher Form, zurück in die gesellschaftliche Mitte. Letztlich entstehen aus der neuen Inszenierung neue Künstlermythen:

zum Beispiel als tragischer Heroismus, Todessehnsucht und Verkantheit, Melancholie und Außenseitertum – der tragische und einsame Schöpfer oder die gegen die Welt verschworene Gemeinschaft der Künstler, die nach eigenen Gesetzen leben und arbeiten, sind die Keimzellen dieser Vorstellungen. Aus ihnen schöpfen wiederum die literarischen und historischen Künstlerbiographien. Das Unerklärliche, Unbewusste und Besondere rückt zusammen mit dem Individualismus und der Originalität in den Vordergrund der Selbst- und Außenwahrnehmung.²³

Für Frauen ist eine Grenzüberschreitung als neuer wichtiger Moment der neuen Künstlertypen nicht möglich: weibliches Verhalten ist in der Öffentlichkeit zu stark reglementiert und sanktioniert, viel hinderlicher noch ist, dass 'Weiblichkeit' als 'das Andere' keine echte Gegenposition zu 'Männlichkeit' sein kann, sondern ein 'Nicht-Ort' ist, der keine legitime Position bietet von der aus auf 'das Normale', 'das männliche' aneignend übergegriffen werden kann.

Die neuen Attributierungen an Künstlertum assoziieren den Begriff des 'Genies'. Das 'Genie'

21 Vgl. SCHADE, WENK: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. S. 361

22 Vgl. ebd.

23 EROMÁKI, WAGNER-KANTUSER: Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990. S.24

ist der heute virulenteste und wirkmächtigste Mythos in der Gegenwart, wenn es um die Frage nach dem Wesen des Künstler/innentums geht. Alle Beschreibungen des künstlerischen Schaffensprozesses, sowie Annäherungen an die soziale Rolle des/der Künstler/innen, scheinen letztlich auf 'das Genie' zu verweisen. Dieser Abschnitt nähert sich einigen grundlegenden Konzeptionen von 'Genie' als der Basis heutiger Künstlerrollenbilder und verdeutlicht die Unmöglichkeit des Beanspruchens von 'Genie' durch Frauen, nicht nur aufgrund ihrer sozialen Position und der Ausgrenzung aus der Öffentlichen Sphäre.

Seit Aristoteles und Horaz stand die Dichtung unter dem Primat der *mimesis* und *imitatio*, als vollendete Kunst galt analog die Umsetzung formaler Aspekte auf höchstem handwerklichen Niveau. In der Renaissance wird die Urheber/innenschaft aufgewertet, eine wiedererkennbare künstlerische Handschrift wird für die Etablierung auf dem Kunstmarkt relevant und Künstler/innen beginnen ihre Werke als Ausdruck ihrer Urheberschaft zu signieren.

In der Renaissance verändert sich auch der Subjekt-Begriff:²⁴ Das Subjekt begründet fortan sein Selbstbewusstsein auf seinem (sic!) Erkenntnisvermögen und seiner Produktivität, so dass zwangsläufig neue Konzeptionen von Autorschaft entstehen, so verschiebt sich auch die Bedeutung des künstlerischen Schaffens: Wurde vorher (bis ca. 1800)²⁵ zwischen der empirischen Person und Künstler/in unterschieden und lediglich eine Interdependenz zwischen Tugenden der Person, wie Weisheit und Klugheit, mit dem entstandenen Werk festgestellt, so fallen nun zusehends Privatperson und Beruf in einer Figur zusammen: dem Künstler. Das Konzept der *imitatio* wird daher abgelöst durch die Annahme eines autonomen, schöpferischen Ursprungs poetischen Schaffens in der Person, welche darüber einen privilegierten Zugang zu den Inspirationsquellen besitzt, das seinen individuellen Ausdruck im Werk findet. Der Künstler ist fortan Schöpfer eines originären Werkes, das zu ihm in einem untrennbaren Bezug steht und dessen prozesshafte Entstehung nun vermehrt beobachtet wird.

In der Romantik wird der Zusammenhang zwischen Urheber/in und Werk am stärksten verklärt und der Geniekult erfährt seine massivste Ausformulierung. Der Künstler wird als innovatives 'Originalgenie' verstanden, das schöpferische Wunder vollbringt und ein

24 Vgl. HALL: Rassismus und kulturelle Identität. S. 69, Allgemein zu den Wandlungen des Subjektbegriffes auch BÜRGER: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. RECKWITZ: Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Und ders.: Subjekt.

25 Die Genese der Gattung ist dargelegt in HELMWIG: Von der Vita zur Künstlerbiographie.

organisches Werk schafft. Komplementär dazu wird als Handwerker bezeichnet oder als Fälscher diffamiert, wer nur das Handwerkszeug des Originalgenies nutzt und die verschiedenen Komponenten, wenn auch geschickt, zu einem synthetischen Werk zusammenfügt.²⁶ Der Künstler erhält somit in diesem Welt-Aneignungsprozess die Verantwortung und Verfügungsgewalt über sein Werk, philosophisch betrachtet über die Subjekt-Objekt Spaltung, ideologisch in der Rezeption welche die Autorintention fokussiert, und juristisch codifiziert im Urheberrecht.

Die Bewegung des Sturm und Drang, hauptsächlich von einer Gruppe junger, bürgerlicher Männer getragen, entwickelte einen starken Genie-Begriff, der aggressiv gegen ihre (literarischen) Vorfahren eingesetzt wurde. Die Poeten rebellierten in ihrer Literatur gegen Vorschriften, Regeln und Prinzipien – seien diese nun religiös motiviert und subordinieren das Subjekt unter Gott, wie noch in den Schriften Gottfried Wilhelm Leibniz²⁷ – oder gegen ihre literarischen Vorfahren, die Normen und Regelpoetiken entwarfen, nach denen sich der Inhalt ausrichten müsse. So behaupteten sie das Genie, das mit seiner Ausrichtung auf die innere Sphäre elementarer Gefühle, antithetisch zu der Regelmäßigkeit der vorherrschenden literarischen Gattungen steht und sie behaupten das subjektive, intensive Erleben und das Gefühl gegen die Betonung der Vernunft durch die Philosophie der Aufklärung. Nach ihrem Verständnis ist das Genie angeboren, entfaltet sich aus eigenen Kräften heraus, Genie ist unübertragbar und das Talent bleibt unbelehrbar (ein gegen die Regelpoetik gerichteter Impuls). Nur die Natur darf Erzieherin der Literaten sein, ganz im Sinne Jean-Jacques Rousseaus.²⁸ Dieser 'natürliche Wildheit' des Genies, die auch den 'furor poeticus'²⁹ anklingen lässt, Das Genie, das sich antithetisch zum Bürgertum verhält findet sich später erneut umgesetzt in den Lebensstilen der Bohème: Das Genie lebt gefühlsintensiv, verweigert sich

26 Vgl. YOUNG: Conjectures on Original Composition. S. 37f. „Imitations are of two kinds: one of nature, one of authors. The first we call originals, and confine the term imitation of the second. [...] An original may be said to be of a vegetable nature; it rises spontaneously from the vital root of genius: it grows, it is not made. Imitations are often a sort of manufacture wrought up by those mechanics, art and labour, out of pre-existent materials not their own.“

27 LEIBNITZ: Monadologie § 29 u. § 49. S. 453/461

28 Vgl. GOETHE: Von deutsche Baukunst. „Er [das Genie] will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigne Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub. Drum erzieht sie meist die Natur, weil ihr Pädagogen ihm nimmer den mannigfaltigen Schauplatz erkünsteln könnt, stets im gegenwärtigen Maß seiner Kräfte zu handeln und zu genießen.“

29 Nach Platons Auffassung der rauschhafte Zustand des inspirierten Dichters, Vgl. zu den Wandlungen des Begriffs in der griech. Antike TIGERSTEDT: Furor Poeticus. Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato.

Normierungen, verwirklicht sich selbst in einem idealistisch-utopischen Lebensentwurf in Opposition zu den Philistern und Bürger/innen, welche inferior aber wirtschaftlich superior, dem Zwang zur Tüchtigkeit, Leistung und materiellem Erfolg unterliegen. Ein weiterer Anklang an Rousseaus Philosophie findet sich in der Verherrlichung des Künstlers als besitzloser, schwärmerischer Wanderer, was in zunehmender Diskrepanz steht zu den Geschäftsgebaren der materiell überaus erfolgreichen 'Genies', denn Rousseau bestimmt die Entstehung des Eigentums als Ende des friedlichen Naturzustandes.³⁰ In dieser Bewegung wird das non-konforme Leben als eines erfahren, das die künstlerische Produktivität erst ermöglicht. Setzt der Erfolg ein, muss die Nonkonformität auf anderen Weise als im materiellen Notstand ausgelebt und ausgewiesen werden. Dies trägt letztlich mit zu der Notwendigkeit einer Selbststilisierung der Künstler/innen bei. Auch diese Verbindung, von 'anderem' Leben, Wahnsinn und Innovationskraft und ist bis heute wirkmächtig und schreibt sich in den Forschungen über 'Kreativität' fort³¹.

In der Romantik bestimmt das Schaffen eines originären Werkes den Künstler, dieses Werk folgt allen Attributen die 'innovativ' implizieren, und eben nicht 'nachahmend' oder gar 'reproduktiv' wirken. Letztere Zuschreibungen stellen die noch immer gültigen Assoziationen an die Werke von Frauen dar, die somit immer als 'Imitatorinnen' dem 'Originalgenie' gegenübergestellt sind. Zudem ist der romantische Künstler mit bestimmten wesenhaften Charakterzügen ausgestattet, die ihm sowohl zwingen die Grenze zum 'Anderen' zu überschreiten, als ihm auch erst ermöglichen diese Werke zu schaffen – auch hier keine Veränderung zu den exaltierten Künstlerfiguren von Vasaris Viten³²: Die erforderliche Exzentrizität ist diametral dem bürgerlichen Frauen geziemenden Verhalten gegenübergestellt.

30 „Der erste, der ein Stück Land mit einem Zaun umgab und auf den Gedanken kam zu sagen „Dies gehört mir“ und der Leute fand, die einfältig genug waren, ihm zu glauben, war der eigentliche Begründer der bürgerlichen Gesellschaft. Wie viele Verbrechen, Kriege, Morde, wieviel Elend und Schrecken wäre dem Menschengeschlecht erspart geblieben, wenn jemand die Pfähle ausgerissen und seinen Mitmenschen zugerufen hätte: „Hütet euch, dem Betrüger Glauben zu schenken; ihr seid verloren, wenn ihr vergesst, dass zwar die Früchte allen, aber die Erde niemandem gehört.““ ROUSSEAU: Akademieschrift Teil 2 Discours.

31 u.a. HOLM-HADULLA: Kreativität. Konzept und Lebensstil. GARTNER: The hypomanic edge – The link between (a little) craziness and (a lot of) success. HOOKS: Women Artists: The Creative Process. BELLES: Genetik von Genie und Wahnsinn. Abrufbar unter: <http://www.sciencegarden.de/content/2009-10/genetik-von-genie-und-wahnsinn>, letzter Abruf: 15.11.2012

32 „Paolo Ucello ist einzig der Konstruktion der Perspektive hingegeben, Luca della Robbia erträgt körperlichen Schmerz ohne zu klagen [...] von Bartolomeo Torri aus Arezzo, einem Schüler Giulio Clovios, erzählt Vasari, dass er vom Studium der Anatomie so fasziniert war, dass er überall Leichenteile aufbewahrte. Pontormo verließ über Tage nicht seine Dachkammer, deren einzigen Zugang er durch das Einziehen der Leiter völlig blockierte. Michelangelo schließlich als wahrer Exzentriker, gewährt nicht einmal dem Papst Zutritt zu seiner Arbeit.“ CHRISTADLER: Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte. S. 255f.

Resümierend lässt sich feststellen, dass die in der Romantik entworfene Geniekonzeption diametral und unerreichbar den Frauen gegenüber gestellt ist und die Amalgamierung von Leben und Werk soweit vorangeschritten ist, dass eine Trennung sich als unzulässig erscheint – das Kunstwerk entsteht unmittelbar aus dem Sein der Künstler und er hat die Werkherrschaft inne und ist ebenbürtig einem Schöpfergott aufgefasst.

Im folgenden Abschnitt wird knapp die Geniekonzeption von Immanuel Kant vorgestellt, der abgesichert über den wissenschaftlichen Diskurs Originalität als wichtiges Merkmal für Kunst in der Ästhetik etabliert. Die sozio-historischen Hintergründe der Entstehung der Theorie werden mit Pierre Bourdieu erörtert und deren Fortschreibung bei Michel Foucault betrachtet. Ergänzt wird die Konzeption von Kant durch die Darstellung der Radikalisierung des Geniebegriffs bei Arthur Schopenhauer, der Genialität an den männlichen Körper bindet und für Frauen verunmöglicht.

1.2.2 Geniekonzeptionen in der philosophischen Ästhetik i) Immanuel Kant

Immanuel Kant beschäftigt sich kurz nach der Blüte der Geniezeit in den §40-50 der *Kritik der Urteilskraft* (KdU) (1790) und der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1796/97) ebenfalls mit dem Topos des Genies. Seine Überlegungen zur Ästhetik beeinflussen bis heute die philosophisch-theoretischen Auseinandersetzungen, und wirken damit auch auf die Mythen und Künstlerrollenbilder ein. Zudem installiert Kant über die Figur des Genies die Abfolge von Einfluss und Innovation in der philosophischen Ästhetik und etabliert dies als Bewertungsgrundlage von Kunst. Aufgrund der Rollenzuschreibungen an Frauen können diese zur Zeit Kants nicht als innovative Genies verstanden werden, da Innovation männlich konnotierte und die Nachahmung mit den Frauen und dem Handwerk assoziiert wurde.

Kant beschäftigt sich mit folgendem Problem: Offensichtlich sind künstlerische Ereignisse zu beobachten, die allgemein große Anerkennung erfahren, also für einen winzigen Moment den 'sensus communis'³³ zu treffen scheinen. Das schöne Kunstwerk ist, so Kant, zweckmäßig

33 „Jener ist als „die Idee eines *gemeinschaftlichen* Sinnes, d.i. eines Beurteilungsvermögens [zu] verstehen, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um *gleichsam* an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten, und dadurch der Illusion zu entgehen, die aus subjektiven Privatbedingungen, welche leicht für objektiv gehalten werden könnten, auf das Urteil nachteiligen Einfluß haben würde. Dieses geschieht nun dadurch, daß man sein Urteil an anderer, nicht sowohl wirkliche, als vielmehr bloß mögliche Urteile hält, und sich in die Stelle jedes andern versetzt, indem man bloß von den Beschränkungen, die unserer eigenen Beurteilung zufälliger Weise anhängen, abstrahiert.“

ohne erkennbaren Zweck³⁴ ausgerichtet – d.h. Es muss als Natur (als *natura naturans* und nicht *natura naturata*)³⁵ erscheinen, und benötigt daher Regeln, die jedoch nicht von höheren Ordnungsprinzipien deduziert sein dürfen. Durch diese Setzung des Gebots nicht reproduktiv Nachzuahmen, durch das Hervorbringen einer Gegen-Natur, bekräftigt der Schöpfer seine Unabhängigkeit gegenüber der Natur, und wird im Schöpfungsakt gottähnlich, ist ein *deus artifex*.

Wie also gelangt die Kunst zu ihren Regeln und warum trifft manche Kunst den *sensus communis* und wird intersubjektiv als originär und Regeln gebend betrachtet und manches Werk erscheint nur als handwerklich perfekt ausgeführt?

Kant greift zur Lösung des Problems auf den damals populären Genie-Begriff zurück. Genie ist ihm zur Folge „die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen“³⁶. Und das Genie wird als Urheber und Ursprung des beobachteten Ereignisses, des schönen, genialen Kunstwerkes eingesetzt.

Das Genie ist, Kant zu Folge, die einem Menschen eingeborene Gemütslage (*ingenium*), bzw. das angeborene Talent, das produktive Vermögen, durch welches die Natur der Kunst ihre Regeln gibt. Das Genie schafft also exemplarische Produkte, welche die Regeln nach denen Kunst entsteht, erst hervorbringen. Diese vom Genie gefundenen Regeln entstammen eben nicht der Nachahmung (ein Moment der romantischen Auflehnung gegen die Regelpoetik), sondern dienen der Nachahmung und gelten somit auch als Maßstab für nachfolgende Produkte. (In Bezug auf die Etablierung der Abfolge von Einfluss und Innovation durch Vasari in die Kunstgeschichtsschreibung).³⁷

Damit eine Nachahmung der entstandenen Regeln überhaupt möglich ist, muss das Kunstwerk ebenso strukturiert sein wie die Natur: zweckmäßig. Dies erreicht Kant, indem er

KdU §40 Das bedeutet, dass das ästhetische Urteilen, welches auf den *sensus communis* gerichtet ist, niemals abgeschlossen werden kann, da dieser überzeitlich und intersubjektiv konstruiert ist. Der Geschmack, und um eben diesen handelt es sich bei diesem beurteilendem Vermögen, besitzt eine stark rationale Komponente, die jedoch überzeitlich und nicht modisch ausgerichtet ist.

34 KdU §42

35 Um den kantischen Begriff des Genies zu verstehen ist es nötig, sich in Erinnerung zu rufen, was Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* (KrV) als Natur definiert: Nur durch die Anschauung des Menschen (als Sinnenwesen teil der Natur, angehörig aber zugleich als Vernunftwesen der intelligiblen Welt, in welcher Freiheitsgesetze gelten) entsteht Natur – die Dinge an sich werden durch den Verstand in einen kausalen Zusammenhang gesetzt und somit erst erkennbar in der Unterscheidung aus der Gesamtheit aller Erscheinungen. Denn „Der Verstand schöpft seine Gesetze (a priori) nicht aus der Natur, sondern schreibt sie dieser vor“. KANT: Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können. § 36 (III 79 ff.)

36 KdU §49

37 KdU §49

konstatiert, dass die Hervorbringung von schöner Kunst nicht nur subjektiv-irrational abläuft, obwohl die ungeschauten Natur im Künstler (ingenium) sei.

Daher ordnet Kant dem ingenium – um dem irrationalen Moment des Genie-Begriffs Einhalt zu gebieten – ein steuerndes, den Verstand vermittelndes Element bei, welches die zu entstehenden Werke in der Anschauung strukturiert. Diese vermittelnde Rolle wird der Geschmack einnehmen.

Der Geschmack ist nicht nur diejenige Urteilskraft im/in der Künstler/in, welche das schöpferische Vermögen lenken und beschränken soll,³⁸ sondern auch nur durch den Geschmack kann Kunst betrachtet werden. Durch die diesem urteilenden Vermögen immanente rationale Komponente,³⁹ durch diese Kontrollinstanz des Geschmacks gegenüber dem furor des Genies und der Verbundenheit mit dem 'sensus communis' wird die Kunst wieder in die Gesellschaft und die Kultur eingegliedert.

Der Begriff des Genies greift damit erst am Ort eines Ereignisses, dem schönen Kunstwerk, und wird dem produzierendem Subjekt zugeschrieben, bzw. das Genie wird erst in der die Rezeption „eines Produktes, welchem er sein Genie verdankt“⁴⁰ erkannt – unter mithilfe des Geschmacks.

Das bedeutet, dass für einen Zusammenhang von Biographie und Werk erst einmal keine Anhaltspunkte bei Kant zu finden sind. Zwar ist das Werk an das ingenium gebunden, doch erfordert diese Gabe kein spezifisches Verhalten von den Künstlern, wie beispielsweise die Romantiker die Genie-Konzeption anlegten. Weiterhin bedeutet dies für Künstler, dass sie sich 'Genie' nicht selbst zuschreiben können, sondern es einer Zuschreibung von Außen über eine Diskussion des Werkes bedarf. Und ob dieses Werk nun als 'innovativ' und damit als 'genial' gelesen wird, ist eine Frage der Macht, die in diesem Geschmacksurteil produktiv

38 „Der Geschmack ist, so wie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben; und, indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar, eines dauernden zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer, und einer immer fortschreitenden Kultur, fähig. Wenn also im Widerstreite beiderlei Eigenschaften an einem Produkte etwas aufgeopfert werden soll, so müßte es eher auf der Seite des Genies geschehen: und die Urteilskraft, welche in Sachen der schönen Kunst aus eigenen Prinzipien den Ausspruch tut, wird eher der Freiheit und dem Reichtum der Einbildungskraft, als dem Verstande Abbruch zu tun erlauben.“ KdU §50

39 Der Geschmack ist eine Synthese aus subjektivem und objektiven Urteilen, zur Hervorbringung von Kunst ist es der bestimmende Impuls: „Zur schönen Kunst würden also Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack erforderlich sein“ „Die drei ersteren bekommen durch das Vierte allererst ihre Vereinigung.“ KdU §50

40 KdU §46

wird. Kant versucht dies zu unterbinden (wohlwollend gelesen), indem er die (unmögliche) Forderung des *sensus communis* stellt, aber unterstützt damit letztlich noch das Urteil der mächtigen Elite, was 'genial' ist und was nicht, denn in ihrer Begründung scheint doch das vermeintliche Treffen des *sensus communis* erreicht, der Wert des Kunstwerkes wird darüber zusätzlich bestätigt.

Michel Foucaults Text *Was ist ein Autor?* (1969)⁴¹ ist einer der aktuell maßgeblichen kanonischen Texte für die Autorschaftskonzeption der Gegenwart und steht in Verbindung zu den Gedanken Kants.

Foucault bestimmt den/die Urheber/in als eine juristisch abgesicherte, machtvolle Position, welcher das 'geistige Eigentum' zugeschrieben wird. Dieser Autornamen sagt jedoch erst einmal nichts über den Produktionszusammenhang von Künstler/in und Werk und besitzt nur klassifikatorische Funktion. Der Künstlernamen ist ein anderer als der Eigenname und ist nur die Bruchstelle im Diskurs, dem sich nach beliebigen Talent, Können, Innovation, Stil usw. zuschreiben lassen und in diesem sich die Diskurse neu orientieren. Doch was letztendlich die Imagination des Einzelnen bewirkt und ausmacht, bleibt ungeklärt, die Stelle des *ingenium*s bleibt unbesetzt.

[Die dritte Funktion des Autors] ist das Resultat einer komplexen Operation, die ein bestimmtes vernünftiges Wesen konstruiert, das man als Autor bezeichnet. Zwar versucht man, diesem vernünftigen Wesen einen Realitätsstatus zu verleihen: Im Individuum gibt es ein „tiefes“ Drängen, eine „schöpferische“ Kraft, ein „Projekt“, der Ursprungsort des Schreibens. Tatsächlich jedoch ist das, was man bei einem Individuum als Autor bezeichnet (oder was ein Individuum zum Autoren macht), nur die mehr oder weniger psychologisierende Projektion der Behandlung, die man den Texten angedeihen lässt, der Annäherungen, die man vornimmt, der Merkmale, die man für wichtig hält, der Kontinuitäten, die man zulässt, oder der Ausschlüsse, die man vornimmt. All diese Operationen variieren je nach Epochen oder Diskurstypen.⁴²

Bei Kant offenbart sich das Genie in der Rezeption, und auch Foucault verortet eben dort den Zusammenhang von Urheber/in und Werk. Foucault konstatiert, das Genie werde durch die Rezeption erst konstruiert, sei also keine „Naturgabe“⁴³, sondern der Ort, an dem Diskurse wirksam werden und die konstruierte 'Bedeutung' des Werkes als Autor-Intention auf den/die Künstler/in projiziert werden. Damit ist endgültig der Fokus von der reinen Werkbetrachtung gelöst und auf den/die Urheber/in verschoben – und diese/r Urheberin konstruiert sich ausschließlich über die Zuschreibungen der Rezipienten – jedoch noch ausgehend von der

41 Die Literaturwissenschaftlerin Nancy K. Miller konstatierte 1985 in ihrem Vortrag „Changing the subject“ eine „sexblindness“ des Begriffs, da „Autor“ nur als maskuline Form existiert.

42 FOUCAULT: Was ist ein Autor. S. 1017f.

43 KdU §49

Werkbetrachtung. Damit entsteht ein Konzept von Autorschaft, das nicht ontologisch über die Schöpfung eines Werkes besteht, sondern erst in der Zuschreibung von Außen entsteht. Dieser Gedanke wird von Foucault explizit herausgearbeitet, damit wird Autorschaft auch in Anbindung an Bourdieus Thesen zu einer Frage der sozialen Legitimation des künstlerischen Schaffens. Foucault und Bourdieu decken damit eine höchst problematische Konzeption von Autorschaft - als legitimen Ort von dem gesprochen werden kann – auf, denn marginalisierten Gruppen die Möglichkeit von 'Genie' abzusprechen, qua Etablierung entsprechender Diskurse, schließt diese aus der Kulturproduktion aus oder prekariert deren Sprecher/innen-Position. Dadurch, dass Frauen seit der Renaissance Innovation nicht oder nur in Ausnahmefällen zugeschrieben werden kann, (ihre Produktionskraft sei ja die Reproduktion), sind durch diesen Diskurs Frauen nach wie vor aus der Genie-Runde ausgeschlossen.

Nach Bourdieu sei, auch Kant nur als Interessenvertreter seiner sozialen Schicht aktiv.⁴⁴ Kant formuliert eine ästhetische Theorie, in der „sich in rationaler Gestalt das Ethos der dominierten Fraktion der herrschenden Klasse äußert.“⁴⁵ und so „findet die Kant'sche Analyse des Geschmacksurteils ihre reale Grundlage in einem komplex ethischer Prinzipien, die ihrerseits Verallgemeinerungen von aus einer besonderen sozialen Lage erwachsenen Dispositionen darstellen.“⁴⁶ Der gelehrten Ästhetik zu Folge seien das aufgeschobene Vergnügen, das interessenlose Wohlgefallen⁴⁷, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck⁴⁸ dem simplen, oberflächlichen, einfach entzifferbaren, sinnlichen Vergnügen vorzuziehen. Zudem ist der 'reine' Geschmack – wobei Bourdieu nachweist, das Geschmack unteilbar sei – gegen alles gerichtet, also nur über die Abgrenzung zu dem definiert, was Ekel erregt, also körperlich, animalisch, und vulgär ist.⁴⁹ Demgegenüber ist 'reines' Vergnügen als dasjenige definiert, das eine „[a]sketische, vergebliche Lust, die in sich den Verzicht auf Lust birgt, von Lust gereinigtes Vergnügen“⁵⁰ bereitet. Bei Kant (und auch Arthur Schopenhauer) spiegelt sich dieser Gegensatz in der Gegenüberstellung von Wohlgefallen und Genuss, dem Schönen und Angenehmen, dem Reizenden und dem Schönen. Insofern konstatiert Bourdieu einen Zusammenhang zwischen der gelehrten Ästhetik und deren praktische Umsetzung in der

44 Vgl. BOURDIEU: Die feinen Unterschiede. S. 772

45 Ebd. S. 760

46 Ebd. S. 772

47 Vgl. KdU §42

48 Ebd.

49 BOURDIEU: Die feinen Unterschiede. S.761

50 Ebd. S. 766

legitimen Kunst.⁵¹ Und dieses legitime, geniale Kunstwerk

ist 'Gegen-Natur', eine nach Art der Natur, aber wider die gewöhnlichen Regeln der Natur [...] geschaffene Welt, und geschaffen durch einen künstlerischen Akt der Sublimierung, der eine gesellschaftliche Legitimationsfunktion zu erfüllen vermag: Die Negation der minderwertigen, grobschlächtigen, vulgären, käuflichen und servilen, in einem Wort: der natürlichen Lust, schließt in sich ein die Affirmation des sublimen erhabenen Charakters derer, die an sublimierten, verfeinerten, distinguierten, interessenlosen, zweckfreien und freiwilligen Vergnügen ihr Wohlgefallen zu finden wissen.⁵²

Schon in diesen Attributen wird deutlich, wie sich die herrschende Klasse ihr (selbst entwickeltes) Wissen über Kunst als kulturelles Kapital zu Nutze macht, um sich nach Unten hin abzugrenzen: „Die Antithese von Kultur und körperlicher Lust (oder, so man will: Natur) gründet in der Opposition von kultivierter Bourgeoisie und Volk, diesem phantasmagorischen Ort der rohen ungebildeten Natur, dem reinen Genuß ausgelieferte Barbarei“⁵³

So stellt sich die Frage, warum die gesellschaftliche Elite ein Interesse daran hatte, Frauen aus der legitimen Kunstproduktion auszuschließen, ihre Werke zu marginalisieren. Zu Ursachen des 'Fehlens' von Kunst von Frauen in der Kunstgeschichte wurden in den 1970er Jahren in einem ersten Reflex die fehlenden Distributionsmöglichkeiten und die 'Unschicklichkeit' für Frauen sich in der Öffentlichen Sphäre zu bewegen, sowie ihre soziale Herkunft erklärt.

In der philosophischen Ästhetik wird Kants Konzeption wiederholt aufgegriffen, eine Ausarbeitung dürfte deutlich den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Allgemein findet sich eine Fortschreibung von Kants Positionen in zeitgenössischen Theorien, die Genie, ein ingenium als angeboren betrachten, an Herkunft binden.

Zum Verständnis der Figuration des Künstlers als verrückter Außenseiter, ist die Genie-Konzeptionen Arthur Schopenhauers relevant, da bestimmte Aspekte seiner Genie-Bestimmungen den Diskurs über den Künstler und dessen Habitus⁵⁴ nachhaltig beeinflussten, insbesondere spitzt er das Verhältnis von Künstler zu 'Normalmensch' zu, in einem Verständnis des Künstlers als Ausnahmeerscheinung und Außenseiter, dessen künstlerisches Sein ihm wesenhaft ist.

51 Ebd. S. 756

52 Ebd. S. 767

53 Ebd. S. 765

54 Pierre Bourdieu bestimmt den Habitus als „System der organischen und mentalen Dispositionen und der unbewußten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata“ BOURDIEU: Zur Soziologie der symbolischen Formen. S. 37

1.2.3 Geniekonzeption in der philosophischen Ästhetik ii) Schopenhauer

Arthur Schopenhauer entwickelt seinen Begriff von 'Genie' in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (W II) (1819). Das Genie ist für ihn untrennbar mit der Persönlichkeit des Einzelnen verbunden. Er unterscheidet strikt zwischen 'Normalmensch' und dem besonderen, herausragenden Genie, welches sowohl durch sein „Wesen, Thun und Treiben sichtbar ist, recht eigentlich aber in ihren Leistungen an den Tag tritt“.⁵⁵ In weiterer Ausformulierung des Wesens von Genie führt er die Begriffe Genie und Wahnsinn zusammen:

Die oft bemerkte Verwandtschaft des Genies mit dem Wahnsinn beruht eben hauptsächlich auf jener, dem Genie wesentlichen, dennoch aber naturwidrigen Sonderung des Intellekts vom Willen. Diese aber selbst ist keineswegs Dem zuzuschreiben, daß das Genie von geringerer Intensität des Willens begleitet sei; da es vielmehr durch einen heftigen und leidenschaftlichen Charakter bedingt ist: sondern sie ist daraus zu erklären, daß der praktisch Ausgezeichnete, der Mann der Thaten, bloß das ganze und volle Maaß des für einen energischen Willen erfordernten Intellekts hat, während den meisten Menschen sogar dieses abgeht; das Genie aber in einem völlig abnormen, wirklichen Uebermaaß von Intellekt besteht, dergleichen zum Dienste keines Willens erfordert ist. [...] Jenes abnorme Uebermaaß des Intellekts eben ist es, vermöge dessen dieser das entschiedene Uebergewicht erhält, sich vom Willen losmacht und nun, seines Ursprungs vergessend, aus eigener Kraft und Elasticität freithätig ist; woraus die Schöpfungen des Genies hervorgehn.⁵⁶

Weiterhin attestiert Schopenhauer dem Genie eine „übergroße Sensibilität“, „eine bedingende Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit des Wollens“ und „eine Ueberspanntheit der Stimmung, jene Heftigkeit der Affekte, jener schnelle Wechsel der Laune, unter vorherrschender Melancholie“⁵⁷ die sich auch auf rein physikalischer Ebene, wie dem schnellen Herzschlag und in Nerven- und Cerebral Leiden niederschlägt, aber diese innere Qual ist „der Mutterschooß unsterblicher Werke ist. – zu diesem Allen kommt noch, daß das Genie wesentlich einsam lebt.“⁵⁸

Obendrein kann das Genie nur männlich sein, da Schopenhauer die Setzung vornimmt, dass Frauen stets subjektiv bleiben, was seiner Auffassung vom Genie widerspricht, der im metaphysischen Sinne zu „einem ganz rein objektiven Bilde der Dinge“⁵⁹ gelangen kann: „Die Grundbedingung ist ein abnormes Ueberwiegen der Sensibilität über die Irritabilität und Reproduktionskraft, und zwar, was die Sache erschwert, auf einem männlichen Körper. (Weiber können bedeutendes Talent, aber kein Genie haben: denn sie bleiben stets subjektiv.)“⁶⁰

55 W II Kap. 31. S. 447

56 Ebd. 459

57 Ebd. 461

58 Ebd. 462

59 Ebd. 446

60 Ebd. 464

In der philosophische Ästhetik schreibt sich die Marginalisierung der Leistungen von Frauen oder ihr gänzlicher Ausschluss aus der Hochkultur fort. Bourdieu legt dar, dass Kant nur die Interessen seiner sozialen Herkunft vertritt, diese aber über den Diskurs der Philosophie in die die Wissenschaft, in die noch junge Disziplin der Ästhetik integriert. Kant zufolge wird Genie erst in der Rezeption erkannt und anhand der Werkbetrachtung dem Urheber zugeschrieben, das ingenium sei aber trotzdem eine inhärente, eingeborene Eigenschaft des Urhebers, wenn sich auch dies nicht mehr in bestimmten Wesenszügen oder Verhalten äußert. Qua Etablierung entsprechender Diskurse ist es möglich, bestimmten Gruppen 'Genie' ab- oder zuzusprechen, dass verdeutlichen die Analysen Foucaults, der die Autorposition als ein diskursiv konstruierte und legitimierte begreift. Bourdieu benennt diesen Mechanismus ebenso explizit: Die Art und Weise der künstlerischen Produktion muss sozial legitimiert werden und unterliegt damit der Geschmacks-Herrschaft der Elite. Seit Kant bleibt der Ästhetik die strukturelle Benachteiligung von Frauen inhärent – explizit wird das in der Philosophie Schopenhauers, der das geistige Vermögen zur Innovation an den männlichen Körper bindet und Wesensarten bestimmt, welche die Hervorbringung eines genialen Werkes erst ermöglichen. Diese Wesenszuschreibungen stammen nicht mehr, wie in der Romantik, aus dem Container 'Weiblichkeit', dessen Zuschreibungen nun uninteressant werden, sondern 'das Andere' des Wahnsinns wird produktiv in der künstlerischen Praxis. Dadurch sind analog Frauen an ihren reproduktiven Körper gebunden, und können noch weitaus weniger das 'subjektive' des 'weiblichen' als Ursprung der 'objektiven' 'guten' Kunst geltend machen, noch aufgrund ihrer gesellschaftlichen Verpflichtung auf das Häusliche wahnsinnig sein ohne aus der Gesellschaft gänzlich ausgeschlossen zu werden. Weiterhin ist Schopenhauers Setzung des Künstlers in Opposition zu dem 'Normalmenschen' relevant, wenn es um die Konfiguration des Künstlers als exemten, privilegierten Außenseiter geht.

1.3. Künstlerinnen : Strategien

In diesem Abschnitt wird aufgezeigt, inwiefern unterschiedliche Bestrebungen seit den 1970er Jahren scheitern, Frauen in die Sphäre der Hochkultur zu integrieren.

Eine Unterrepräsentation von Frauen in der Kunst ist seit Vasaris Aufzeichnungen wiederholt festgestellt worden. Die Feministische Bewegung der 1970er Jahre versuchte dem Ausschluss von Frauen aus der Kunstgeschichtsschreibung mit kanonrevisionistischen Bemühungen

entgegenzutreten und vergessene Künstlerinnen aller Epochen sichtbar zu machen. Letztlich schlug der Versuch fehl, durch eine an den Viten orientierte Biographieschreibung die Eingliederung von Künstlerinnen in den männlich dominierten Kanon zu erreichen. Die kritische Befragung des Kanonbegriffes zeigte, dass mit dieser Praxis der Kanonisierung von einzelnen Künstler/innen oder Genies, deren Auswahl und Abfolge aus sich selbst gerechtfertigt scheint, das patriarchale Werte- und Sprachsystem unhinterfragt übernommen wird, das u.a. durch die im vorangegangenen Abschnitt dargestellten Geniekonzeptionen und Verständnissen von Künstlertum entwickelt wurden und wirkmächtig geblieben sind. Weiterhin wurde aufgedeckt, dass der Kanon von Machtverhältnissen reguliert ist, die auch außerhalb des Kunstsystems wirksam sind. Die Kunsthistoriker/innen verkannten also die dem Kanon inhärente Geschlechterdifferenz als Bewertungsgrundlage von Kunst, eine Gleichstellung über die Aufwertung der als 'weiblich' markierten Kunst schlug fehl.⁶¹

Zwar gibt es seit der Moderne in den Avantgarde-Bewegungen vielfältige Bestrebungen die Künstlerrollen neu zu definieren und in einer Lebenspraxis aufgehen zu lassen. Doch die

avantgardistischen Kreativitätsmodelle haben das romantische Künstlerkonzept faktisch erweitert und modernisiert – und damit dessen Überlebensfähigkeit gesteigert. Ungeachtet der ihnen zugrundeliegenden Intentionen erwiesen sie sich nicht als Mittel zur Überwindung des Künstlersubjekts, sondern als pragmatische und innovative Mittel zu dessen Neukonstituierung. Die poststrukturalistische Infragestellung des Autorsubjekts hat folglich zu einem Zeitpunkt eingesetzt, als dieser Prozess einer Erneuerung des romantischen Künstlerkonzepts bereits im Wesentlichen abgeschlossen war.⁶²

Dadurch haben die Entmystifizierungsversuche und die Dekonstruktion des Künstlerbegriffs in den 1970er Jahren lediglich das Rollenrepertoire des Künstlers erweitert und nicht das Genie obsolet werden lassen: Die Kunstwelt kennt inzwischen Unternehmer, Diktatoren, Propheten, Schamanen, Malerfürsten, Hungerkünstler und viele mehr. Der Versuch über Addition weiblich markierter Rollen oder Künstler/innen-Typen Frauen besser in das Kunstsystem zu integrieren, ohne dieses gänzlich geschlechtsunabhängig zu organisieren, scheint jedoch von Beginn an zum Scheitern verurteilt zu sein: Diese neue Diversifikation der Erscheinungsformen rekurriert auf die althergebrachten, dem künstlerischen Habitus der Prototypen aus Neuzeit und Moderne verpflichteten Rollenbilder und ist daher erfolglos hinsichtlich der Abschaffung alter Künstlerkonzeptionen, da die neuen Rollenbilder die seit der Renaissance angelegten Strukturen weiter führen.⁶³

61 Vgl. SALOMON: Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden. S. 43f.

62 KRIEGER: Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern. S. 148

63 Vgl. BISMARCK: Auftritt als Künstler - Funktionen eines Mythos. S. 147, KRIEGER: Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern. S. 148

Eine der sich damit ergebenden Diskussionen war, inwiefern und ob es genuin weibliche Verfahren und Themen der Kunstproduktion gäbe und diese nur nicht im Kanon aufscheinen würde, da diese nicht als Kunst erkannt oder anerkannt würden, weil sie sich nicht widerstandslos in die dominanten Diskurse eingliedern ließen.

Frauen sahen sich daher nicht allein dem Hindernis gegenüber, das ihnen aus dem Ausschuss aus der Aktklasse erwuchs, sie waren zudem durch die Tatsache eingeschränkt, daß sie nicht die Möglichkeit hatten, die Sprache der Hochkunst zu bestimmen. Somit waren ihnen sowohl die Werkzeuge als auch die Macht verwehrt, sich und ihrer Kultur eigene Bedeutung zu verleihen.⁶⁴

Daher steht zur Debatte, inwiefern die bereits kanonisierten Ausnahme-Künstlerinnen 'männliche' Kunst produzierten, also männliche Sichtweisen und Bildtraditionen übernommen hatten. Und dies ist eben kein produktiv werden von Rollenbildern, für diese Haltung wurde der Begriff 'Maskerade' gefunden. Und diese Übernahme ist, aufgrund der patriarchalen Strukturiertheit der Sprecherposition, nicht widerspruchlos möglich, insofern entsteht immer ein Konflikt zwischen Sprecherposition, Rollenbild und 'wirklicher Frau'.

Aus diesen Problemstellungen und der aufkommenden Kritik an einer männlich dominierten, phallogozentristischen (künstlerischen) Sprache entwickelte sich in Europa Mitte der 1970er Jahren in der Literatur die *écriture féminine*⁶⁵ und analog die *peinture féminine*. Es wird der Versuch unternommen, eine weibliche Ausdrucksweise (wieder-) zu finden und über non-lineares, zyklisches, 'anderes' Schreiben der phallogozentristischen symbolischen Ordnung der Sprache zu widerstehen. Diesen Ansätzen gemein ist, dass verpasst wird, die grundsätzliche Heteronormativität der Kultur auszuweisen. Diese Versuche legen die Annahme nahe, es gäbe eine ursprüngliche, weibliche Identität und Ausdrucksweise, die es nur (wieder-) zu entdecken gilt, und das Projekt damit in einer Ontologie gefangen bleibt, was sich nicht damit vereinbaren lässt, (Geschlechts-)Identität als soziales Konstrukt und als Produkt von Diskursen zu lesen.⁶⁶

In den letzten Jahren erfuhren 'Frauenkunst'-Ausstellungen⁶⁷ nach einer ersten Beliebtheit bei

64 PARKER, POLLOCK: *Dame im Bild*. S. 73

65 Schlüsselwerke der *écriture féminine* sind: CIXOUS: *Le rire de la méduse* (1975), über das 'parler femme' schreibt IRIGARAY: *Speculum of the Other Woman* (1985), KRISTEVA: *Revolution in Poetic Language* (1984) und dies. *Le Langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique* (1969). Allgemeinere Überlegungen zur Weiblichen Ästhetik finden sich bei BOVENSCHEN: *Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?* (1976) und dies. *Die imaginierte Weiblichkeit* (1979), LIPPARD: *Warum separierte Frauenkunst?* (1975), LUMMERDING: *Weibliche Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes* (1994). Einen kurzen historischen Abriss der einzelnen Diskussions-Standpunkte bietet GRAW: *Genderkiller – Nach allen Regeln der Kunst* (1998).

66 (Geschlechts-)Identität ist performativ konstruiert, in einer „sich ständig wiederholenden und zitierenden Praxis“ ohne Ursprung, „durch die der Diskurs die Wirkung erzeugt, die er benennt“. BUTLER: *Körper von Gewicht*. S. 22, vgl. auch BUTLER: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 175

67 Eine der ersten nur Künstlerinnen gewidmeten Ausstellungen war das *Womenhouse* (1972) unter Leitung der

den kanonrevisionistischen Bemühen in den 1970er Jahren eine neue Konjunktur, aus den Off-Spaces findet 'Kunst von Frauen' nun ihren Weg in die Tempel der Hochkultur:

2007: *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

2008: *Ladies Only!*, Kunstmuseum St. Gallen

2009: *elles@centrepompidou*, Centre Pompidou, Paris

2010: *Donna. Avanguardia femminile negli anni '70 dalla*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom

2010/ 2011: *WomenArtists@NewBritainMuseum*, New Britain Museum of American Art, Connecticut

2010/2011: *POWER UP – Female Pop Art*, Kunsthalle, Wien

Diese Ausstellungen werden jedoch kontrovers diskutiert, einerseits generieren sie Aufmerksamkeit und schaffen Sichtbarkeit für die Vielfalt und Diversität der Kunstproduktion von Frauen, sowie für die Problemstellungen bezüglich ihrer Rahmenbedingungen und ihrer Verortung in der Kunstgeschichte und machen die Werke einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Andererseits knüpfen sie an die vorherigen feministischen Bemühungen an 'weibliche' Kunst zu formulieren und aufzuwerten und durch diese Strategien wird das Bestehen dichotomer Geschlechterkategorien aufrechterhalten. Die Subsumierung und der damit einhergehenden Nivellierung der diversen und unterschiedlichsten künstlerischen Programmatiken und Praktiken unter einer Kategorie wie Geschlecht ist äußerst problematisch, zudem ist die Kategorie 'Frau' über die entsprechenden Diskurse leicht zu diffamieren. Durch das Aufrechterhalten von Geschlechterdichotomien und der Machtmatrix des Kanons können alte Ausschlussmuster reaktiviert und 'Frauenkunst' dadurch erneut abgewertet werden.

Es ist wahrscheinlich, dass durch diese Ausstellungen nur eine größere Anzahl an Ausnahmefrauen konstruiert wird. Die, ironischer Weise, noch besonders viel Aufmerksamkeit dafür bekommen, dass sie es trotz widriger Umstände geschafft hatten künstlerisch Tätig zu sein, ihre Ausnahmesituation also betont wird, um den generellen Ausschluss von Frauen darzustellen. Die Malerin Grace Hartigan formuliert einen feministischen Anspruch so: „If you are an exceptionally gifted woman, then the doors are

Künstlerinnen Miriam Schapiro und Judy Chicago, die mit ihren Studentinnen des *CalArts Institutes* nach neuen Ausdrucksformen einer weiblichen Kunst suchten. Weiterhin exemplarisch zu nennen wären 1976 im L.A. County Museum: *women artists 1550-1950*, kuratiert von Linda Nochlin und Ann Sutherland Harris oder die Buchpublikation *Old mistresses: women artists of the past* (1972), herausgegeben von Ann Gabhart und Elizabeth Broun.

open to you. What women are fighting for is to be as mediocre as men.“⁶⁸ In Anbetracht dessen stellt sich die Frage, inwiefern die Sichtbarkeit von 'Frauenkunst' eine tatsächliche Veränderung der Verhältnisse bewirkt oder nur als 'offene' und 'fortschrittliche' und ebenso verlogene Gebärde der Institutionen zu bewerten ist. Aus diesen Gründen fürchten viele Künstlerinnen unter den Begriff 'Frauenkunst' zu fallen und nehmen nur ungern an einer derart beschlagworteten Ausstellung teil. Daher wundert es kaum, dass Aulikki Eromäki und Ingrid Wagner-Kantuser 2002 in ihrer Dissertation *Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990* nach der Analyse von über 24 autobiographischen Interviews mit Künstlerinnen feststellen, dass ein Zusammenwirken von künstlerischem Handeln und gender, bzw. 'Weiblichkeit' auch heute noch von diesen Künstlerinnen umstritten ist und von ihnen (in der Öffentlichkeit) der Einfluss von gender auf die Selbstkonstruktion negiert wird. Zudem stellen sie fest, dass die Künstlerinnen sich sehr wohl im Laufe ihrer Biographie mit den Implikationen und Rollenerwartungen von 'Weiblichkeit' und 'Frau' auseinandersetzen mussten und fragten daher nach den Ursachen dieses Abwehrreflex und machen die Anforderungen des Kunstfeldes dafür verantwortlich. In ihren Analysen wird deutlich, dass der Begriff des Künstlers in seiner Bedeutung variiert, wenn er auf Frauen angewendet wird, der Begriff also an Genderkonzeptionen gebunden ist und dies sich zum Nachteil für Frauen geriert.

Die hier festgestellte strukturellen Benachteiligung von Frauen in der Kunstproduktion ließ sich bis dato durch die unterschiedlichsten feministischen Ansätze, die kurz vorgestellt wurden, nicht auflösen. Die in den letzten Jahren neu entstandene Sichtbarkeit von Kunstwerken von Frauen ist kontrovers diskutiert, werden diese doch unter dem Überbegriff 'Frauenkunst' subsumiert, was eine eigene Kategorie von Kunst andeutet, andererseits schaffen dies Ausstellungen ein Bewusstsein für die Marginalisierung der Kunst von Künstlerinnen. Auch neuere Statistiken zeichnen noch immer eine Benachteiligung von Künstlerinnen auf dem Contemporary Kunstmarkt – die Verkaufszahlen, -Preise und Ausstellungshäufigkeiten betreffend.⁶⁹ Im folgenden Abschnitt soll dieses Feld eingehender

68 Hartigan, zitiert nach HEARTNEY: How wide is the gender gap. S. 141

69 Die Statistiken zu Geschlechterverhältnissen verdeutlichen dies: 1985 wurden in der großen *Carnegie International* Ausstellung von 43 Künstlerinnen nur 4 Frauen ausgestellt (Dara Birnbaum, Susan Rothenberg, Jenny Holzer und Cindy Sherman). Die Guerrilla Girls bringen seit Jahren mit ihren Postern und Interventionen zurück ins Bewusstsein des Kunst-Publikums, dass die Anzahl der ausgestellten Künstlerinnen weit hinter der ihrer männlichen Kollegen hinterher hinkt, beziehungsweise sogar noch sinkt. Auch für 2004 stellen die Guerrilla Girls fest, dass nur 3% aller ausgestellten Künstler/innen in der Modernen Kunst Abteilung im *MET* Frauen sind. „On September 1, 2004, we did a recount. We were sure things had

betrachtet werden, ist das doch der Kontext auf dem sich Sophie Calle und Tracey Emin vor dem im Vorangegangenen skizzierten behaupten müssen, für dessen Akteure sie ihre Visuellen Autobiographien abgefasst haben.

1.4. Contemporary-Kunstmarkt

„Ein gutes Geschäft ist die beste Kunst“⁷⁰. Wenn die Qualität eines Kunstwerkes des Gegenwartssektors des Kunstmarktes in einer Feedbackschleife an seinen Verkaufspreis gebunden ist, ist diese Umbruchsituation eine Chance für Frauen der Machtmatrix des früheren Kunstbetriebes zu entkommen? Wie also macht man unter den neuen Bedingungen Karriere als Künstlerin? Diese Fragen sind in den folgenden Abschnitten zu klären.

In Zeiten der fortgeschrittenen Ökonomisierung aller Lebensbereiche verändert sich auch das künstlerische Feld und auch der Kunstmarkt befindet sich im letzten Jahrzehnt rasanten Umbrüchen unterworfen, deren Beginn in den 1960er Jahren zu verorten ist:⁷¹ Kunstwerke der

improved. Surprise! Only 3% of the artists in the Modern and Contemporary sections were women (5% in 1989, 4% in 2011), and 83% of the nudes were female (85% in 1989, 76% in 2011). Guess we can't put our masks away yet!“ Poster abrufbar unter:

<http://www.guerrillagirls.com/posters/nakedthroughtheages.shtml>, letzter Aufruf 15.11.2011

Der Kulturrat wertet für seine Studie: *Frauen in Kunst und Kultur II 1995 - 2000 – Partizipation von Frauen an den Kulturinstitutionen und an der Künstlerinnen- und Künstlerförderung der Bundesländer* unterschiedliche Statistiken u.a. das *Taschenbuch des Öffentlichen Lebens* (Hg.: Oeckl) oder des Zentrums für Kulturforschung aus und erhebt auch eigene Daten. Im Untersuchungszeitraum 1995-2000 kommt es für die BRD zu folgenden Ergebnissen: Im Untersuchungszeitraum werden 24-26% der Kunstmuseen von Frauen geleitet, jedoch sind Frauen weitaus häufiger in der Administration denn in inhaltlich leitender Position anzutreffen. Der Anteil der Kunststudentinnen steigt moderat von 1995 54% auf 58% in 2000. Die Quote der Professorinnen pendelt um die 20%-Marke, im Mittelbau ist die Zahl ähnlich niedrig und sogar leicht rückläufig. Nur 35% der Kunstwerke, die von der öffentlichen Hand gekauft werden, wurden von Frauen geschaffen. Die Quote ist dabei fallend. Zudem sind die Ankaufssummen im Schnitt deutlich geringer. In Berlin erhielten Künstlerinnen im Durchschnitt pro Ankaufsakt nur 64% der Summe eines Werkes von einem Mann. Der *ArtPrice Guide* zur *ArtParis 2012* führt in seiner Top50 Liste der Auktionsergebnisse nur 3 Frauen, und auch die nicht besonders weit vorne: Jenny Saville auf Platz 19, ihre sechs auktionierten Werke brachten insgesamt 2 226 305 €, das teuerste lag bei: 1 548 040 €. Weiter hinten auf Platz 41: Karin Mamma Andersson und Desirée Doloron auf Platz 47. Zum Vergleich: Auf Platz 1-3: Damien Hirst, Miquel Barcelo und Anselm Kiefer, sie erzielten jeder über 10 Mio. €. Vgl. EHRMANN: *Les Leaders Européens – marché de l'art contemporain*. Abrufbar unter: http://imgpublic.artprice.com/pdf/art_paris_2012.pdf, letzter Aufruf: 15.11.2012 Das Ranking des Onlinenetzwerk <http://www.Capital-Artfacts.Net>, letzter Aufruf: 15.11.2012 reiht Künstlerinnen nach Ausstellungshäufigkeit unter Berücksichtigung des Renommés der Venue. 2009 sind in den Top 50 elf Frauen, davon zwei unter den Top Ten (Cindy Sherman auf 3 und Louise Bourgeois auf 5), unter den Aufsteiger/innen von 2008 auf 2010 befinden sich 16 Frauen unter den Top 50, die meisten von ihnen 30-40 Jahre alt. 2011 sind alle abgestiegen, nur noch sechs Künstlerinnen befinden sich in den Top 50. Sophie Calle befindet sich 2011 auf Platz 114, Tracey Emin auf 173.

70 DOSSI: *Art, Price & Value – Über den Wert der Kunst – Teil VI: Ein gutes Geschäft ist die beste Kunst*. Abrufbar unter: <http://www.artnet.de/magazine/art-price-value-uber-den-wert-der-kunst-teil-vi/>, letzter Aufruf: 15.11.2012.

71 Vgl. dazu Allg.: BOURDIEU: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* (2001). Bourdieu ging noch von einem Modell des Kunstsystems aus, indem ökonomischer Erfolg prinzipiell verdächtig war, Genies 'verkannt' wurden. GRAW: *Der große Preis – Kunst zwischen Markt und Celebrity*

Gegenwartskunst werden (wieder) attraktiv als Status gebendes Luxusgüter der sozioökonomischen Elite, uneinholbar für die Mittelschicht durch seine Preisgestaltung. Neue globale Superreiche lassen Kapital in den US-amerikanischen / eurozentrischen Kunstmarkt fließen, wodurch die Preise auf dem Contemporary-Markt in bislang nie erreichte Höhen steigen. Ein weiterer Ansatz um den vielschichtigen Prozess der Aufwertung des Gegenwarts-Sektors simpel zu fassen wäre die Faszination für einen deregulierten Markt: bei einer Investition in das richtige Kunstwerk sind die Profite exorbitant hoch.

In der Gegenwartskunst kann das Kunstsystem selbst den Wert eines Kunstwerkes (der ein soziales Konstrukt ist) nicht mehr abschließend beurteilen. Da es, aufgrund der Orientierung an der kontinuierlichen Erneuerung der Kunst selbst, durch die Überschreitung von Grenzen und Maßstäben, an objektiven Qualitätskriterien mangelt. Aus diesem Moment heraus bildet sich eine Feedbackschleife des ideellen Wertes eines Kunstwerkes, der künstlerischen Glaubwürdigkeit an den Verkaufspreis. Der Kaufpreis wird allerdings (geheim) ausgehandelt, entbehrt jeglicher rationalen Berechnungsgrundlage, und ist im Nachhinein von Unbeteiligten schwer zu eruieren. Was als Kunst zu zählen hat und was aus dem Rahmen heraus fällt, ist nun eine Frage von ökonomischer Macht und geschickten Insidergeschäften geworden.

Kunst 'dient' nicht mehr einem höheren Prinzip, sondern muss den Besitzenden die Erfüllung von Sehnsüchten versprechen, sei dies nun beispielsweise Transzendenz oder die Repräsentation eines gesellschaftlichen Status über den Besitz, oder schlichtweg im Preis steigen, damit sich die Investition lohnt. Durch den Akt der Zuordnung eines Kunstwerkes zu einem/r Urheber/in wird der Warenwert des Kunstobjekts erst gestiftet, daher muss die Wiedererkennbarkeit hoch sein, geleistet durch eine künstlerische Handschrift, den Zusammenhang im Gesamtwerk oder notfalls beglaubigt durch die Signatur, eine deutliche Zuordnung eines Werkes zu einer/einem Künstler/in gewährleistet sein. Da an die Verkaufbarkeit der Kunst auch zumeist die künstlerische Glaubwürdigkeit gekoppelt ist, ist das gestiegene Interesse der Künstler/innen sich und ihre Werke auf dem Markt zu positionieren verständlich.

Kultur (2008), DOSSI: Hype! Kunst und Geld (2007), dies.: Speed! Geld und der Globale Kunstmarkt, gekürzte Version des Vortrags auf dem Symposium „Geldkulturen“ an der Zürcher Hochschule der Künste am 24. Februar 2012. Abrufbar unter: <http://www.artnet.de/magazine/geld-und-der-globale-kunstmarkt/>, letzter Aufruf: 15.11.2012.

Im Ergebnis sehen wir eine strukturelle Beschleunigung des globalen Kunstmarkts, die künstlerische Leistungen in Produkte verwandelt, die nach Parametern der Vermarktbarkeit bewertet und selektiert werden. Dabei verwandelt sich der Wettstreit um künstlerische Ausdrucksformen und ästhetische Sinnproduktion zunehmend in einen Wettlauf um ökonomischen Erfolg und mediale Aufmerksamkeit, in dem es nur wenige, dafür umso großzügiger vom Markt belohnte Künstler als Sieger gibt.⁷²

1.4.1 Image

Durch die erschwerten Marktbedingungen des Kunstmarktes als „Winner-Takes-All-Market“ sind die Künstler/innen heute noch stärker als früher zur Selbstinszenierung und zu einem gewissen Exhibitionismus gezwungen, damit sie in den einschlägigen Magazinen besprochen werden und um das Begehren der immer besser informierten, jungen, kaufkräftigen Sammler/innen zu wecken. Diese Selbstinszenierung funktioniert offensichtlich darüber, gewisse Alleinstellungsmerkmale der Künstler/innen-Rolle herauszuarbeiten und strategisch einzusetzen – als attraktives Image.

Künstler/innen und Galerist/innen entwickeln eine Vielzahl an Inszenierungs- und Vermarktungsstrategien, sie benutzen Techniken der Image-Bildung aus der Werbung und P&R um die Künstler/innen – unter Ausbeutung der Frage woher und aus welchen Tiefen ihre Kunst käme – zu positionieren.⁷³ Offensichtlich ist, dass der Zusammenhang zwischen Werk und Künstler/innen-Biographie die Befragung des Autor-Begriffs in den 1970er Jahren überlebt hat, das Werk auch in dem gegenwärtigen Kunstsystem noch immer an eine Künstler/innen-Figur als Urheber/in angebunden ist, daher wird die Künstler/innen-Biographie zur Imagebildung herangezogen. Damit muss eine Biographie marktkonformen Mustern entsprechen und trotzdem Authentizität, Individualität und Unverwechselbarkeit über das Werk hinaus vermitteln. Insofern besteht eine Interdependenz zwischen dem Preis des Kunstwerkes und der Ausformulierung der Künstler/innen-Biographie.

72 DOSSI: Speed! Geld und der Globale Kunstmarkt. Abrufbar unter: <http://www.artnet.de/magazine/geld-und-der-globale-kunstmarkt/>, letzter Aufruf: 15.11.2012.

73 Vgl. zu den Strategien der erfolgreichen Berliner Galerie *Contemporary fine Arts* USLAR: Ein durchgeknalltes Volk. S.176-184. Auch die *CfA* vermarktet ihre Künstler/innen über die Exzentrizität ihrer Künstlertypen. Die dem Kanon inhärente Machtmatrix wird man so natürlich nicht los.

Der Kunstkritiker Stefan Römer entwirft 2002 ein Modell mit drei Entwicklungsschritten zur Positionierung einer/s Künstler/in auf dem Markt:

1. Das Künstlersubjekt wird durch eine Corporate Identity zu einer Marke idealisiert.
2. Dies wird ermöglicht durch ein zirkuläres Image-Modell, (Sehen und Gesehenwerden, Zeigen und Gezeigtwerden), das im Sinne des Postpanoptikum medienkompatible Subjekte produziert.
3. Schlussendlich geht es dann um die größtmögliche Aufmerksamkeitsakkumulation durch Formen der Authentifizierung der Mediensubjekte.⁷⁴

Seitdem die Künstler/innen in der Renaissance vor ihr Werk treten, und mehr noch die „Ausstellungskünstler“ sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts „durch die Konkurrenz ihrer Werke in der Öffentlichkeit definieren, legitimieren und finanzieren“⁷⁵ mussten, ist jegliche Stilisierung und Rollenübernahme Teil des Kunstmarktes. Die Ausarbeitung eines konsistenten Künstler/innenbildes geschieht auch in der Gegenwartskunst im Rekurs auf tradierte Rollenbilder und greift immer noch auf dieselben Bewegungen zurück wie die alten, daher noch immer virulenten Mythen um den Künstler/Autor, welche die Unerklärlichkeit von Kreativität, Inspiration und Imagination in der Persönlichkeit des/der Einzelnen verorten. Dabei sind

im Mythos des Künstlers am Ende des 20. Jahrhunderts [...] die traditionellen Komponenten von Meisterschaft und privilegierter Partizipation am Erhabenen weitgehend verschwunden. Beide Elemente spielen auf Ordnungen an, die nicht unmittelbar aus der Persönlichkeit des Künstlers selbst kamen, sondern denen er sich anzunähern versuchte.⁷⁶

Da seit der Postmoderne Genie, Musen und Gott als Legitimations- und Inspirationsquellen der künstlerischen Betätigung hinfällig sind und der damit verbundene privilegierte und schwer zu erwerbende Zugang zu höheren Prinzipien und Wahrheiten und die damit einhergehende, persönliche Status-Verbesserung für die Künstler/innen verloren ist, wird auch das Genie als nun rein prozessuale Instanz in die Reihe der möglichen Rollenbilder oder Images eingestellt: „Die Individualität und Außenseiterposition des Künstlers, die ihn in eine besondere Nähe zum ursprünglichen Bedeuten des Seins rückt, dient nur einem, nämlich seiner 'Präsentation' und nicht der Repräsentation von etwas anderem.“⁷⁷

74 Vgl. RÖMER: Natürlich wollen wir alle reich, schön und berühmt sein. Vom Originalgenie und der Legende des Künstlers über die Kritik der Autorschaft zum kulturellen Coding. S. 259

75 BÄTSCHMANN: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. S. 9

76 RÖBKE: Kunst und Arbeit: Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit. S. 52

77 WETZEL: Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart. S. 230f. Bezug nehmend auf KUSPIT: Der Kult vom Avantgarde-Künstler.

Dies klingt für die Möglichkeit von Künstlerinnen auf dem Kunstmarkt Fuß zu fassen, erst einmal positiv. Andererseits ist zu bedenken, dass für die Imagebildung vorzugsweise auf bereits etablierte Künstlerrollenbilder zurück gegriffen wird und eine Addition weiblich konnotierter Künstler/innen-Typen fehlgeschlagen ist, was aber dennoch nicht die Möglichkeit prinzipiell ausschließt, ein altes Rollenbild auf die Art zu transformieren, so dass es sich nicht in der reinen Grenzüberschreitung einer einzigen Ausnahmefrau verliert, sondern auch für nachfolgende Generationen von Künstlerinnen produktiv bleibt, oder Künstlertypen zu entwickeln welche nicht eine Geschlechterdichotomie in sich tragen. Dieser Versuch wird in der „Queeren Kunst“ unternommen, bei der sich aber zeigt, dass die künstlerische Praxis darauf ausgerichtet sein muss, es also nicht nur um eine Image-Bildung zu Vermarktungszwecken gehen kann. Dennoch stellt sich die Frage, ob die Angriffe auf das Genie wirksam geworden sind, und es wirklich nur noch eine rein prozessuale Instanz geworden ist und sich in genialischen Gesten eines Künstler-Typus verliert.

Die Popularität des Kreativitätsbegriffes wird im kommenden Abschnitt erläutert, vorweggenommen sei Marion von Osten zitiert, die die „Kreativität als „demokratische Variante der Genialität“⁷⁸ versteht und darauf verwiesen, dass mit dem populär werden der Kreativität als gesellschaftsstrukturierendes Dispositiv Künstler/innen zur Ideal-Verkörperung des schöpferischen Ichs werden.

1.4.2 Kreativität

Das Feld der Gegenwartskunst ist systematisch mit seinen Institutionen auf die Produktion und Verbreitung des ästhetisch Neuen⁷⁹ ausgerichtet. Und dies erfährt zur Zeit die allerhöchste Aufmerksamkeit. Der Soziologe Andreas Reckwitz postuliert in *Die Erfindung der Kreativität* (2012) ein Kreativitätsdispositiv und damit einhergehend eine fortschreitende Ästhetisierung der Gesellschaft, in der das ästhetisch Neue die produktive Leistung schlechthin darstellt. Kreativität war früher ein kulturelles und soziales Randphänomen (vorbehalten e.g. den romantischen Künstlern, den ästhetischen Avantgarden, der Counterculture-Bewegungen der 1960er Jahre) und stand für den emanzipatorischen Wunsch einer nicht entfremdeten Existenz durch eine Neuerfindung des Selbst und ist konträr zu dem

78 OSTEN: Be creative! – der kreative Imperativ. S. 4

79 Vgl. GROYS: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie.

Rationalismus der bürgerlichen Gesellschaft gefasst.⁸⁰

Künstler/innen sind – in Verlängerung des mythischen Verständnisses künstlerischer Produktivität – die Ideal-Verkörperung des schöpferischen, non-konformen, intellektuell unabhängigen, dem Effizienzgedanken widersprechenden Lebens, und ihre Kernkompetenz sei Kreativität. Dabei ist Kreativität nicht nur die „demokratische Variante der Genialität“⁸¹, da sie ohne inhärente gender-, race-, class- und ability-Konzeptionen auskommt, sondern auch inzwischen *die* Schlüsselkompetenz des postfordistisch ausgerichteten Kapitalismus. Richard Florida beschreibt in *The Rise of the Creative Class* (2002), wie Kreativität zu Innovation führt, und bestimmt dies zu einer wichtigen Determinante für das Wirtschaftswachstum.

Kreativität im Neoliberalismus wird damit zur Selbsttechnik und Teil des Humankapitals, welches optimiert werden will. Letztendlich führt dieser Kreativitätsimperativ und gleichzeitiger Kreativitätswunsch zu einer Annäherung der Alltagspraktiken der bürgerlichen Mittelschicht an die künstlerischen Praktiken und mythisierten Lebensweisen der Künstler/innen (insbesondere ist hier die Bohème gemeint). Insofern wird der Künstler/innen-Status prekär, denn was setzt sie noch von einer Bürger/in ab, macht sie exempt? Denn wenn die Kernkompetenz der Künstler/innen eine auf die Produktion des ästhetisch Neuen, inklusive der mit der Postmoderne etablierten Praxis der Reflexion des eigenen Schaffens, gerichtete Kreativität ist und diese Kompetenz von allen erworben werden kann und soll – Florida zählt inzwischen über 30% der Bevölkerung der USA zur 'creative class' – muss der/die Künstler/in seine/ihre besondere Künstlerschaft anders ausweisen, um den privilegierten Status innerhalb der Gesellschaft zu behalten. Sie können dabei auf ihren Status als Personen des öffentlichen Lebens, als Schöpfende von Kultur zurückgreifen und die Entwicklung der Massenmedien-Formate nutzen um Aufmerksamkeit zu generieren und sich den 'Normalmenschen' gegenüber privilegiert zu inszenieren, um weiterhin überlegen außerhalb der Sphäre des Normalen zu thronen und eine Sonderstellung zu beanspruchen. Hilfreich ist dabei dabei ein Phänomen der Massenmedien: Die Starification⁸². „Der Star ist gerade nicht jemand, mit dem ein Verhältnis der Kommunikation oder des Austausches eingegangen wird. Er ist ein Subjekt, das primär als ästhetischer, als sinnlich affektiver

80 Vgl. RECKWITZ: Die Erfindung der Kreativität. S. 13

81 OSTEN: Be creative! – der kreative Imperativ. S. 4

82 Vgl. hierzu Reckwitz Zusammenfassung einer Genese des Starsystems, RECKWITZ: Die Erfindung der Kreativität. S. 239-268

Gegenstand eigenen Rechts betrachtet wird⁸³ Das Startum ist aber auch dadurch bedingt, dass das Image medienkompatibel formatiert sein muss, um über die größtmögliche Aufmerksamkeitsakkumulation das Mediensubjekt zu Authentifizieren. Insofern bedient hier der Körper der/s Künstler/in und seine/ihre Biographie die massenmediale Eigenlogik des Starsystems, welche die Interdependenz zwischen der Performance des Künstler/innen-Image und dem Wert des Kunstwerkes weiter verstärkt.

1.4.3 Starification

Es wird zu klären sein, ob mit der Entgrenzung des Starbegriffs und seiner Übertragung auf Künstlerinnen und Künstler nicht doch alte Ausschlussmuster aktualisiert werden, obwohl es in der Kino- und Popmusik-Geschichte viele weibliche Stars zu finden sind. Daher wird der Star-Begriff erörtert.

Vasari machte aus den Künstlern Helden⁸⁴, und ihm zu Folge können nur Künstler Helden sein und Frauen eben nicht und Stars sind die Helden der Postmoderne. Der Kunsthistoriker Oskar Bätschmann findet den Ursprung einer heutigen Gleichsetzung von Helden und Stars bei dem Schriftsteller Thomas Carlyle, der 1840 in in seiner Vortragsreihe *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* über Heldenverehrung sagte, Helden – zu denen er auch Schriftsteller zählte, seien 'Great Men', deren Taten und Gedanken die Weltgeschichte hervorbringen würde. Sie seien „The light which enlightens, which has enlightened the darkness of the world.“⁸⁵ und dieses Licht sei „a natural luminary shining by the gift of Heaven“.⁸⁶ Damit ist den Stars mit Beginn der Begriffsgeschichte schon die 'Männlichkeit' eingeschrieben.

Daniel J. Boorstin unterscheidet zwischen Helden/Stars und Celebritys, da „alle wirklichen Helden durch ihre eigenen Fähigkeiten zu Helden geworden“⁸⁷ sind, also Helden erbrachte Leistungen ausweisen können. Im Kontrast zu den als heroisch bestimmten Taten, die den

83 RECKWITZ: Die Erfindung der Kreativität. S. 240

84 Vgl. RUBIN: What men saw – Vasari's life of Leonardo da Vinci and the image of the Renaissance artist. S.34f.

85 CARLYLE: On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History. S. 2

86 CARLYLE: On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History. S. 2, vgl. den Vortrag von BÄTSCHMANN: Shooting Stars. Wolfsberg Arts Forum 2004. Abrufbar unter www.wolfsberg.com, letzter Aufruf: 15.11.2012.

87 BOORSTIN: Das Image: der amerikanische Traum. S. 49

Weg in den Olymp ermöglichen, ist der kurze Ruhm eines Celebrity ein von den Medien inszeniertes Pseudo-Ereignis, geschaffen „um unsere übertriebenen Erwartungen von menschlicher Größe zu befriedigen“⁸⁸. Somit zeichnet sich das Celebrity einzig durch sein zirkuläres Image aus. Boorstin kommt nach seiner Analyse der US-Amerikanischen Verhältnisse zu dem Schluss, dass „in unserer Gesellschaft Helden nur dadurch [weiter leben], daß man ihnen die Eigenschaften von Berühmtheiten verleiht.“ Folglich wäre das einzige Unterscheidungskriterium zwischen Olymp und Pseudo-Ereignis das Werk der/des Künstlers/in, weil sich phänotypisch Celebritys nicht von Stars unterscheiden lassen – und damit ergibt sich ein schwer zu durchbrechender Zirkelschluss, wenn der Wert des Kunstwerkes sozial gestiftet und monetär gefestigt wird, und damit über die Erwartungshaltung des Publikums an das Image, die Künstler/innen-Biographie angebunden ist. Zudem macht Boorstin geltend, dass Heldentum nur eine Zuschreibung und eine Projektion der Gesellschaft sei, um Macht zu legitimieren, also auch eine von Herrschaftseffekten abhängige Position sei.⁸⁹ So scheint den Helden, wie auch den Genies, von vornherein ein antidemokratischer Impuls eingeschrieben zu sein. So sei es denn auch so, und hier beruft sich Boorstin auf *The Hero with a Thousand Faces* (Joseph Campbell, 1949), dass alle Helden, „der vielfältige Ausdruck seien für Wahrheiten der Religion und Mythologie unter dem Deckmantel jener Gestalten“.⁹⁰ Und das trifft genau den Kern der Bestimmung der Künstler als Helden: Sie sind Figurationen der Mythen um Inspiration und Künstlertum und können mit einer spezifischen Leistung in Verbindung gebracht werden, nämlich ein, mit zwar historisch divergierend ausgehandelten, aber immer besonderen Merkmalen (wie transzendent, originell, erhaben etc.) ausgestattetes Werk zu schaffen.

Eine künstlerische Produktion die systematisch auf das ästhetisch Neue ausgerichtet ist, scheint kaum noch inkommunikabel zu sein, und wenn sich Genie erst in der Rezeption zu erkennen gibt, und die Gesellschaft einem Urheber und damit auch einem Kunstwerk hohe Aufmerksamkeit zukommen lässt, der Urheber damit zu Lebzeiten Erfolge feiert, schein im Rückschluss der Urheber 'genial'. Damit sind Künstler Helden, sind Stars, die heroische Taten für die Kultur vollbringen, nämlich originäre Kunstwerke schaffen, sind Genies.

Insofern steht das in den letzten Jahrzehnten instabil gewordene Künstler/innen-Bild in

88 Ebd. S. 55

89 Vgl. ebd. S. 49

90 Ebd.

Konkurrenz zu und Auseinandersetzung mit dem massenmedial populären Star, dessen Inszenierungspraktiken übernommen werden müssen, um genügend Aufmerksamkeit zu akkumulieren – beziehungsweise andererseits die Massenmedien kaum einen Modus finden können, wie sich über Künstler/innen berichten ließe, ohne auf die Verbindung von Helden und Stars zurückzugreifen.

Das massenmedial favorisierte Startum bedeutet für Künstlerinnen konkret, dass sie keinerlei Gender-Barrieren überwinden müssen, um einem Pop-Star zu ähneln – dafür gibt es genügend geglückte Vorbilder in der Popgeschichte. Das Problem ist eher darin zu verorten, inwieweit Frauen als Helden verstanden werden können, also in Folge als ein Kunst-Star, ein als Star verbrämtes Genie betrachtet werden können. Künstlerinnen werden also in den Medien als Celebritys wahrgenommen, was sich phänotypisch auf den ersten Blick nicht von der Präsenz eines Stars unterscheidet. Insofern bekommen Künstlerinnen zwar Aufmerksamkeit für ihre Person und damit auch für ihre Kunst, nur die Frage der Nachhaltigkeit für den langfristigen Wert ihrer Kunstwerke steht dabei im Gegensatz zu den heroischen Taten männlicher Kunststars verstärkt zur Debatte.

1.5. Feministische Kunst

In den vorangegangenen Überlegen zeichnet sich deutlich die strukturelle Benachteiligung von Frauen auf dem Kunstmarkt ab. Im nächsten Abschnitt soll knapp überlegt werden, wie ein feministische künstlerische Position und Haltung oder künstlerische Praxis aussehen könnte, nachdem so viele Versuche fehl geschlagen sind, Frauen langfristig in der Sphäre der Produktion von Hochkultur zu etablieren und nicht nur einzelnen Ausnahmefrauen die zeitweilige Partizipation zu ermöglichen.

Griselda Pollock liefert eine brauchbare Definition, was feministische Kunst überhaupt ist:

An art work is not feminist because it registers the ideas, politics or obsessions of its feminist maker [...] It is feminist because of the way it works as a text within a specific social space in relation to dominant codes and connotations of art and to dominant ideology of femininity. Its feminist when it subverts the normal ways in which we view art and are usually seduced into a complicity with the meanings of the dominant and oppressive culture.⁹¹

Ein vieldiskutiertes Problem besteht darin, wie ein Kunstwerk gestaltet sein könnte, das nicht nur das ästhetisch Neue bietet, sondern auch formal und inhaltlich politische Sprengkraft

91 POLLOCK: Feminism and Modernism. S. 93

entwickeln kann oder sich selbst als politische Kunst mitteilt, sowie bereit ist eine politische Aussage über seine Entstehungsbedingungen zu liefern, sofern eine Trennung noch zulässig ist. Kunst ist, nach allem Schwanengesang an die Unwirksamkeit von Interventionen, der Vereinnahmung von kritischen Ästhetiken und Praktiken und dem starken Einfluss des Kunstmarktes auf die Bestimmung von Qualität und Wert, noch immer ein Ort, an dem Machtverhältnisse (also auch Geschlechterverhältnisse) auf symbolischer Ebene verhandelt werden. Wer die Macht darüber besitzt, was veröffentlicht und diskutiert wird und damit auch die Interpretationshoheit und Ausdeutungsmöglichkeit und Definition von Symbolen und Begriffen bis zu einem gewissen Grad kontrollieren kann, stabilisiert oder stützt über den Einfluss auf den Diskurs bestehende Verhältnisse. Es geht also auch darum, Repräsentations- und Sprechweisen, welche den dominanten sozialen bzw. sprachlichen Ordnungen entgegenwirken, zu verhindern oder zu entschärfen. So könnte ein feministisches künstlerisches Ziel auch sein, das

aktive Eingreifen in den permanenten Kampf um Definitionen, Begriffe und Bedeutungen. Kurz: um Repräsentations- und Sprechweisen, die dominanten sozialen bzw. sprachlichen Ordnungen entgegenwirken. Im Idealfall ergibt sich als Konsequenz derartiger feministischer Interventionen im künstlerischen Feld ein Umschlag ästhetischer Erfahrungen in symbolisches oder kommunikatives Handeln, eine Modifikation ethischer und moralischer Vorstellungen sowie eine Veränderung von Selbstverständnissen.⁹²

Auch Valie Export versteht die Wirkung der Kunst auf einer Ebene der symbolischen Ordnung: „da die Kunst u.a. als ein Baustein der sozialen wie kommunikativen Medien zu verstehen ist, mit denen die gesellschaftliche Wirklichkeit, und zwar eine nach männlichen Bedürfnissen orientierte, konstruiert wird [...], ist die Kunst ein möglicher Ort, um die Befreiung der Wirklichkeit von männlichen Ideologien voranzutreiben.“⁹³

Welche Ansprüche lassen sich also gerechterweise aus einer feministischen Perspektive an die Arbeitsweisen, Kunstwerke und Selbstinszenierungs-Strategien von Künstlerinnen stellen? Diese Frage wird in den Kapiteln 4 und 5 anhand der Künstlerinnen Sophie Calle und Tracey Emin nachgegangen. Diese Künstlerinnen etablieren sehr differente Zugänge in ihren autobiographischen Arbeiten, die es lohnt nachzuzeichnen, wenn es nicht allein darum gehen kann, 'weiblich' konnotierte Themen künstlerisch zu bearbeiten, sondern die Werke sich auch zu ihrem Kontext feministisch verhalten sollen. In der Analyse ihrer visuellen Autobiographien wird zu klären sein, wie nach der ersten, emanzipatorischen

92 REBENTISCH: 1999 S.14, zitiert nach GUTH: Ausstellungsformate und Geschlechterverhältnisse. S. 31

93 EXPORT: Notiz zur Entstehung der Ausstellung. S. 1

Rollenübernahme als Frau und Künstlerin ein konsistentes oder glaubwürdiges Ich als Künstlerin-Image formuliert wird und wie sie dieses in der Öffentlichkeit präsentieren, und ob dies feministischen Interessen entspricht oder zuwider läuft. Zudem ist der Zusammenhang von entwickelter Autorposition in der Autobiographie und Selbstdarstellung als Urheberin und Künstlerin von Interesse, dies wird auch erörtert.

2. Autobiographien

In diesem Kapitel werden die theoretischen Grundlagen für eine Analyse der Visuellen Autobiographien dargelegt.

2.1. Ursprung der Autobiographie in der Beichte, Wahrheitsproduktion

Autobiographien besitzen in der westlichen Kultur eine bis auf Augustinus zurückweisende literarische Tradition, dabei seinen Autobiographien, nach einer frühen und weit gefassten, daher noch immer brauchbaren Definition von Georg Misch, „die Beschreibung (graphie) des Lebens (bios) eines Einzelnen durch sich selbst (auto)“⁹⁴ und seien „Zeugnisse für die Entwicklung des Persönlichkeitsbewusstseins der abendländischen Menschheit.“⁹⁵

Die erste, vordergründigste Motivation in der westlichen Kultur eine Autobiographie zu schreiben, scheint der Drang eine Beichte abzulegen, zu erzählen, 'wie es wirklich war' und dadurch auch Erleichterung und / oder Vergebung zu erfahren. Von Gott oder der Menschheit, zumindest vom Lesepublikum. Et ego te absolvo a peccatis tuis.

Foucault beschreibt in *Der Wille zum Wissen* (1976) den Zwang, der in der westlichen Kultur zum Geständnis besteht: „Spätestens seit dem Mittelalter haben die abendländischen Gesellschaften das Geständnis unter die Hauptrituale eingereiht, von denen man sich die Produktion von Wahrheit verspricht [...]. Das Geständnis der Wahrheit hat sich in das Herz der Verfahren eingeschrieben, durch die die Macht die Individualisierung betreibt“⁹⁶ und die Menschen dadurch letztlich als Untertanen / Subjekte konstruiert: „[S]päter hat man es [das

94 MISCH: Geschichte der Autobiographie Bd.1. S. 5

95 Ebd.

96 FOUCAULT: Sexualität und Wahrheit. Bd. 1 Der Wille zum Wissen. S. 75

Individuum] durch den Diskurs ausgewiesen, den es über sich selbst halten konnte oder mußte“.⁹⁷ Zudem hat die Beichte einen Formwandel in der Literatur bewirkt, „zu einer Literatur, die sich der unendlichen Aufgabe annimmt, aus dem Grunde unserer selbst eine Wahrheit zwischen den Worten aufsteigen zu lassen, die schon die bloße Form des Geständnisses als unerreichbar vorspiegelt.“⁹⁸

So ist die Tradition der Autobiographie tief in der Haltung des Beichtens und Bekennens (lat. *Confessio*) verwurzelt. Das wird bereits in den Titeln einiger gattungskonstitutiven Werke ersichtlich: Augustinus (*Confessiones* ca. 400 n. Chr.), Jean-Jacques Rousseau (*Confessions* 1765–1770), Derrida (*Circonfession* 1989). Das Erzählen und Aufschreiben soll dann auch Erleichterung verschaffen, durch das sinnbildliche 'vom Leib schreiben', also durch die Verbalisierung und Auslagerung von Gedächtnisinhalten.

2.2 Gattung zwischen Fakten und Fiktion

Zu jeder Zeit ist jedoch in der theoretischen Reflexion (eine jeweils historisch anders perspektivierte) Diskrepanz zwischen 'dem Bericht' und 'dem Erlebten' zu bemerken. Zentral bleibt dabei lange die Frage nach dem propositionalem Wahrheitsgehalt eines Lebensberichts, seinem Verhältnis zu Fakten, seine Realität. „Allerdings ist die Wissenschaft noch weit davon entfernt, katalogartig Merkmale zusammenfassen zu können, die für eine besondere Nähe oder Ferne der Erzählung im Verhältnis zur Erlebnisebene sprechen.“⁹⁹ Der Philosoph Peter Sloterdijk bringt das Dilemma der Zwiespältigkeit der Autobiographie auf den Punkt:

Als klassische Organisationsform von Erfahrung im bürgerlichen Zeitalter, so ist die Autobiographie das subjektive Zentrum der ästhetischen Organisation lebensgeschichtlichen Wissens, also in gewisser Weise das Paradigma von Literatur überhaupt. Zugleich sprengt die autobiographische Literatur den Rahmen der Kunst, da sie wie sonst kaum eine Gattung den Anspruch auf Wahrheit und Lebensnähe erhebt.¹⁰⁰

Der autobiographische Diskurs in der westlichen Kultur ist so stark, dass jede/r Leser/in zu wissen meint, was eine Autobiographie ist und gegenüber als solche klassifizierten Texten ein bestimmten Lesehaltung einnimmt. Formal können Fiktion und faktischer Bericht nicht unterschieden werden, die Gattung scheint sich dennoch in Abgrenzung zu anderen Gattungen fiktionaler Textsorten zu konstituieren, trotzdem lassen sich in ihren Einzeltexten stets mannigfache Überschneidungen mit anderen Gattungen feststellen.

97 Ebd.

98 Ebd. S. 76

99 STEPHAN: *Erinnertes Leben: Autobiographien, Memoiren und Oral-History-Interviews als historische Quellen*. Abrufbar unter: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/627/> letzter Aufruf: 15.11.2012

100 SLOTERDIJK: *Literatur und Organisation von Lebenserfahrung*. S. 5f.

In der modernen Autobiographik verstärkt sich die Nähe zum Roman, und profitiert von der allgemeinen Auflösung der Gattungsgrenzen, so dass auch die reine Prosaform nicht mehr zwingend scheint. Zudem werden Konventionen der Narrativik zur Disposition gestellt, beispielsweise wird die Schilderung chronologischer Handlungsabläufe konterkariert, es entsteht eine neue Diversität der Erzählmuster und neuer Darstellungsmuster wie Fragmentierung, wechselnde Erzählperspektive oder Einbezug visueller Elemente werden mainstream, der Roman wird widersprüchlich, polyphon, uneindeutig. Alle Charakteristika eines postmodernen Romans ließen sich auch auf die Autobiographik übertragen, stellen jedoch der eigentümlichen Referentialität nichts entgegen. Die Literaturwissenschaftlerin Michaela Holdenried befürwortet die Auflösung der Gattung Autobiographie zugunsten der des autofiktionalen Romans und fragt: „Ist es angesichts solch weitgehender Übernahmen von Fiktionsmustern überhaupt noch sinnvoll, zwischen 'reiner' Fiktion und autobiographischer Fiktion zu unterscheiden?“¹⁰¹ Andersherum ist der Anspruch auf eine außertextuelle Wirklichkeit zu referieren kein Alleinstellungsmerkmal der Autobiographie. Holdenried betont aber dennoch die Besonderheit der Gattung: „Was die moderne Autobiographik der letzten vierzig Jahre strukturell kennzeichnet, ist deren Doppelpoligkeit zwischen Fiktionalisierung und fortdauernder Beglaubigung.“¹⁰²

Zudem liefert die virulent gewordene Diskussion in den Geistes- und

Humanwissenschaften über die Zuverlässigkeit von Erinnerungen neuen Zündstoff.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert rückt mit *Matière et Mémoire* (1896) des Philosophen Henri Bergson, und in deren literarischen Bearbeitung wenig später in *À la recherche du temps perdu*, (Marcel Proust 1908/09 - 1922) das Gedächtnis, die Erinnerung ins Interesse der Geisteswissenschaften – und Autobiographien werden in diesen neuen Diskurs einbezogen: Erinnerungen gelten als häufig unzuverlässig, willkürlich, 'involontaire' – hier bietet sich ein Moment für das korrumpierende Eindringen der Imagination in die Berichterstattung, in die Lebensbeichte.

Kurz vor der Jahrtausendwende und dem drohenden 'floating gap' zu den Erinnerungen der Überlebenden des 2. Weltkrieges entsteht in den Kulturwissenschaften ein verstärktes Interesse an dem Themenkomplex Erinnerung und Gedächtnis. Einer der einflussreichsten Vertreter der Gedächtnisforschung, der Ägyptologe Jan Assmann, prognostizierte 1992:

101 HOLDENRIED: Autobiographie. S. 43

102 Ebd. S. 42

„Alles spricht dafür, daß sich um den Begriff der Erinnerung ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften aufbaut, das die verschiedenen kulturellen Phänomene und Felder – Kunst und Literatur, Politik und Gesellschaft, Religion und Recht – in neuen Zusammenhängen sehen läßt“¹⁰³ Die Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Literatur und Gedächtnis fand wenig später Eingang in die Literaturtheorie. Daher erweist sich bislang jeder Versuch einer Definition der Gattung als unzulänglich.

Mit dem Ergebnis, dass heutzutage das Erzählen einer Lebensgeschichte theoretisch am ehesten als Teil einer Kommunikationssituation gefasst werden kann, als: Re-Kreation eines vergangenen Ereignisses an den Bedürfnissen und Bedingungen einer gegenwärtigen Kommunikationssituation orientiert. Auch diese Definition entkommt nicht der unterstellten Referentialität der Textsorte. Die hier vermittelte Wahrheit betrifft die Möglichkeit des Rückschlusses auf überindividuelle Perzeptions-, Ordnungs- und Deutungsmuster. In einer Deutungsmusteranalyse¹⁰⁴ soll aus fiktiven Elementen Wahrheit destilliert werden und sich e.g. die Wünsche, geheimen Verletzungen, verbotenen Sehnsüchte und Eitelkeiten des schreibenden Ich offenbaren.

2.3 Das Subjekt der Autobiographie

Seit ca. 1975 galt als letzter Garant für die Referentialität der Gattung kurzzeitig eine rezeptions- und handlungstheoretisch fundierte Übereinkunft auf der Kommunikationsebene mit dem/r Leser/in, eine Interaktion zwischen Autor/innen (-Inszenierung) und Leser/innen(-Erwartungen): der Autobiographische Pakt von Philippe Lejeune. Dieser fordert die Einheit von Autor, Erzähler und Protagonist, was in der peritextuellen Vermittlung des Namens manifest wird.

Diese Beglaubigungsstrategien funktionieren ersteinmal;¹⁰⁵ jede Lektüre einer Autobiographie beginnt mit der Annahme dieser Übereinstimmung, doch ist Teil des (post)modernen Romans eben auch eine Polyphonie, eine Zersetzung und Fragmentierung der Erzählinstanz(en).

103 J. ASSMANN: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. S. 11

104 Das Konzept der Deutungsmuster geht zurück auf SCHÜTZ: Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie (1932), Eingang in die Analysepraxis findet es erst mit dem Aufsatz OEVERMANN: Zur Analyse der Struktur von sozialen Deutungsmustern (1973. Erweiterte Fassung 2001).

105 Lejeune stellt, durch die Möglichkeit den Autobiographischen Pakt zu brechen, die Glaubwürdigkeit der Gattung nicht in Frage, sondern „Ausnahmen und Vertrauensmißbräuche unterstreichen lediglich die allgemeine Glaubwürdigkeit, die dieser Form des sozialen Kontrakts zugebilligt wird.“ LEJEUNE: Der Autobiographische Pakt. S. 227 und fügt für Gattungsübertritte hin zur Fiktion „die Kategorie der Lüge“ ein. Ebd. S. 236

Sofern diese Kommunikationsebene sich als unzuverlässig und hintergebar erweist, fehlt der Autobiographie ihr definitorisches Zentrum und sie wird zur Fiktion. Dadurch droht ein ganzes Genre in seinem Verhältnis zur Realität neu verortet werden zu müssen oder gleich ganz in eine benachbarte Gattung eingegliedert zu werden. Dennoch lässt sich mit dem Aufgehen der Autobiographie in die Gattung des (autofiktionalen) Romans¹⁰⁶ das Phänomen der eigentümlichen Beglaubigungsstrategie nur verstecken, nicht erklären. Weiterhin bleibt die Spannung zwischen den beiden konträren Textstrategien bestehen:

Der Rezipient/Die Rezipientin gerät in ein Entscheidungsdilemma zwischen autobiographischem Pakt und der Selbstenthüllung der Fiktion. Grundsätzlich dürfte aber von einem stärkeren Beglaubigungseffekt durch den Bezug auf 'Identität' auszugehen sein, garantiert diese doch eine Wirklichkeitsaussage. Im Bewusstsein der Rezipienten funktionieren die Elemente der Identitätsrepräsentation (Namensnennung, Schilderung psychischer Vorgänge, Verweis auf Familienstrukturen usw.) selbst dann, wenn die üblichen Authentizitätsversicherungen von Seiten des Autors wegfallen.¹⁰⁷

Im Zentrum (des Schreibens) einer Autobiographie steht nämlich nicht nur die Beschreibung eines Lebens, in dem das Erzählte mit dem Erlebten oder einer außertextuellen Ebene korrespondiert, sondern die Behauptung eines stabilen Referenten – doch was dieser Referent sein soll ist Gegenstand zahlreicher unabgeschlossener Diskussionen um die Subjektkonstitution.¹⁰⁸

Phillip Lejeune postuliert mit seinem Autobiographischen Pakt die Existenz eines erzählenden Subjekt, das mit dem beschriebenen 'Ich' der Autobiographie ident ist. Damit wird ein Ursprung ausgewiesen, dem ein ontologischer Wert zukommt. Derrida, und auf ihn Bezug nehmend auch Judith Butler, behaupten, der Ursprung sei immer mit verdrängender Gewalt gesetzt, denn eigentlich sei es so, „daß es keinen 'Täter hinter der Tat' gibt, sondern daß der Täter in unbeständiger, veränderlicher Form erst in und durch die Tat hervorgebracht wird“,¹⁰⁹ so „daß es nur Kontexte ohne absolutes Verankerungszentrum gibt“¹¹⁰, der Autobiographische-Erzähler also ein kohärentes Ich fingiert, auf ein zwangsläufig fiktives Ich verweist.

Damit ist auch der Lejeune'sche Pakt hinfällig, denn mit wem sollte dieser Pakt geschlossen werden, wer steht sich hier gegenüber? „I cannot write myself. What, after all. Is this 'I' who

106 „Autofiktion“ bezeichnet eine Form der Autobiographie, bei der die Handlung fiktiv ist. Gérard Genette schlägt in *Fiction et diction* (1991) diesen auf Serge Doubrovsky zurückgehenden Begriff vor. (Vgl.

DOUBROVSKY: *Textes en main*.

107 HOLDENRIED: *Autobiographie*. S. 43

108 Vgl. RENTSCH: *Hybrides erzählen : Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle*. S. 42.

BIRK, NEUMANN: *Go-between: Postkoloniale Erzähltheorie*. S.20

109 BUTLER: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 209

110 DERRIDA: *Signatur Ereignis Kontext*. S. 304

would write himself?“¹¹¹ So formuliert dies Roland Barthes in *A Lover's Discourse: Fragments* (1977). Dennoch sind die Lesenden von einer Autobiographie aufgefordert, die Indizien des Textes zusammenzuziehen und ihre Interpretation als Autor-Intention umzudeuten und somit den Erzähler zu erschaffen, diesen an den Autor rück zu binden und dessen Urheberschaft zu bestätigen. Die Literaturwissenschaftlerin Leigh Gilmore benennt diese grundlegende Funktion der Gattung Autobiographie, die dies ermöglicht: „Autobiography wraps up the interrupted and fragmentary discourses which hold us together as persons and presents them as persons themselves!“¹¹² Bereits die Gattung (Auto-)Biographie erfordert es, ein Subjekt, eine Ich-Identität im Zentrum, als Ursprung der Anekdoten auszuweisen. So scheinen jegliche Versuche das Subjekt inkonsistent und kontingent zu belassen durch den Prozess des Aufschreibens scheitern zu müssen: Selbst wenn das Ich fragmentiert und / oder widersprüchlich oder als 'ein Anderer' formuliert wird, als 'un imaginaire'¹¹³ sich das Ich als Ursprung der Erzählung aufzulösen scheint, schreibt sich im Moment des Erzählens die Identität unter der Klammer des erzählenden Ichs oder dem Namen einer mit dem Autor zu identifizierenden empirischen Person fest. Oder anders: Das Schreiben einer Autobiographie ist eine autopoetische Selbsthervorbringung, dessen Erzähler sein in Entstehung begriffenes Ich auf dem Papier festschreibt. In diesem sich er-schreiben eines kohärenten, souveränen Ichs scheint der Autor Verfügungsgewalt über seine Biographie erlangt zu haben.

Hier zeigt sich eine strukturelle Analogie zu den Kunstwerken des Contemporary-Kunstmarktes: Autobiographien verweisen auf die Möglichkeit von Urheberschaft, kreieren ein Subjekt, das als autonom und schöpferisch tätig ausgewiesen wird und bestätigen damit die Figur des Künstlers / Literaten als *alter deus*, in Vertretung für die gesamte Menschheit.

2.4. Ich ist eine Frau

Die Position von der aus autobiographisch erzählt werden kann, wird in den 1970er Jahren verdächtig, Frauen und Mitglieder anderer marginalisierter Gruppen strukturell zu benachteiligen. Diese scheinen eine Sprecherposition nicht oder nur eingeschränkt, und nur

111 BARTHES: *A Lover's Discourse: Fragments*. S. 98

112 GILMORE: *Autobiographics*. S. 17

113 „L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire. 'Mettre en scène' veut dire: échelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux, et à la limite: faire de la rampe une barrière incertaine.“

BARTHES: *Roland Barthes par Roland Barthes*. S. 98

grenzüberschreitend einnehmen zu können; diskursiv erzeugte Machtstrukturen scheinen dies zu verhindern. Eine Aneignung der männliche kodierten Sprecherposition, scheint zuerst eine Möglichkeit des Sprechens zu suggerieren:

The autobiographer might position herself as the white male bourgeois autobiographer: that is, she mimes the textual politics of ‚man‘ through the law of the same, the white male One. Speaking from this location in discourse proffers authority, legitimacy, readability. It proffers membership in the community of the fully human.¹¹⁴

Doch letztlich verlängert dieser „Move of Mimesis“ (Sidonie Smith) nur die Produktivität des patriarchalen D tatsächlich keine Option. Die Literaturwissenschaftlerin Sidonie Smith formulierte 1987 prägnant das Problem für Frauen die Gattung Autobiographie zu verwenden: „traditional autobiography has functioned as one of those forms and languages that sustain sexual difference, the woman who writes is doubly estranged when she enters the autobiographical contract.“¹¹⁵ Leigh Gilmore verdeutlicht noch einmal das Argument gegen den Autobiographischen Pakt, der von einem konsistenten Subjekt ausgeht und somit Teilnehmer/innen marginalisierter Gruppen zwingt, prekäre Sprecherpositionen übernehmen zu müssen, damit sie gehört werden können:

we could argue that first-person, nonfictional narrative offers voice to historically silenced and marginalized persons who penetrate the labyrinths of history and language to possess, often by stealth, theft, or what they perceive as trespass, the engendering matrix of textual selfhood: the autobiographical I. Such ‚theft‘, however, belongs to a language of proper, legal ownership and is therefore problematical in the resisting reading I offer of the autobiographical pact.¹¹⁶

Die Analyse solcher Dispositive und Ausschlussmechanismen führen zu einer verstärkten Emanzipation der Betroffenen und Kampf um Partizipation. Denn mit der legitimierten Autorschaft scheint das Erzeugen des eigenen Status als ‚fully human‘, das Subjekt-Sein, einherzugehen. Barbara Kosta wies 1994 daraufhin¹¹⁷, dass der Autor-Status zu der Zeit für Frauen erstmals erreichbar zu sein schien, in welcher Roland Barthes den Tod des Autors proklamierte. Die auktoriale Selbstermächtigung von Frauen findet also vor dem Hintergrund eines in die Krise geratenen Autor- und Subjektbegriffs statt; Begriffe, die als patriarchalisch-eurozentrische Setzungen identifiziert werden, damit ist die „Idee einer gesicherten Existenz [eine, die] mithilfe, hierarchische Machtverhältnisse zwischen Geschlechtern und Ethnien immer wieder aufs neue zu reproduzieren.“¹¹⁸

114 SMITH: The Autobiographical Manifesto: Identities, Temporalities, Politics. S. 187

115 SMITH: A poetics of women's autobiography: Marginality and the fictions of self-representation. S. 49

116 GILMORE: Autobiographics. S. 63

117 Vgl. KOSTA: Recasting Autobiography: Women's Counterfictions in Contemporary German Literature and Film. S. 3f.

118 RENTSCH: Hybrides erzählen : Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle. S. 65

Der Umstand einer Marginalisierung weiblichen Schreibens und der fehlenden Legitimation zu sprechen, sowie die einzig mögliche Position zu sprechen nur eine ist, die Ausschlussmechanismen aktualisiert, setzte dann in der Literaturgeschichte einiges an kritischem Potential bei schreibenden Frauen frei: Die Strategien der Mimikry, Parodie oder Inszenierung markieren durch die vielen variierenden Abweichungen von dem imitierten Herrschaftsdiskurs deutlich auf Widersprüche und unausgetragene Spannungen hin, und destabilisieren so die Kontinuität der Herrschaftsstruktur.

2.5 Erleben / Erinnern / Erzählen

Autobiographien sind der Ort, an dem das eigene Erleben den Narrationsstrukturen und Topoi (in der kulturellen Tradition verankerte Bild- und Wahrnehmungsmuster) angepasst wird, und damit zu einem individuellen Ausdruck innerhalb der kulturspezifischen Vorbedingungen gebracht wird. Bei einer Autobiographie mit einer hohen Literarizität muss bedacht werden, dass hier der Suche nach neuen Ausdrucksformen und Erzählmustern eine tragende Rolle zukommt, und damit eine Auseinandersetzung mit kulturspezifischen Narrationsstrukturen und Topoi der Subjektkonstruktion forciert wird.

Jedes individuelle Gedächtnis bildet sich, nach Maurice Halbwachs, innerhalb von sozialen Rahmenbedingungen (*cadres sociaux*) heraus, die sowohl Wahrnehmungen als auch Erinnerungen beeinflussen. So bestimmt die Kultur nicht nur, wann, wo und wie erinnert wird, sondern auch auf welche Weise.

[...] die Erinnerung ist in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im übrigen durch andere, zu frühen Zeiten unternommene Rekonstruktionen vorbereitet, aus denen das Bild von ehemals schon recht verändert hervorgegangen ist.¹¹⁹

Dies ist grundlegend für die Überlegungen und Thesen des Sozialpsychologen Frederic Bartlett, den Gedächtnistheoretiker/innen Aleida Assmann und Jan Assmann, Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann, die über das Zusammenspiel des kulturellen Hintergrundes und des individuellen Gedächtnisses und der Erinnerungsarbeit forschten und noch in diesem Kapitel zitiert werden. Halbwachs entwickelte seine Prämisse in Opposition zu Henri Bergson:

119 HALBWACHS: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. S. 55f.

Während Bergson davon ausging, daß Erinnerungen wesentlich subjektiv seien und demgegenüber das historische Gedächtnis nur äußerliche Faktensammlungen bereitstellen könne, die erst durch individuelle Aneignung bedeutungsvoll würden, verhält es sich nach Halbwachs genau umgekehrt. Ihm zufolge ist das individuelle Erinnerungsbild lediglich als „unvollständige und verstümmelte kollektive Vorstellung“ anzusehen.¹²⁰

Menschen werden von diesen Theoretiker/innen in Gedächtnisgemeinschaften zusammengefasst, und die/der Einzelne kann ihren Theorien nach, als Teil der Gruppe die das kollektive Gedächtnis trägt, mit seinen individuellen Erinnerungen Hinweise auf kollektive Wahrnehmungs-, Verarbeitungs-, Handlungs-, und Deutungsmuster innerhalb seiner Generation geben. Desweiteren lassen sich nach diesem Verständnis Wertesysteme, Normen, Mentalitäten und Weltbilder rekonstruieren. Das Konzept ist nicht unumstritten, schon Alfred Schütz' Analysen in *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt* (1932) widersprechen einer generalisierenden Umlegung der Sichtweisen Einzelner auf ein Kollektiv und vice versa. Daher muss man einräumen, dass in einer Analyse nur dominante Tendenzen erkannt werden können, denn „[d]as Verhältnis zwischen großräumigeren gesellschaftlichen Deutungsmustern und dem individuellen Gedächtnis ist so komplex, daß jede Analyse sich in heilloser Spekulation verstricken muß.“¹²¹

In Bezug auf Lebensgeschichten besitzen lebensbeschreibende Textsorten, seien es (Auto-)Biographien oder Darstellungen fiktionaler Charaktere, großen Einfluss auf den Diskurs des (auto-)biographischen Erzählens auf zweierlei Weise: hinsichtlich des Inhalts, was als relevante Topoi und Narrateme zu gelten hat, also welche Ereignisse aus dem ungegliederten Ereignisstrom herausgegriffen und als relevant und damit auch als erinnerungswürdig, erzählbar oder erzählenswert bewertet werden:

Welche Elemente des Ereignisstroms für uns welche Bedeutung bekommen, kann auch mit unserem narrativen Repertoire zusammenhängen, also mit der Frage, ob wir diese Erlebnisse in eine bestimmte, uns zur Verfügung stehende Geschichtenform einbinden können, das Geschehen als möglichen *Topos* erkennen.¹²²

Auch das Aufgreifen literarischer Muster kann zur Selbstdefinition und Selbstvergewisserung dienen. Durch die Anknüpfung an literarische Vorbilder wird die eigene Geschichte in eine kulturelle Tradition eingeordnet. Aus dem Umgang mit Vorlagen kann man schließen, mit welchen Elementen sich das Subjekt identifiziert oder wovon es sich abgrenzt. Aus diesem Befund können wiederum Rückschlüsse auf das Selbst- und Weltbild von Individuen und Gruppen abgeleitet werden. [...] Zum Teil sind sich die Erinnerungssequenzen so ähnlich [Stephan spricht über ihre Analysen von Texten von Dissident/innen], dass die Vermutung nahe liegt, es handele sich um literarische Topoi, die immer wieder reproduziert werden.¹²³

120 MATUSSEK: Kulturwissenschaft und Gedächtnisforschung. Ein Verhältnis wechselseitiger Konstitution. S. 5, Matussek zitiert HALBWACHS: Das kollektive Gedächtnis. S. 89 und bezieht sich auf BERGSON: Materie und Gedächtnis.

121 WELZER: Das kommunikative Gedächtnis. S. 162

122 LUCIUS-HOENE, DEPPERMANN: Rekonstruktion narrativer Identität. S. 23

123 STEPHAN: Erinnerungtes Leben. S. 13

Bei dieser Bewegung der Angleichung des Lebens an kulturspezifische Formen und Inhalte ist die Wahrscheinlichkeit relativ hoch, dass nur das erlebt, erinnert und erzählt wird, was einem bekannten Topos, Mythos oder Narratem ähnelt, beziehungsweise werden Abweichungen nivelliert, kultureigene Strukturen und Inhalte eingepasst. Um die Relevanz des eigenen Erlebnisses zu steigern und dessen Gültigkeit zu sichern, kann die Vergangenheit im Verlauf ihrer Rekonstruktion an Mythen und tradierte Anekdoten angepasst werden. Das erzählte Leben wird also durch diese Angleichung an eine literarische Gattungs-Tradition zu einem Teil einer 'universellen' Geschichte der Menschheit, finden sich hier doch auch individuelle und subjektive Perspektiven auf die 'ewig menschlichen Themen'. Angemerkt sei, dass es Männern leichter fällt die eigene Lebensgeschichte auf diese Art zu stilisieren – wird doch häufig die (Welt-)Geschichte noch immer als Taten großer Männer erzählt, in welcher Frauen das Private zugeordnet ist. Damit steht das Erleben und letztlich auch die Relevanz des 'anders' Erleben von Frauen zur Disposition, sofern man geneigt ist einen sozio-kulturellen Essentialismus anzuerkennen, denn in einer literarischen Kultur, die phallogozentrisch geprägt ist, sind die Topoi ebenso strukturiert und mit erhöhter Relevanz versehen. Das ermöglicht die Darstellung des Mannes als Held und seine Biographie als Erklärung seines (individuellen) Weges der Subjektwerdung. Die Übernahme solcher Topoi in der Erfahrung und Selbstbeschreibung von Frauen führt zwangsläufig zu der Erfahrung von Differenz. Im Gegenzug scheint die Relevanz der von Frauen geprägten Topoi marginal, demgegenüber steht die Strategie eben von einer solchen marginalisierten Position heraus zu sprechen und andere Topoi und Welterklärungsmuster in der Kultur zu etablieren.

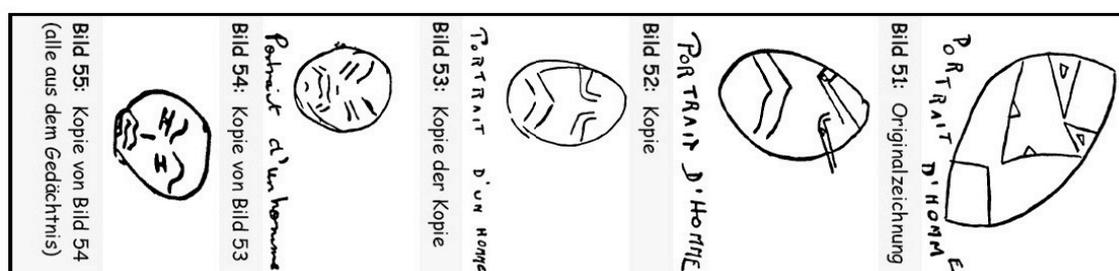
Ein prägnantes Beispiel für ein produktiv werden der Diskurse des Erzählens zeigt sich in den Untersuchungen des Sozialpsychologen Frederic Bartlett. 1920 führte er folgendes Experiment durch: Er erzählte britischen Studierenden die für sie exotische Geschichte *War of Ghosts*¹²⁴, welche der Anthropologe Franz Boas bei einem nordamerikanischen

124 Der von Bartlett verwendete Text lautet wie folgt: „One night two young men from Egulac went down to the river to hunt seals and while they were there it became foggy and calm. Then they heard war-cries, and they thought: “Maybe this is a war-party”. They escaped to the shore, and hid behind a log. Now canoes came up, and they heard the noise of paddles, and saw one canoe coming up to them. There were five men in the canoe, and they said: “What do you think? We wish to take you along. We are going up the river to make war on the people.” One of the young men said, “I have no arrows.” “Arrows are in the canoe,” they said. “I will not go along. I might be killed. My relatives do not know where I have gone. But you,” he said, turning to the other, “may go with them.” So one of the young men went, but the other returned home. And the warriors went on up the river to a town on the other side of Kalama. The people came down to the water and they began to fight, and many were killed. But presently the young man heard one of the warriors say, “Quick, let us go home: that Indian has been hit.” Now he thought: “Oh, they are ghosts.” He did not feel sick, but they said he had been shot. So the canoes went back to Egulac and the young man went ashore to his house and made a fire. And he told everybody and said: “Behold I accompanied the ghosts, and we went to fight. Many

Indianerstamm aufzeichnete. In zwei unterschiedlichen Versuchsanordnungen bat er die Studierenden die Geschichte nachzuerzählen – einmal seriell in einer Art 'Stillen Post', und einmal sind die Studierenden aufgefordert, die Erzählung in unterschiedlichen zeitlichen Abständen erneut wiederzugeben. Bereits nach 20 Stunden zeigen sich signifikante Abweichungen: die Studierenden passten die Geschichte ihren eigenen Narrations- und Deutungsmustern an und ergänzten oder ersetzen 'fremde' Namen und Objekte durch Bekanntes aus der eigenen Kultur:

Über den Zeitverlauf hinweg zeigte sich eine immer größere Verdichtung des Erzählmaterials, die einem Prinzip des 'Sinnmachens' (effort of meaning) folgte – woraus Bartlett den Schluß zog, daß vorhandene kulturelle Schemata die Wahrnehmung und dementsprechend die Erinnerung in so hohem Maße prägen, dass Fremdes auf subtile und vom sich Erinnernden unbemerkte Weise zu eigen wird. Das heißt, die Geschichte wurde aller überraschender, merkwürdiger und unlogischer Aspekte entkleidet, zugleich wurden Merkmale (Namen, Objekte) in die Geschichte importiert, die den kulturellen Schemata der Erzähler entsprachen.¹²⁵

Erst wenn die Geschichte eine stereotype Form erreicht hatte, veränderte sie sich im weiteren Verlauf kaum noch. Kurz: die sich erinnernden Personen nivellierten die Geschichte auf eine art Standardformat und machten sie damit von einer fremden zu einer eigenen.¹²⁶



Dieselben Effekte sind bei dem Erzählen oder Aufschreiben der eigenen Erinnerungen zu beobachten: Die Erzählungen werden kultur- und medienspezifischen Narrations-Strukturen und Erzählmustern angepasst.

Anhand der Versuchsanordnung *Chinese Whisper* (Abb. oben), bei der Bartlett Studierende bat seriell eine polynesisische Maske nachzuzeichnen, zeigt sich, dass Bartletts Überlegungen hinsichtlich der kulturellen Überformung von Erzählungen auch für visuelle Darstellungen gültig sind.

of our fellows were killed, and many of those who attacked us were killed. They said I was hit, and I did not feel sick." He told it all, and then he became quiet. When the sun rose he fell down. Something black came out of his mouth. His face became contorted. The people jumped up and cried. He was dead."

Bartletts Analysen der abweichenden Geschichten der Studierenden sind abrufbar unter: „Some experiments on the reproduction of folk stories“: <http://www.sdp.cam.ac.uk/bartlett/SomeExperimentsOn.html>, „An experiment upon repeated reproduction“: <http://www.sdp.cam.ac.uk/bartlett/AnExpUponRepeRepro.html>, und „Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology“:

<http://www.sdp.cam.ac.uk/bartlett/TheoryOfRemembering.html>, letzter Aufruf: 15.11.2012

125 WELZER: Das kommunikative Gedächtnis. S. 145

126 Ebd. S. 146

Auch Kris und Kurz weisen auf eine Wechselwirkung zwischen den Stereotypen der Künstleranekdoten und dem tatsächlichen Leben der Künstler hin, deren Biographien sich sukzessive jenen in der Kunstgeschichte beschriebenen annähern.¹²⁷ Bei dieser Bewegung der Angleichung des Lebens an kulturspezifische Formen und Inhalte, die phallogozentrisch geprägt sind, scheint es kein Entkommen von der männlichen Herrschaft zu geben, weder in Text noch Bild: Abweichungen werden nivelliert, Strukturen und Inhalte eingepasst. Es besteht lediglich die Möglichkeit auf die Differenz aufmerksam zu machen – die Versuche eine genuin 'weibliche' Darstellungsweise zu finden verlängerten nur den patriarchalen Diskurs. Frauen stehen also auch hier wieder vor einem doppelten Problem: Sie müssen eine männlich codierte Sprecherposition übernehmen um überhaupt gehört werden zu können, andererseits müssen sie 'ihre' Themen mit Relevanz versehen.

Die Untersuchungen Bartletts zeigen auch, dass die Geschichtenform Einfluss auf das Erzählte hat: Texte beeinflussen die Metastruktur des Erzählvorganges, die eigentliche Story wird verdichtet und erhält neue Wendepunkte. Zusätzlich wird die polyphone mythische Form dem Herrschaftsdiskurs der Linearität unterworfen: Lebensgeschichten aufzeichnen bedeutet in der westlichen Kultur mehr als Fakten, Zahlen und Orte chronologisch zu reihen. Die Lebens-Geschichte wird nicht auf-gezählt, sondern er-zählt und damit wird der Erinnerung eine sinnstiftende Ordnung, eine Bedeutungsstruktur unterlegt. In der klassischen eurozentrischen Narrativik, also auch der biographischen Prosa, entwickeln sich die einzelnen Anekdoten (scheinbar) auseinander heraus, bedingen einander und stehen in einer 'sinnvollen' Verbindung, entwickeln eine inneren Logik und Kausalität und folgen damit dem Herrschaftsdiskurs der Linearität. „Der somit gestiftete Sinn in dem Erzählten ist immer 'nachträglich', im Nachhinein rekonstituiert“¹²⁸ Nach Derrida entsteht die, auf ratio ausgerichtete, Linearität aus der Absetzbewegung von einer mehrdeutigen Schrift.¹²⁹ Eine

127 Vgl. KRIS, KURZ: Die Legende vom Künstler. S. 164

128 DERRIDA: Schrift und Differenz. S. 306

129 „Wir können feststellen, daß sowohl der traditionelle Begriff der Zeit wie auch eine ganze Verfassung der Welt und der Sprache aufs engste mit ihr [der Linearität] zusammenhängen. Die Wurzeln der Schrift im engeren Sinne, vor allem der phonetischen Schrift, gründen in der Vergangenheit einer nicht-linearen Schrift. Diese Vergangenheit musste besiegt werden und man kann, wenn man so will, von einem technischen Sieg sprechen, der in einer gefährlichen und beängstigenden Welt größere Sicherheit und mehr Möglichkeiten der Kapitalisierung versprach. Doch konnte ein derartiger Sieg nicht auf einen Schlag errungen werden. Ein Krieg brach aus, und mit ihm vollzog sich eine Verdrängung all dessen, was bishin der Linearisierung widerstanden hatte. Eine Verdrängung der 'Mythographie' (Leroi-Gourhan), d.h. einer Schrift, die ihre Symbole in der Mehr-Dimensionalität buchstabiert und deren Bedeutung nicht in der Sukzessivität, der Ordnung der logischen Zeit oder der irreversiblen Zeitlichkeit des Lautes unterworfen ist.“ DERRIDA: Grammatologie. S. 151

Polyphonie, die sich direkt aus dem Chaos zu ergeben scheint. Als Folge entsteht die dichotomische und hierarchisierende Form der Denktradition der abendländischen Metaphysik.

Doch auch wenn in einigen Selbstdarstellungen von Frauen von der westlichen Norm abweichende Schreibweisen zu finden sind, die es zu erlauben versprechen, 'anderes' aus dem Bedeutungsstrom herauszukristallisieren – „etwa das Fehlen linearer

Entwicklungslinien zugunsten repetitiver, reihender, zyklischer Strukturen, Schilderungen des Alltäglichen, Prozessualität statt Erreichen eines Endpunktes, Aufgehen im Beschriebenen statt Distanz¹³⁰ – scheinen sie wie die Avantgarden des 20. Jahrhunderts, welche die Linearität aufzubrechen suchten mit ihrem Programm zum Scheitern verurteilt, so sie, laut Martina Wagner-Egelhaaf, nur dem 'Anderen' eine (abgeleitete, zudem stereotype) ästhetische Form geben und diese als dichotomischen Gegensatz zu behaupten und aufzuwerten suchen: „'Andersheit' scheint ein Ensemble einigermaßen stereotyper Wahrnehmungs- und Beschreibungsmuster hervorzubringen, die sich als Gegenentwürfe von der Konstruktion einer linearen, geschlossenen, dominanten Normaltypologie ableiten.“¹³¹ Strukturanalog zu dem patriarchalen Diskurs, der die Frau als 'das Andere' konstruiert und sich über diesen Ausschluss konstituiert, verhält sich die Linearität eben nicht oppositionell zu den von Judith Okely umrissenen Ensemble von Merkmalen, sondern diametral zu dem unintelligiblen, wie den 'Körpern ohne Gewicht' (Butler), dem Wahnsinn (Foucault), dem Unbewussten (Freud).

Ziel des Versuches die sozio-kulturelle Bedingtheit des autobiographischen Erzählens aufzuzeigen kann es sein, neben zur Zeit noch marginalisierte Sprecherpositionen als relevant zu etablieren, dieses noch Unintelligible zum Ausdruck zu bringen ohne dabei etwas 'genuin weibliches' oder 'anderes' als rein oppositionelle Form zur Linearität manifest werden zu lassen. Dafür muss ein unverstellter oder anderer Zugang zu dem Ereignisstrom möglich sein.

Im folgenden Abschnitt soll das Konzept 'Ereignisstrom' erläutert und dargelegt werden, warum die Hoffnung dies erreichen zu können auf Künstler/innen projiziert wird.

130 WAGNER-EGELHAAF: Autobiographie. S. 97, in Bezug auf OKELY: Anthropology and autobiography. S.6
131 Ebd. S. 98

2.6 Ereignisstrom / Narrative Überformung

Größere Unstimmigkeiten gibt es zur Zeit in der Frage, ob es prä-narrative Erfahrungen, also unemplottetes¹³² Material, also den rohen, chaotischen Ereignisstrom gibt, der sich unintelligibel, nur als Stammeln äußern kann und in einem Ordnungsprozess posteriori verbalisiert und visualisiert werden muss. Das bedeutet, dass Erfahrungen erst erfahrbar, intelligibel und kommunizierbar würden, wenn aus dem ungegliederten Ereignisstrom einzelne Situationen herauskristallisiert, selektiert, analysiert und mit einer Struktur unterlegt werden. Eine grundlegende, erste ordnende Maßnahme ist, eine temporäre Aufspaltung des rohen Erlebens in vorher, jetzt, hinterher vorzunehmen, also Ereignisse 'herauszuschneiden' und chronologisch zu reihen.¹³³ Diese Transformation würde eine Anpassung in eine kulturspezifische sprachliche oder visuelle Struktur bedeuten – Inhalte die mit dieser Struktur nicht konform sind und sich nicht anpassen lassen, würden ausgeklammert und unbemerkt entfallen.

Diese Struktur ist präfiguriert durch kognitive Figuren, genannt Schemata oder Deutungsmuster. Sie organisieren typische Zusammenhänge und reduzieren die Komplexität der Umwelt und formulieren die durch Sinneswahrnehmung gewonnene Information derart, dass Orientierung, Handlung und Identitätskonstruktion möglich werden.¹³⁴ Das heißt, dass Ereignisse durch eine Matrix aus Narrativen prozessiert werden müssen, durch welche hindurch sie erst als solche 'erkennbar' und 'lesbar' werden:

Ohne die Möglichkeit selbstbezogene Erfahrungen in ein sozial geteiltes System von Regeln und Rahmen einzubetten, nähme ein Erlebnis keine Gestalt im Bewusstsein an und würde nicht zu einer Erfahrung, die zu erinnern wäre. Sie bliebe allenfalls ein Reiz, der automatisch Verarbeitungsprozesse nach sich zöge.¹³⁵

Diese Muster werden durch die/den Einzelne/n oft auch widersprüchlich angeeignet und müssen in Erfahrungen aktualisiert und zugleich ausbuchstabiert und dadurch individualisiert werden. Sie sind also mitnichten statische Matrizen durch welche die Erfahrung einfach durchgesiebt wird.

Andersherum stellt sich die Frage, ob nicht bereits die reine Erfahrung narrative Strukturen besitzt, also unsere Narrationsmuster aus der Erfahrung abgeleitet sind, also keine

132 Emplotment ≈ narrative Modellierung, Überführung einer Ereignisfolge in die Handlung einer Geschichte, Def. nach WHITE: *Metahistory* (1973).

133 Vgl. LUCIUS-HOENE, DEPPELMANN: *Rekonstruktion Narrativer Identität*. S. 21

134 Vgl. SCHÜTZE: *Kognitive Figuren des autobiographischen Stehgreiferzählens*.

135 WELZER: *Das kommunikative Gedächtnis*. S. 104

oktroierten Strukturen die bedeutungsstiftende Matrix bilden, da Realität bereits intrinsisch narrativ organisiert ist, so argumentiert David Carr in *Time, Narrative, and History* (1986).

Zusammengefasst liest sich dieser Prozess so: Dem Konzept der Existenz von prä-narrativen Erfahrungen folgend, entsteht über die Relevanz-Selektion durch die kulturspezifische, individuell ausbuchstabierte Matrix aus Narrativen erst Erfahrung und in derselben Bewegung auch Sinn und Bedeutung: „For we dream in narrative, daydream in narrative, remember anticipate hope despair believe doubt plan revise criticise construct gossip learn hate an love by narrative.“¹³⁶

Im folgenden Abschnitt wird das Konzept des Ereignisstroms vertieft und mit der dekonstruktivistischen These affiziert, dass es keine erfassbaren Entitäten vor der Sprache – ob nun textuell oder visuell – geben kann und jede Ausformulierung eine Gleichzeitigkeit von Bedeutungssetzung und Bedeutungszerstörung ist. Das soll die Frage klären, ob und wenn ja, warum Künstler/innen zugesprochen wird, in einer Praxis der Weltbearbeitung die narrative Matrix zu beeinflussen und so neue Erfahrungen und Sinnstiftungen zu ermöglichen, also Kultur zu schaffen. Am Ende soll darüber die Frage beantwortet werden, ob sich dadurch die feministische Forderung an Kunst erfüllen lässt, den dominanten sozialen bzw. sprachlichen Ordnungen entgegenzuwirken,¹³⁷ um die Wirklichkeit von männlichen Ideologien zu befreien.¹³⁸

2.7 Erzählen als Kunst / Das Geheimnis

Ist das was die Genialität von all dem, was sie in kontinuierlicher Weise an eine Genese, eine Genealogie oder Genre / Genus zurückbinden könnte, trennt, also nicht genau dieses absolute Ereignis, das die unentscheidbare Grenze zwischen dem Geheimnis und dem Phänomen des Geheimen, zwischen dem absoluten Geheimnis und dem phänomenalen Erscheinen des Geheimen als solchem setzt? Eben hier ist die Genialität genialer Ereignisse eng mit der Literatur, mit ihrer (Ganz) Anderen-All-Macht verbunden. Denn diese unentscheidbare Grenze zieht die Literatur in dem Augenblick, da sie in ihrer Chiffre das Geheimnis (secret) vor Ihnen verbirgt, das sie wahr, gewiß (certes), das sie jedoch absolut für sich behält (garde), indem sie es Ihnen gleichzeitig zu betrachten / von neuem zu bewahren (re-garder) gibt, ohne Ihnen die geringste Chance zu lassen, es sich anzueignen, indem sie Ihnen gleichzeitig die Fähigkeit (pouvoir) oder das recht entzieht, zwischen Realität und Fiktion zu entscheiden, zwischen der Fiktion, die stets ein reales Ereignis ist – wie auch das Phantasma eines ist – und der sogenannten Realität, die immer auch nur eine Hyperbel der Fiktion sein kann.¹³⁹

136 HARDY: *Towards a Poetics of Fiction: An Approach Through Narrative*. S. 5

137 Vgl. REBENTISCH 1999. S. 14, zitiert n. GUTH: *Ausstellungsformate und Geschlechterverhältnisse*. S. 31

138 Vgl. EXPORT: *Notiz zur Entstehung der Ausstellung*. S. 1

139 DERRIDA: *Genesen, Genealogien, Genres und das Genie*. S. 52, Derrida hielt diesen Vortrag 2003 auf einem Kolloquium über Hélène Cixous. Derrida redete hauptsächlich über den Begriff des Genies und überlegte, ob le génie auch la génie dekliniert sein könnte. Vgl. zu diesem Thema auch BABKA: *Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie*.

Derrida könnte hier so gelesen werden, dass das Geheimnis der unversprachlichte, unerklärliche Ereignisstrom ist, welches als unstrukturiertes Chaos der Erscheinungswelt nur das Potential einer Ordnung birgt. Aus dem Ereignisstrom wird ein singuläres Ereignis herauskristallisiert (durch komplexe Schemata prozessiert) und erhält dadurch eine Form, wird versprachlicht oder visualisiert, wird zum erkennbaren Phänomen des Geheimnis. Derrida verortet in diesem Prozess der Versprachlichung eine Gleichzeitigkeit von Bedeutungssetzung (Konstruktion) und Bedeutungszerstörung (Destruktion), die offenbare, dass das sprachliche Zeichen nicht mit sich selbst identisch, vielmehr dem Prozess einer dauernden Umcodierung unterworfen sei. In letzter Konsequenz gibt es also überhaupt keine genuine Abbildung, keine Möglichkeit der Referenz auf eine Idee im Sinne Platons, da keine prä-narrativen Entitäten, keine fixierbaren Signifikate vorhanden sind. Und nur diese (unmögliche) Abbildung des Chaos könnte mit 'Realität' affiziert werden.

Nach dem Destillationsprozess des Ereignisses aus dem Ereignisstrom, während dem Fragmente entstehen und adäquate Worte und Bilder in der Versprachlichung / Verbalisierung / Signifikation gefunden wurden, wird das Ereignis in einer kulturspezifischen Kommunikationsform organisiert.

Durch die Unmöglichkeit die Komplexität und Kontingenz der Welt in einem Text oder Bild darzustellen, muss zwangsläufig aus dem Ereignisstrom selektiert werden, damit Sinn entsteht. Dabei entsteht immer auch ein nicht wahrgenommener oder unerzählter Rest, ein Bedeutungsüberschuss der nicht in die Erzählung integriert werden kann und entweder vergessen wird oder freischwebend zwischen den Buchstaben auf seine Entdeckung harrt. Dieser Rest wird in der Différance deutlich, in dem Flottieren der Signifikanten, letztlich entstehen in dieser unendlichen Verweisstruktur auch reine Signifikanten / Leerstellen.

Das absolute, geniale Ereignis, der schöpferische Moment, ist nun das Herauslösen eines singulären Ereignisses aus dem Ereignisstrom wenn Schemata und präfigurierende Muster nicht zur Anwendung kommen – als freier Moment. Dies sollen nach einer der möglichen zeitgenössischen Kunstauffassungen Künstler/innen leisten,¹⁴⁰ indem sie das Stammeln

140 Auch Derrida bestimmt das Genie als Produzent des originären und neuen, da sich seine Produktion eben nicht auf eine Genese, Genealogie oder Genre zurückführen lasse. Damit rückt bei Derrida das Genie in Richtung von Kants Abfolge von Einfluss und Innovation: „Kein Kriterium wird je die konstative und theoretische Definition des Genies erlauben (wie z.B. das Genie ist dies oder das, es macht dies oder das, es erschafft dies oder das) – sonst würde man es auf die homogene, und natürliche, und ontologische Reihe der Genese, der Genealogie und des Genres reduzieren.“ DERRIDA: Genesen, Genealogien, Genres und das Genie. S. 89 Derrida wendet den Begriff des Genies ein weiteres mal, benennt den bekannten Topos, dass selbst das Genie nicht wisse, wie ihm geschehe und dass das Genie eben nicht bestimmt werden kann über

überwinden und neue Symbole, Metonyme, Strukturen entwickeln, um den unerzählten Rest der Différance zu erzählen und in der Literatur / der Kunst zur Existenz zu bringen. Auch hier spiegelt sich die Verpflichtung auf das Utopische wieder, die Sehnsucht nach einer Möglichkeit der Subversion von naturalisiertem Wissen, sowie die Verpflichtung der künstlerischen Produktion auf das 'Andere' und das ästhetisch Neue. Und darin besteht die Chance zu einer revolutionären oder widerständigen Geste: Vorformulierte kollektive Erinnerungsmuster und -praktiken können benannt werden, damit individuelle Codierungen und Erzählmuster gefunden werden können, die das Unintelligible, das der Linearität diametral gegenüberstehende, visualisieren oder versprachlichen. Und es bedarf dieser neuen Bilder und Geschichten, weil sich „kulturelle Hegemonien,, und „politische Auseinandersetzungen“ eben „nicht nur in Klassenkämpfen, sondern im Kampf um Definitionsmacht, Stichwortgeberschaft und Vorherrschaft im kulturellen Feld“ entscheiden.¹⁴¹

Doch letztlich nehmen die individuelle künstlerische Praxis, die Genese, Genealogie und das Genre usw. durch welche das Ereignis prozessiert, damit visualisiert und verbalisiert wird, immer eine willkürliche und gewaltsame Setzung der Grenzen zwischen Ereignisstrom und Ereignis vor, wodurch erst die Entität des Ereignisses bestimmt wird. Dies bedeutet für die künstlerische Praxis, die das 'Andere' versprachlichen, dem Geheimnis entziehen will, dies bedeutet, dass diese Künstler/innen immer auch eine fingierte Wahrheit behaupten, denn das „geniale Ereignis“ generiert immer nur eine andere Wahrheit, produziert auch immer einen ungesagten Rest. Um auf die feministische Forderung an Kunst noch einmal zu sprechen zu kommen, wird in der geforderten differierten 'Wahrheit' nur eine feministisch organisierte Macht produktiv, denn eine Darstellung des polyphonen und simultanen Chaos ist unmöglich, ein Glaube daran verweist nur entweder auf das Bestehen einer Art göttlichen Ordnung oder die These von Carr, dass die Realität bereits intrinsisch narrativ strukturiert ist,¹⁴² deren Strukturen es erlauben überhaupt etwas wahrzunehmen und daher nur erforscht, entdeckt oder 'richtig' decodiert werden müsse.

eine der Person inhärenten Eigenschaft, wie das ingenium, daher Genie nur in der Rezeption erkannt werden kann. Daher besteht die Möglichkeit, dass es Genialität nicht ontologisch gebe, sondern vordiskursive Denkweisen durch die genialischen Geste als neu erscheinen: „Das Genie besteht also darin, Ihnen den Streich des Genies zu spielen. Nicht etwa einen Geniestreich (coup de génie), sondern den Streich des Genies (coup du génie).“ Ebd. S. 72, sich also 'Genialität' ausschließlich in genialischen Gesten zeigt.

141 DIEDERICHSEN: Politische Korrekturen. S. 135

142 Vgl. CARR: Time, Narrative, and History.

Bei Aleida Assmann deutet sich an, dass es eine Möglichkeit gibt, den Ereignisstrom als Chaos, als Polyphonie im Speichergedächtnis (im Sinne des loci-Modells) zu speichern, ohne dass bereits Sinnstrukturen diesen konfigurieren. Erst im Prozess der Sinnkonfiguration werden Fragmente intelligibel und damit bewusst.¹⁴³ Dies könnte ein Erklärungsmodell begründen, inwiefern Künstler/innen nicht einen privilegierten Zugang zum Ereignisstrom qua Inspiriertheit, genuin anderer Wahrnehmung wie dem Wahnsinn zugeschrieben oder benötigen um das Neue hervorzubringen, sondern in der künstlerischen Praxis nur die Bedingungen und Möglichkeiten der Sinnkonfiguration verändern durch Entwicklung different individualisierter sozio-kulturelle Schemata.

Trotz der Unentschiedenheit der Frage nach der Existenz von prä-narrativen Erfahrungen und der Möglichkeit ihrer Speicherung besteht hier die Möglichkeit den Kampf zweier konkurrierender Bedeutungssysteme (phallogozentrisch versus e.g. feministische, postcoloniale) auszufechten: Jede Wahrheit muss beglaubigt werden, und dies geschieht in der Kunst oder in Autobiographien über das Ausweisen der Authentizität der Körper, ihrer Biographien, der Autonomie des Subjekts.

2.8 Visuelle Autobiographien

In dieser Arbeit wird eine Sonderformen der Gattung Autobiographie analysiert, die Visuelle Autobiographie. Im Folgenden wird diese Form kurz erläutert. Das Interesse der Literaturwissenschaft an dieser Form im Übergang zu bildenden Kunst liegt in der unabgeschlossenen Diskussion über die Referenzialität der Gattung Autobiographie begründet. Im 20. Jahrhundert befindet sich die Autobiographie durch das Problem der Sprachlichkeit des Subjekts in einer doppelten Krise. Können visuelle Elemente als Garanten für Realität, Authentizität und Referenzialität dienen, dieser Frage soll in der Analyse der Werke von Künstlerinnen nachgegangen werden, ist doch die

143 „Das Gedächtnis produziert Sinn, und Sinn stabilisiert das Gedächtnis. Es ist stets Sache einer Konstruktion, einer nachträglich hinzugefügten Bedeutung. Das Speichergedächtnis ist demgegenüber die 'amorphe Masse', jener Hof ungebräuchlicher, nicht amalgamierter Erinnerungen, der das Funktionsgedächtnis umgibt. Denn was nicht in eine Story, in eine Sinnkonfiguration passt, wird deshalb ja nicht schlechthin vergessen. Dieses teils nicht bewußte, teils unbewußte Gedächtnis bildet deshalb nicht den Gegensatz zum Funktionsgedächtnis, eher dessen Hintergrund. [...] In dieser Bezogenheit von Vordergrund und Hintergrund liegt die Möglichkeit beschlossen, daß sich das bewußte Gedächtnis verändern kann, daß Konfigurationen aufgelöst und neu zusammengesetzt werden, daß aktuelle Elemente unwichtig werden, latente Elemente emportauchen und neue Verbindungen eingehen. Die Tiefenstruktur des Gedächtnisses mit ihrem Binnenverkehr zwischen aktualisierten und nichtaktualisierten Elementen ist die Bedingung der Möglichkeit von Veränderung und Erneuerung in der Struktur des Bewußtseins, das ohne den Hintergrund jener amorphen Reserve erstarren würde“ A. ASSMANN: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. S. 136

Authentifizierung der Mediensubjekte als Teil der gegenwärtigen Künstler/innen-Autobiographik ein ausschlaggebender Faktor für die Gestaltung von Texten, die vornehmlich für ein Fach-Publikum geschrieben sind, also ein konkretes Lese-Publikum mit diesen Autobiographien angesprochen werden soll. Noch einmal sei daher an die Anfangsprämisse erinnert, dass Erzählen einer Lebensgeschichte theoretisch gefasst werden kann, als: Re-Kreation eines vergangenen Ereignisses an den Bedürfnissen und Bedingungen einer gegenwärtigen Kommunikationssituation orientiert.

Neben konventionellen Selbstportraits, die Gesicht oder Torso zeigen, erweiterten Künstlerinnen den Begriff des Selbstportraits und fingen im 19. Jahrhundert an, ihre künstlerische Produktion autobiographisch zu begleiten, bzw. in Künstler/innenbüchern, Tagebüchern, Installationen, Skulpturen, Performances u.ä. ihre autobiographischen Erfahrungen zu bearbeiten und dadurch Text und visuelle Elemente in dem autobiographischen Akt zu vermischen. Vorher gab es in der Kunstgeschichte keine eigene Autobiographik, da autobiographischen Quellen nur die Funktion zukam, Werkverzeichnissen oder Biographien Informationen zu liefern. Erst nach 1945 und dann gehäuft ab den 1980er Jahren werden im deutschsprachigen Raum die ersten Autobiographien von Künstlerinnen übersetzt, veröffentlicht oder neu aufgelegt, wie e.g. die Tagebücher von Käthe Kollwitz, Andy Warhol, Anselm Feuerbach, Marie Bashkirseff oder Judy Chicago.¹⁴⁴ „In der Regel setzen sie [Künstler der 60er und 70er Jahre] ihre Person mit ihrer Kunst in eins und sprachen ausschließlich von der eigenen künstlerischen Entwicklung und dem eigenen künstlerischen Ansatz.“¹⁴⁵ Erst mit den 1980er Jahren wenden sich viele Künstler/innen dezidiert autobiographischen Arbeitsweisen zu und die Vermischung von Bildelemente und Text wird integrativer Teil der künstlerischen Arbeitsweise.¹⁴⁶ Von Beginn an ist die Gattung 'Künstler/innen-Biographik' hybrid und die Literarizität zweifelhaft:

Nicht jeder Künstler, jede Künstlerin beherrscht geübte Schreib- und Narrationstechniken; vielmehr wechselt man oft unerwartet zwischen Alltäglichem, Analytischem, Poetischem, oder Kunstphilosophischem. Während andere Autobiographien Lebensmodelle anbieten und eine Selbstzuordnung gewähren, sind die Rezipienten künstlerischer Schriften einem Wechselbad an Nähe und Distanz, Identifikation und Unverständnis, Langeweile und Faszination ausgesetzt.¹⁴⁷

144 Dazu BERGER: Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei. Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.-20. Jahrhunderts, CODELL: The Victorian Artist. Artist's Lifewritings in Britain 1870-1910.

145 MUYERS: Die Sorge um(s)Ich – Subjekt und Medium der KünstlerInnenbiographie. S. 21

146 Dazu STEINER, YUNG: Autobiographie – Zeitgenössische Kunst.

147 MUYSER: Die Sorge um(s)Ich – Subjekt und Medium der KünstlerInnenbiographie. S. 21

Für das Lesen der visuellen Autobiographien bietet es sich an, den Ort an dem Text und Bildelemente aufeinander treffen als Interface zu fassen, an dem diese in ein Spannungsfeld treten; sich kommentieren, widersprechen, aufheben, ergänzen, im Zusammenwirken etwas drittes evozieren, kurz in ein komplexes Spiel eintreten, an dessen Ende sich ein autobiographisches Subjekt bildet.¹⁴⁸

2.9 Das Selbstportrait

Visuelle Autobiographien enthalten häufig Selbstportraits. Da die besprochenen Visuellen Autobiographien nicht von Schriftstellerinnen, sondern von bildenden Künstlerinnen verfasst worden sind, soll knapp über das visuelle Pendant der Autobiographie gesprochen werden.

Das Selbstportrait verortet die Dargestellten in ein gesellschaftliches Milieu, spricht über Status und Ansprüche, über Hierarchien und Selbstbewusstsein, also über den öffentlichen Aspekt einer Persönlichkeit. Es ist genau wie die Autobiographie ein Selbstentwurf, der nicht notwendig von Ehrlichkeit und Offenheit über das Ich getragen sein muss, der es vielmehr als gesellschaftlich konstruiertes behauptet und nicht zwangsläufig Enthüllungen vornimmt. Damit ist die Selbstdarstellungen auch lesbar als Darstellung von Posen, die eine bestimmte Aussage und Funktion haben. Dieser Blick auf sich selbst ist nicht frei von ästhetischen und psychologischen Werten.

Ein Problem des Autoportraits ist, dass der Blick auf 'die Frau' immer zuerst der Blick der Künstler war, da die bildliche Tradition der Darstellung von Frauen sich an Allegorien,¹⁴⁹ Musen etc. gebildet hat und dadurch der männliche Blick (Selbst-)Darstellungsmuster für Frauen präfiguriert. Insofern kann auch das Autoportrait Frauen nur eine prekäre Position anbieten, da es, wie auch analog das Schreiben einer Autobiographie, eine Auseinandersetzung mit männlich geprägten und dominierten (literarischen) Traditionen von Abbildungs- und Schreibweisen bedeutet. Da die Frau, anders als der Mann, auf dem Bild immer auch ein Zeichen ist,¹⁵⁰ muss sich jede Künstlerin, die sich selbst darstellt, mit den tradierten Positionen auseinandersetzen.

148 Einige Analysen dieser „visual/textual matrix“ findet sich in SMITH, WATSON: Introduction– A model for Reading the Gendered Interface. Insbesondere KRAUSS: Bachelors. Krauss weist in zahlreichen Arbeiten, zuletzt in *Bachelors* (1999), auf die Auswirkungen von gender auf die visual/textual matrix hin und stellt einzelne Künstlerinnen vor, die sich in einer dekonstruktiven Praxis mit dem Mythos des Künstlers als Schöpfer auseinandersetzen.

149 Vgl. WENK: Versteinerte Weiblichkeit über Allegorien in der Skulptur der Moderne.

150 Vgl. PARKER, POLLOCK: Dame im Bild. S. 93, Parker und Pollock fragen in ihrem Aufsatz „Dame im Bild“ danach, welche Bedeutungen in die Darstellung der Frau mit eingehen und inwiefern die Frau zum Zeichen wird, also 'Frau' ein Effekt ist von Ideologie und nur eine Repräsentation eines spezifischen künstlerischen Verfahrens bleibt.

Dies

enthüllt die Widersprüche, denen Frauen bei dem Versuch gegenüberstehen, sich selbst in der Kunst und als Künstlerinnen darzustellen. Denn Frauen sind nicht nur darauf angewiesen, als Künstlerinnen anerkannt zu werden, sie müssen zudem die Zeichnungen und Bedeutungen der Kunst in unserer Kultur durchbrechen und transformieren, da die traditionelle Ikonographie den Bemühungen der Frauen, sich selbst darzustellen, entgegenarbeitet. Ihre Absichten werden von den Bedeutungen und Konnotationen untergraben, die bestimmte Ikonographien mit sich führen.¹⁵¹

Mit diesen kunsthistorischen Erbsünden müssen sich auch Sophie Calle und Tracey Emin in den Selbstdarstellungen ihren Visuellen Autobiographien auseinandersetzen.

3. Text – Objekt – Fotografie – Bild Relationen

Aufgrund der neuartigen autobiographischen Erzählweise, der visuellen Autobiographie, erscheint es notwendig, eingehender zu betrachten, was die Besonderheit dieses Wechselspiels von Fotografie / Bild, Text und Objekt ausmacht, bewirkt und welche Freiräume sich für die Künstlerinnen durch die kombinierte Darstellungsweise ergeben.

3.1 Die Fotografie – Abbild oder Beweis der Wirklichkeit?

Sehr viele kontroverse Untersuchungen über Fotografie beschäftigen sich, ähnlich wie in der Autobiographie- und Erinnerungsforschung, mit dem Verhältnis von Repräsentation der Wirklichkeit zu Wirklichkeit. Die grundsätzlichsste, hauptsächlich von ca. 1968-2000 geführte Debatte thematisierte, ob die Bedeutung eines Bildes über eine Ähnlichkeitsrelation zum Dargestellten hergestellt wird, oder das Bild durch Konventionen mit Bedeutung versehen wird. Umberto Eco fasst rückblickend zusammen, dass der „eigentliche Kern des Missverständnisses beim unmittelbaren Übergang von der primären Ikonizität der Wahrnehmung zu einer Theorie der instituierten Gleichartigkeit bzw. der Erzeugung des Ähnlichkeitseffektes. [liegt]“¹⁵² Burkard Michel zeichnet die Grundzüge der zwischen Eco, Nelson Goodman und Gombrich geführten Diskussion in *Bild Und Habitus: Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien* nach.¹⁵³

151 Ebd. S. 76f.

152 ECO: Kant und das Schnaeltier. S. 400f.

153 Vgl. MICHEL: Bild Und Habitus: Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. S. 54-60

Bilder

sind verständlich, weil sie den Dingen oder Geschöpfen, die sie repräsentieren, mehr oder minder ähnlich sehen. Diese naheliegende Unterscheidung zwischen Bildern, die als Nachahmung unmittelbar verständlich sind, und Wörtern, die auf Konventionen beruhen, beherrscht seit Platon die Diskussion über Symbole und Semiotik. [...] Wir können ein Bild lesen, wie es als Nachahmung der Realität in einem bestimmten Medium erkennen. Leider muss ich mich hier schuldig bekennen, diese so plausible Ansicht in Frage gestellt zu haben.¹⁵⁴

Auch der ursprüngliche Gegner eines Ähnlichkeitsbegriffes Eco kommt im Jahr 2000 zu der These, „dass es semiotische Phänomene gibt, bei denen man, auch wenn man weiß, dass es sich um ein Zeichen handelt, dieses, ehe man es als Zeichen für etwas anderes wahrnimmt, zuerst als Gesamtheit von Reizen wahrnehmen muss, die den Eindruck erzeugen, man befinde sich vor dem Objekt.“¹⁵⁵

Barthes akzentuiert das Problem, indem er den Objektcharakter der Fotografie herausstellt: Die Fotografie verweise lediglich darauf, dass etwas war, ohne jedoch zu sagen was es war oder dieses konkret zu bezeugen. Die Fotografie wird als Objekt gedacht, als Verbindung in die Vergangenheit, als Spur des Referenten: „Le nom du noème de la Photographie sera donc: 'Ça a été', ou encore: l'Intraitable. [...] cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu que s'entend entre l'infini et le sujet [...]“¹⁵⁶ Susan Sontag greift in *On Photography* (1973) auf die Überlegungen Barthes zurück und formuliert diese Beweiskraft der Fotografie so: „A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like what's in the picture.“¹⁵⁷

Fotografien gelten nach diesem Verständnis ebenso wie literarische Texte und Autobiographien als Speichermedien, als Gedächtnis. Diese Funktion von Fotografien wird ebenso oft simpel im Sinne des loci-Modells verstanden: als eine Wachstafel, in die das Abbild der Erscheinungswelt eingraviert werden könnte, sei es auch noch so unscharf und schwer zu identifizieren was eingraviert sei. Doch Astrid Erll betont in diesem Zusammenhang erneut, dass Medien eben keine neutralen Speicher seien, denn was „sie zu enkodieren scheinen – Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen, Werte und Normen,

154 GOMBRICH: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. S. 274

155 ECO: Kant und das Schnabeltier. S. 429

156 BARTHES: Le message photographique. S. 120

157 SONTAG: On Photography. S. 5

Identitätskonzepte – erzeugen sie vielmals erst selbst¹⁵⁸ So sind auch Fotografien Teil der intertextuellen Verweisstruktur und verweisen somit auf ihre eigene Medialität und Bedingtheit, indem sie an vorgängige Texte, Symbole, Gattungen, Topoi und Strukturen erinnern.¹⁵⁹

In Fortführung der vorangegangenen Reflexionen zu Derrida, wäre das, was in die Fotografie oder den Text in Spuren eingelagert werden kann, als ein durch komplexe Schemata und Muster prozessiertes und so aus dem Ereignisstrom sondiertes Ereignis zu fassen. Die Anekdote ist eine narrative Ausformulierung dieses Ereignis, das erzählte Ereignis. Dessen visueller Counterpart, die visuelle Ausformulierung eines Ereignisses ist die Fotografie. Die einzelne Fotografie wird damit weniger als ein Fragment der Welt gefasst, Fragment in diesem Sinne: „Photographed images do not seem to be statements about the world so much as a piece of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire“.¹⁶⁰ Sondern sind mit dem Unterschied versehen, dass dieses visuelle Ereignis zwar nicht durch ein komplexes Konstrukt aus Schemata in einem individuellen Menschen prozessiert wird, sondern durch eine Maschine, eine Kamera, die ein anderes Sichtfeld besitzt als das menschliche Auge und zudem durch die Linse immer eine Zentralperspektive etabliert. Die grundsätzlichen Einstellungen (Blende, Belichtungszeit, Wahl des Filmmaterials, analog oder digital, Herstellerfirma bei Fotofilm etc.) sind reproduzierbar. Sie unterliegen sowohl pragmatischen als auch ästhetischen Entscheidungen, und diese sind im Bereich der Privatfotografie geschmackliche Entscheidungen und daher sozial determiniert – aber es sind Entscheidungen, bei denen eine bestimmte Wahl zu Ungunsten anderer Möglichkeiten getroffen wird, welche jetzt ausgeschlossen sind. Eine Fotografie befindet sich eben nicht in einem reinen Abbildungsverhältnis gegenüber dem chaotischen Ereignisstrom, sondern ist eine Bearbeitung der Bilderflut der Welt, die gegen unsere Netzhaut brandet. Auch der Moment des Auslösens scheint eine Analogie in der Schrift zu finden – es ist die gewaltsame Herauslösung eines Ereignisses aus der ungeordneten Umwelt, die Entstehung eines Bildes im Blitzgewitter – banaler ist das Auslösen eine schnelle Reaktion wenn das Bild im Sucher 'richtig' zu sein scheint – und scheint beim Schnappschuss intuitiv und zufällig zu sein, auf diese Weise wird das Individuelle betont, wohingegen in inszenierten Familienbildern eher die sozialen Rollen

158 ERLI: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. S. 124

159 Vgl. ERLI, NÜNNING: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. S.2

160 SONTAG: On Photography. S. 4

betont werden, so Bourdieu in *Eine illegitime Kunst*.

Das fotografische Paradoxon besteht laut Roland Barthes darin, dass eine Fotografie eine Reduktion dieses Ereignisstroms sei, aber keine Transformation vornehme und daher eigentlich ein reines Denotat, ein reines Zeichen sein müsste.¹⁶¹ In dieser Ansicht negiert sich die Möglichkeit der beschriebenen Bearbeitung von Wirklichkeit mit der Fotografie, in Barthes Meinung scheint auch der Glaube an die maschinelle Berechenbarkeit und Erfahrbarkeit der Umwelt in den Naturwissenschaften auf. Und trotzdem generieren Fotografien Bedeutungen, dies erklärt Barthes so, dass durch ihre Kontextualisierung und der damit verbundenen ästhetischen, professionellen und ideologischen Normen werden weitere Zeichen und Bedeutungen hinzugefügt, es entsteht ein Wechselspiel von Konnotationen und Denotat in der Rezeption, denn „Photography which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy“.¹⁶² Das Bild wird erzählt, indem die Fotografie (durch eine Erzähler/in) angeordnet wird, in einem Buch, einer Ausstellung gehängt u.ä. und auf diese Weise mit weiteren Bedeutungsebenen versehen wird.

3.2 Spannungsfeld Bild – Text – Objekt



Beispielhaft soll auf die Arbeit des Konzeptkünstlers Joseph Kosuth verwiesen werden, die paradigmatisch das Wechselspiel von Text, Bild und Objekt darstellt. Kosuth schuf 1965 das Werk *One and Three Hammers* (Abb. s.o.).¹⁶³ Zu sehen ist die Fotografie eines Hammers, ein Hammer als Objekt und ein Lexikoneintrag über den Hammer. *One and Three Hammers*

161 BARTHES: *Le message photographique*. S. 128

162 SONTAG: *On Photography*. S. 23

163 *One and Three Hammers* entsteht in einer Zeit, als der Zeichenstatus von Bildern zunehmend prekärer erscheint und die Relation als Ähnlichkeitsbeziehung heftig diskutiert wird. Vgl. GOMBRICH: *Art and Illusion* (1960), darauf Bezug nehmend ECO: *Struttura Assente* und GOODMAN: *Sprachen der Kunst*, im Orig.: *Languages of Art*, beide 1968.

macht deutlich, dass die jeweilige Zeichenrelation des bildgebenden Mediums eine andere ist: die Fotografie ist ein Ikon, das Objekt besitzt eine indexikalische Funktion, indem es hier u.a. auf die Tätigkeit „beating, breaking, driving nails“ oder die Möglichkeit fotografiert zu werden verweist, und der Text besitzt eine symbolische Funktion.¹⁶⁴

Hier sei erneut die Bemerkung Ecos über die Fotografie zitiert: Die Fotografie ist für ihn als ein Bild bestimmt, als ein semiotisches Phänomen, bei dem man „auch wenn man weiß, dass es sich um ein Zeichen handelt, dieses, ehe man es als Zeichen für etwas anderes wahrnimmt, zuerst als Gesamtheit von Reizen wahrnehmen muss, die den Eindruck erzeugen, man befinde sich vor dem Objekt.“¹⁶⁵ Damit fungiert die Fotografie des Hammers als „Ersatzreiz“, da „dieselben Rezeptoren erregt werden, die in Gegenwart des wirklichen Reizes erregt würden.“¹⁶⁶ Die Ähnlichkeitsbeziehung des abgebildeten Hammers zum Objekt steht bei Kosuth durch die Kontextualisierung im Vordergrund, nicht die Fotografie selbst als ein Objekt bestehend aus Papier und Chemikalien.

Auch der Fotograf und Medienwissenschaftler Philippe Dubois greift die epistemologischen Unterscheidungen von Peirce auf. Er unterscheidet in *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* zwischen der Fotografie als Ikon, Symbol und Index. Dabei ist das Ikon ein mimetisches Abbild, das Symbol transformiert und bearbeitet Wirklichkeit, während eine indexikalische Fotografie auf die Objekthaftigkeit der Fotografie und seine Entstehungsbedingungen verweist.

Können also visuelle Elemente als Garanten für Realität, Authentizität und Referenzialität dienen? Wie die beschriebenen Positionen zeigen, ist die Beweis- und Aussagekraft von Fotografien anfechtbar, der Inhalt ist ebenso kulturell überformt wie bei Erzählungen - doch authentifizieren Fotografien etwas in Texten beschriebenes, scheinen dies zu plausibilisieren. Doch ist dies vielmehr eine Effekt denn inhärente Eigenschaft. Insofern gilt für visuelle Autobiographien, dass Fotografien authentifizierungs-strategisch eingesetzt werden können, diese Beweiskräftigkeit dennoch unterlaufen werden kann.

164 Im Sinne PEIRCE: Kurze Logik. Kapitel I. S. 206-210, Überlegungen zur Fotografie ders.: Die Kunst des Rasonierens. S. 193

165 ECO: Kant und das Schnabeltier. S. 429

166 Ebd. S. 404

Auch Sophie Calle und Tracey Emin hinterfragen die Zeichenrelation und Verhältnisse von Text / Fotografie / Abbildung und Objekt, indem sie diesen Dreischritt in (autobiographischen) Erzählungen vollziehen. Zudem steht erneut die begriffliche Uneinholbarkeit des Visuellen durch die Sprache zur Disposition, außerdem hinterfragen sie die Annahme von der unüberbrückbaren Differenz von Bild und Sprache, beispielsweise postuliert Goodman einen basalen Unterschied zwischen Bild und Sprache, obgleich er Analogien bildet hinsichtlich der Repräsentationsfunktion.¹⁶⁷

Resümierend kann festgehalten werden, dass sich die eigenwillige Authentizität der Gattung schon durch ihren Ursprung in der Beichte ankündigt; wer Intimes über sich berichtet, dem wird quasi reflexhaft geglaubt – Fotografien besitzen einen ähnlichen Effekt wie die Autobiographie, obwohl auch ihre Referenzialität debattiert wird und ihre Form und Inhalte ebenso wie die Erzählung kulturell überformt sind. Weiterhin bestimmen die Gattungsgesetze der Autobiographie, dass im Erzählen ein/e Urheber/in ausgewiesen werden muss – erscheint dieses im Erzählen sich formulierende Ich auch fragmentiert, widersprüchlich, dissoziiert, so präsentiert die Autobiographie doch, trotz aller fiktionaler Momente, ein Subjekt, das sich im Schreiben konstruiert und sich seiner selbst versichert, scheinbare Verfügungsgewalt über seine Biographie erhält.

Auch in der feministischen Autobiographieforschung ist durch die phallogozentrische Sprache eine strukturelle Benachteiligung von Frauen festgestellt worden, doch sind Strategien gefunden, welche das Problem zwar nicht auflösen, jedoch zumindest auf die Diskrepanz zwischen 'wirklicher Frau' und ihrer angeeigneten Sprecherposition, dem imitierten Herrschaftsdiskurs hinweisen.

Weiterhin soll festgehalten werden, dass Künstler/innen die Fähigkeit zugesprochen wird, durch einen anderen Zugang zum Ereignisstrom oder einen anderen Modus der Bearbeitung der prä-narrativen Erfahrung, neue Symbole und Metaphern, andere sprachliche und visuelle Ordnungen zu kreieren, welche die Herrschaft der Linearität destabilisieren oder ersetzen können um den damit einhergehenden Ausschluss des 'Anderen' und Unintelligiblen zu beenden, in dem dieses zur Sprache gebracht oder visualisiert wird, was der Zielsetzung einer feministischen Kunst entspräche, dominante Codes zu subversieren und Unterwerfungsmechanismen zu entschärfen.

167 Vgl. GOODMAN: Sprachen der Kunst. S. 50

4. SOPHIE CALLE

Die französische Künstlerin Sophie Calle wurde 1953 in Paris geboren, als Kind einer Großbürgerlichen Familie, ihr Vater ist Arzt und Mitbegründer des *Carré d'art* (des Museums für Gegenwartskunst in Nîmes). Ihre Arbeiten folgen einem Post-Studio-Paradigma – sie arbeitet nicht mehr im Atelier, sondern kreiert Situationen, denen sie sich aussetzt um die Grenzziehungen zwischen Öffentlich und Privat, Subjekt und Objekt, das Ich und das Andere, Kunst und Leben, Regeln und Zufall zu beobachten und zu erzählen.

Nach eigenen Aussagen war Calle nie an einer Kunsthochschule immatrikuliert, sondern verbrachte viel Zeit in den philosophischen Kreisen des Paris der 1970er Jahre und studierte bei Jean Baudrillard, mit dem sie 1983 *Suite Venetienne* veröffentlichte.

Die für Calle typische Gegenüberstellung von Text und Fotografie wurde im Paris der siebziger Jahre vor allem von Christian Boltanski und Jochen Gerz gepflegt. Gegenüber diesen bekannteren Künstlern fielen Sophie Calles Werke deshalb anfangs kaum auf, allenfalls durch ihre schlichte Klarheit und ihre kauzige Selbstironie. „Ich war nicht vorbelastet“, kommentiert die Künstlerin heute ihr Verhältnis zur Pariser Kunstszene. Ein Museum betrat sie angeblich zum ersten Mal, als sie selbst darin ausstellte. Kunst galt in der maoistischen Szene nach der Studentenrevolte von 1968 als bürgerlich. „Bis dahin kannte ich nur, was mein Vater an der Wand hängen hatte, vor allem Pop Art.“¹⁶⁸

Letztlich ist diese letzte Aussage Calles in Frage zu stellen, war ihr Vater doch mit e.g. C. Boltanski und Anette Messager befreundet, und eher als strategisch zu werten, weist Calle doch ihre Entscheidung Künstlerin zu werden nicht als Selbstermächtigung aus, sondern als Zufall oder Schicksal; sie wurde entdeckt. Später in diesem Kapitel wird diese Beobachtung noch mit der von Vasari beschriebenen Anekdote des Hirtenjungen Giotto in Verbindung gebracht.¹⁶⁹

Anfang der 1970 endete in Frankreich und den USA die erste große Welle der Konzeptkunst, an die Stelle der Auseinandersetzung mit abstrakten Begriffen traten Erzählungen, die verstärkt den Menschen in den Mittelpunkt rückten.¹⁷⁰ Ihre kunsthistorischen Vorläufer findet Calle dann auch in der Art Narratif, die bereits Texte und Bilder zusammenbringt und bei der

168 FLECK: Alltagsgeschichte wird zum Fotoroman. Abrufbar unter:

<http://www.artmagazin.de/div/heftarchiv/1999/7/EGOWTEGOTTTPCPOGWWTROCESP/Sophie-Calle%3A-Alltagsgeschichte-wird-zum-Fotoroman+>. Letzter Aufruf: 15.11.2012

169 Vgl. dazu das Interview von Robert Calle mit dem Webmagazin *Artyparade*, geführt von Tatyana Franck.

Abrufbar unter <http://artyparade.com/news/17>, letzter Aufruf: 15.11.2012

170 Die Kunstvereine Bonn, Heidelberg und Krefeld versammelten 1979 20 Vertreter/innen (2 Frauen: Anna Oppermann und Jill Mustchin) zu einer Gruppenausstellung: *Story Art*. Das *Kunstforum International Bd 33*, begleitete dies mit einer Ausgabe zum Thema: „Text-Foto-Geschichten“.

Herangehensweise der Spurensuche. Unter dem Begriff der 'Spurensuche' fasste 1974 Günter Metken (in der Ausstellung *Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung* im Kunstverein Hamburg) Tendenzen in der Kunst zusammen, die ethnologische, kriminalistische, archäologische u.ä. Verfahren auf die Alltagswelt anwendeten und 'Spuren' dokumentierten, inventarisierten, Enzyklopädien verfassten und in Museen ausstellten. Gemein ist diesen 'Spurensuchen', dass ihre Objekte der Erklärung bedürfen, ohne Text bleiben die Objekte stumm. Insgesamt sind diese künstlerischen Positionen beeinflusst von Claude Lévi-Strauss' Forschungsergebnissen und dem Nouveau Roman von Alain Robbe-Grillet¹⁷¹.

4.1 *Des histoires vraies*

Aufgrund ihrer performativen, detektivischen Arbeitsweise laden im Grunde alle von Calles Arbeiten zu einer autobiographischen Lesart sein, doch die *Autobiographical Stories*, so der Titel der englischen Ausgabe der *histoires vraies + dix*, sind dezidiert als autobiographisch ausgewiesen und nehmen dadurch eine Sonderstellung in ihrem Werk ein. Die Frage ob *Des histoires vraies* eine gesonderte autobiographische Dimension beigemessen werden muss, im Vergleich zu anderen Arbeiten die auch autobiographisch konnotieren, ist umstritten und wird je nach Sichtweise auf das Genre der Autobiographie entschieden.¹⁷²

Die *Histoires vraies* erzählen eine Spanne von 26 Jahren, beginnend als Calle neun Jahre alt ist. Die inkludierte Serie *Le Mari* erzählt etwa vier Jahre (von 1989 – 1993) und handelt von ihrer Beziehung zu dem Künstler Greg Shepard. Auch wenn ihre *Récits* zumeist von enttäuschenden Liebes-Affären, privaten Details und peinlichen Momenten handeln und somit intime Enthüllungen suggerieren, offenbart Sophie Calle weniger als sie verbirgt. Denn mitnichten ist ihr Interesse dem Publikum ihr Leben zu erzählen um des Beichtens willen. Calle folgt einer dekonstruktiven Praxis und fragt nach den Bedingungen von Identität. Sie enttarnt Identität als eine auch über die Erzählung der eigenen Biographie erarbeitete und daher als eine nur imaginiert zu fassende Konstruktion, die an bestimmte kulturspezifische Konstitutionsbedingungen geknüpft ist.

171 „Avant l'oeuvre, il n'y rien, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a 'quelque chose à dire' et qu'il cherche ensuite comment le dire, représente le plus grave des contre-sens.“ ROBBE-GRILLET: Pour un nouveau roman. S. 121, Robbe-Grillet wendet sich gegen eine psychologisierende Betrachtung der Figuren und bevorzugt eine dokumentarische Haltung und präzise Beschreibung der Erscheinungswelt.

172 Vgl. ELISA-KITTNER: Visuelle Autobiographien. S. 59-61

Sophie Calle stellt in *Des histoires vraies + dix* Fotografie und Text visuell gleichberechtigt nebeneinander. Auf der einen Buchseite ist die Fotografie abgedruckt, auf der anderen findet sich formatfüllend der Text.

Calles Récits ähneln in ihrem Aufbau an die auf die Renaissance zurückreichende Form des Emblems. Das Emblem wird, im Unterschied zu den *histoires vraies*, auf nur einer Buchseite gestaltet und nicht auf einer Doppelseite. Überschrift, Bild und Text gehen im Emblem eine Verbindung ein, dessen Sinn sich nicht auf den ersten Blick erschließt, sondern erst durch das Herstellen von intertextuellen Bezügen enträtselt werden muss. Ein Thema der Embleme, mit dem sich auch Calle auseinandersetzt, war die weltliche Liebe (genannt 'Emblemata amatoria'). Zeitweilig entbrannte im 16. Jahrhundert eine Diskussion, ob ein Körper oder nur einzelne Körperteile auf dem Bild, dem Icon, dargestellt werden dürfen,¹⁷³ auch bei Calle finden sich häufig nur einzelne Körperteile abgebildet. Der Verweis auf die historische Gattung des Emblems legt nahe, dass die Betitelung der einzelnen Récits, als Hinweis auf den Kern des Textes, elementarer Bestandteil der Arbeit ist – und nicht nur eine Bezeichnung, der Signifikant ist (wie z.B. „Hammer“ bei Kosuth) .

4.1.1 Text

In klarer, reduzierter Sprache erzählt sie kurze, hochgradig verdichtete Anekdoten über ihre Vergangenheit. Diese beschreiben hauptsächlich eine Begebenheit oder fokussieren ein Thema und scheinen sich dabei nicht auseinander heraus zu entwickeln oder sich gegenseitig zu bedingen.¹⁷⁴ Die einzelnen Anekdoten werden ohne Digression, ohne Analyse, ohne Einordnung oder Bewertung des Geschehenen beschrieben und erhalten dadurch den dokumentarischen Charakter einer fotografischen Momentaufnahme. Die Texte der 'Récits' erinnern an die in etwa gleichen Zeitraum entstehenden 'Romanesques'¹⁷⁵ von Robbe-Grillet, der versucht den Recherche-Ansatz des Nouveau-Romans auf das Genre der Autobiographie zu übertragen, die Gattung zu dekonstruieren und ein fragmentiertes Ich zur Darstellung zu bringen.

173 Vgl. OLBRICH, STRAUß (Hg.): Artikel „Emblematik“. In: Lexikon der Kunst S. 317

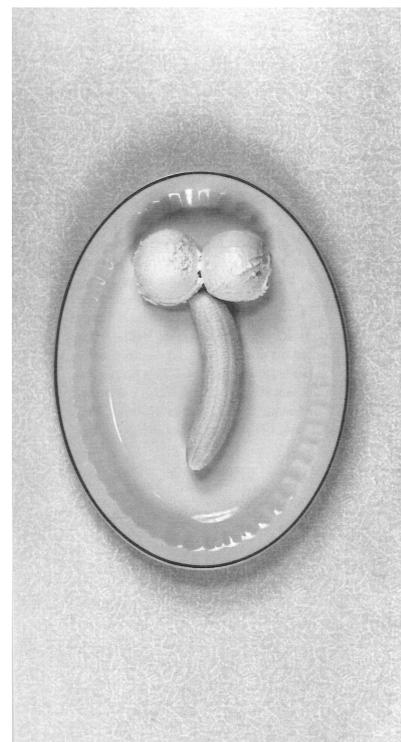
174 In dem mehrteiligen Abschnitt *Le Mari* ist das anders, die Geschichte hat eine feste Anordnung und schreitet in ihrer Entwicklung fort, vgl. Abschnitt 4.4.3 dieser Arbeit.

175 *Le Miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'enchantement* (1988), *Les derniers jours de Corinthe* (1994)

4.1.2 Fotografie

Die Fotografien unterstützen die distanzierte, stilisierte Haltung der Texte. Sie sind deutlich minimalistisch und kühl inszeniert und zeigen nur einzelne Objekte, wie beispielsweise einen Schuh, ein Kleid oder eine Kaffeetasse: Die Fotografie dient hier nur als Beweis, als das „Ça a été“ (Barthes) des Objektes, welches wiederum als Beweis des Ereignisses fungiert. Manchmal zeigen die Fotografien Sophie Calle selbst in einer bestimmten Rolle, wie der Stripperin in *Le Strip-Tease* und bezeugen die Performance oder erinnern in *Le Mari* an einen Schnappschuss, der Authentizität, das ungefilterte Abbild des momenthaften Ereignis suggeriert.

Calles Fotografien haben einen illustratorischen Defekt, denn zumeist verweisen Titel und Text auf etwas auf den Bildern abwesendes, wobei der Titel der Récits als Verweis auf einen lexikalischen Eintrag (*Le Nez, Rêve de jeune fille...*) und ebenfalls, wie im Emblem, als Verweis auf das Thema des Récits fungiert. In *Le Nez* ist ihre Nase abgebildet, doch visualisiert dies die nichterfolgte Operation. Eine andere Variante der Abwesenheit ist, dass die Fotografien imaginierte Erinnerungsbilder¹⁷⁶ zeigen, wie bei der Eiscreme des Récits *Rêve de jeune fille*. (Abb.)



Die Literaturwissenschaft spricht in ein einem solchen Falle von Systemkontaminierung, wenn sich spezifische Merkmale eines Mediums in einem anderen wiederfinden lassen. Insofern weisen Calles Texte und die dazugehörigen Fotografien der Récits auch auf formaler Ebene in dieselbe Richtung.

176 Das menschliche Gehirn verfügt über ein visuelles Gedächtnis: Im ikonischen Gedächtnis werden viele Informationen für wenige Zehntelsekunden gespeichert, im visuellen Kurzzeitgedächtnis ist die Speicherdauer nur wenig länger, während die Bilder des Langzeitgedächtnisses noch nach Jahren aktualisiert werden können, denn hier werden statt detaillierter Einzelbilder visuelle Repräsentationen gespeichert, die der Kategorisierung dienen und im Zusammenspiel mit der Umwelt bei einer Wahrnehmung neue Bilder figurieren.

Vgl. den Artikel GEGENFURTNER: Visuelle Informationsverarbeitung im Gehirn. Abrufbar unter: <http://www.allpsych.uni-giessen.de/karl/teach/aka.htm>, letzter Aufruf 15.11.2012. Doch auch in diesem Zusammenhang gilt, dass Erinnerungen stets eine Re-kreation, plus die visuelle Ausformulierung (in der Fotografie) mit der einhergehenden kulturellen Überformung ist.

Zugleich nehmen auf der Ebene der Anordnung und Gestaltung Text und Fotografie sehr eng aufeinander Bezug. Nicoles Fève weist in diesem Kontext darauf hin, dass die Fotografien zumeist frontal aufgenommen wurden und nur eine geringe Tiefenschärfe aufweisen, so dass die gezeigten Gegenstände zweidimensional wie ein Blatt Papier erscheinen. Dazu trage auch das Hochformat der Fotografien bei, das die bedruckte Buchseite wieder aufnehme.¹⁷⁷

Strenggenommen ist Calle aber nicht einmal die Fotografin dieser Bilder. Calle fotografiert nur selber, wenn die Arbeit dies verlangt, weil es als Teil der Performance notwendig ist, wie beispielsweise in der Verfolgungsjagd *Suite Vénétienne*. Die Fotografien der *Récits* stammen in den meisten Fällen von dem bekannten Modelfotografen Jean-Baptiste Mondino, dem „auteur discret et généreux de certains photographies“¹⁷⁸. Das Auslösen der Kamera übernimmt Mondino, jedoch führt Calle Blickregie und legt Bildausschnitt, Lichtverhältnisse und ähnliche Parameter akribisch fest. Calle tritt als diejenige mit der gestalterischen Absicht als Urheberin in Erscheinung, die nur einen Handwerker ihre Ideen ausführen lässt. Die wenigen Schnappschüsse der *Histoires vraies* sind daher nur über die formale Gestaltung als solche ausgewiesen, denn eigentlich sind auch diese bewusst inszeniert. Daher generieren sie, gelenkt über die gestalterische Absicht Calles, spezifische Bedeutungen. Interessant ist bei *Des histoires vraies* der Widerspruch, dass Fotografien als inszeniert ausgewiesen werden, um eine Vergangenheit zu bezeugen, die als faktisch wahr anerkannt werden soll. Zu dieser Bewegung leisten die abgebildeten Objekte einen nicht unwesentlichen Beitrag.

Angemerkt sei noch, und dies ist für die Frage nach der Erzählhaltung in Visuellen *Récits* interessant, dass Bilder kaum Linearität erzeugen können. Zwar wird der Blick mithilfe der Komposition geführt, doch dies steht in keinerlei Relation zu der phallogozentrischen Ordnung und komplexen Macht der Linearität der Sprache. Hier besteht allerdings noch Forschungsbedarf in der Kunstwissenschaft.

4.1.3 Objekte

Calle bringt ebenfalls Kosuths Dreischritt zur Darstellung. Calles Fotografien scheinen häufig ebenfalls so reduziert zu sein wie Kosuths Fotografie eines Hammers, besitzen jedoch nicht diese starke Ikonizität, weil sie durch die Anekdote anders kontextualisiert werden. Im Unterschied zu Kosuth werden Objekt und Fotografie (des erinnerungsauslösenden Objekts, z.B. der Nase) gleichberechtigt behandelt, da sie die Fotos in ihren Installationen durch Objekte ersetzt, bzw. die Fotografie stellenweise

177 RENTSCH: *Hybrides Erzählen : Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle*. S. 135, in

Bezug auf FÈVE: *Rhétorique de la photographie dans l'autobiographie contemporaine*. S. 166f.

178 CALLE: *Des histoires vraies*. S. 2

gleichfalls Objektstatus erhält: beispielsweise bei *Le Strip-Tease*, indem die Fotografie nur als Beweis der Tat fungiert. Bei Kosuths *Hammern* ist es deutlich, dass sich Objekt und Fotografie nicht unbedingt austauschen lassen, da das Objekt gegenüber der Fotografie einen erweiterten Assoziationsraum besitzt und gleichzeitig die Realität durch seine Faktizität bezeugt, hingegen die Fotografie in diesem Falle nur auf das Bestehen des daneben gehängten Hammers und auf die Materialität und die Bedingungen des Mediums Fotografie verweist. Von einer Gleichberechtigung von Bild und Objekt kann jedoch nicht so ohne weiteres ausgegangen werden, denn die Realität wird in der Fotografie nicht abgebildet, sondern bearbeitet, durch seine kompositorische Komplexität lenkt und bannt die Fotografie die Aufmerksamkeit stärker als ein banaler Gegenstand, ihr Assoziationsraum wird durch eine künstlerische Intention und Kompositionsstrategie eingengt. Der Assoziationsraum einer Fotografie aus den *Récits* ist hinsichtlich dieser Überlegungen dem eines *objet trouvé* vergleichbar, denn Calle kann in ihren Installationen Fotografie und Objekt austauschen, ohne dass der Charakter der Arbeit verfälscht wird. Dieser Austausch geschieht auf so raffinierte Weise, dass Calle in einer Rauminstallation der *histoires vraies* sogar jenes im Eingangs-Récit abgebildete Portrait durch ein anderes ersetzen kann, ohne dass sich zwangsläufig eine Bedeutungsverschiebung ergibt.¹⁷⁹ Dies ergibt sich aus dem Umstand, dass Objekte ursprünglich nur für die Fotografie des *Récits* hergestellt wurden. Daher spielt es, beispielsweise für den Inhalt des *Récits Réve de jeune Fille*, keine Rolle, ob ein Objekt oder eine abbildende Fotografie ausgestellt wird. Da sowohl die Fotografie als auch das Objekt lediglich eine visuelle Repräsentation aus dem Langzeitgedächtnis ist, ist die konkrete Ausformulierung des Bildes / Objektes nicht so wichtig, so lange die grundlegenden Bildelemente und deren Organisation aktualisiert werden. In diesem speziellen Falle wäre lediglich der Zeitfaktor interessant hinsichtlich einer etwaigen Bedeutungsverschiebung, sollte sich das Objekt, die Eiscrème, im Ausstellungsraum durch Hitzeeinwirkung verändern. Das bedeutet, dass Calle Fotografien durch neu kreierte Objekte ersetzen kann, ohne dass dies Auswirkungen auf das mediale Zusammenspiel besitzt – wenn sich auch gewissermaßen eine leichte, aber unwesentliche Bedeutungsverschiebung feststellen lässt. Das bedeutet letztlich für die einzelne Fotografie, dass nicht ihr Beweischarakter, sondern der Bildinhalt relevant ist und dieser wiederum ist häufig unabhängig von der im Text erzählten Episode entstanden.

¹⁷⁹ U. a. in der Installation *The Bedroom* im *Centre Pompidou* Paris 2003 und *Martin-Gropius-Bau* Berlin 2004. Im Museum *Boijmans Van Beuningen* (Rotterdam) integrierte Calle 1994 (zeitgleich der ersten Buch-Edition) ihre Texte und Gegenstände in die volkscundliche Sammlung und führte die Besucher/innen, die Texte per Audioguide vorlesend, durch die Ausstellung: *La visite guidée*.

Das bedeutet für die Authentifizierungsstrategie der autobiographischen Erzählung, dass der angebotene Autobiographische Pakt sich nicht über die Fotografien ratifizieren lässt, in einem Sinne, dass das Abgebildete keinem verlässlichen, beweiskräftigen Objekt aus Calles Vergangenheit zugeordnet werden kann, welcher mit dem Text in einem eindeutigen Verhältnis steht.

Wenn Calle also die Objekte aus ihrer Vergangenheit sammelt, versichert sie sich damit ihrer Identität (Im Sinne: ich bin die, die diese Gegenstände besitzt, ihnen eine Bedeutung verleiht...), sind diese Objekte aber nur prototypische Dinge, die auf die 'realen' Objekte ihrer Vergangenheit verweisen, verliert sich der Verweis zwischen Fakten und Fiktion.

Anders verhält sich dies, wenn die Fotografie ein Selbstportrait ist, wie beispielsweise in dem später noch zu besprechenden Récit *Le Strip-Tease*. Durch die Abbildung ihres Körpers ist offensichtlich, dass Calle in dem beschriebenen Ereignis etwas performed hat. Ob das Ereignis tatsächlich so stattgefunden hat wie beschrieben, oder Calle nur die Fotografien inszeniert hat, bleibt dabei unentschieden. Fakt ist jedoch, dass die Lesenden Calles Körper und damit auch Calle selbst auf einer Bühne stehen sehen. Das autobiographische Subjekt wird in diesen Fotografien an seinen Körper gebunden, die Fotografien bezeugen dies und authentifizieren so die Erzählung.

4.2 Visuelles Erzählen in den Récits autobiographiques

In den Arbeiten stehen sich Bild und Text nicht konvergierend oder kooperierend gegenüber wie bei einer Illustration oder einer Bildunterschrift, die eine Bedeutungsverengung zur Folge haben, sondern befinden sich in einem komplexen Verhältnis, das von den Rezipient/innen entschlüsselt werden muss.

Durch die stilistische Ähnlichkeit der Fotografien (Bildaufbau, Format, Farbgebung etc.) korrespondieren die Bildinhalte miteinander und durch die formale Strenge der Texte, treten auf gleiche Weise auch die den Fotografien zugeordneten Texte miteinander in Beziehung – sie kommentieren, erklären und widersprechen einander. Daher sind Calles Fotografien weder simple Abbildungen prototypischer Objekte, noch stehen sie in einem semantisch vereindeutenden Verhältnis mit den Texten, wie dies bei bebilderten Zeitungsartikeln oder Bildunterschriften der Fall ist. Ganz im Gegenteil entwickelt Calle eine vielschichtige Verweisstruktur: Bild und Text kontextualisieren sich reziprok und generieren so

Bedeutungsinhalte und die Systemkontaminierung zwischen Bildern und Texten ermöglichen die rhizomatische Organisation der *Récits* zu einer Geschichte. Calle entwickelt damit eine Struktur, die Bourdieus Forderung in *L'illusion biographique* entspricht, nicht einen linear teleologischen Lebenslauf zu konstruieren, da dies nur eine Illusion sein könne.¹⁸⁰

In den Buch-Editionen der *histoires vraies* befindet sich links das Bild, rechts der Text – räumlich gleichwertig angeordnet und in einer unabänderlichen Reihenfolge.

In der Ausstellungsversion haben die *Récits* als Text-Bild-Paare die Formate: 50x50cm die Texttafeln, gegenüber den Bildtafeln von 170x100cm. Damit sind die Texttafeln im Verhältnis zwar größer als die im Museum üblichen Erklärungsschilder, aber werden doch visuell als Nebensache verhandelt. Dennoch lässt sich auch dieser Präsentationsform das Spannungsfeld zwischen Text und Bild nicht hierarchisieren oder in Eindeutigkeit auflösen – weiterhin bleibt unklar, ob die Fotografien den Text illustrieren oder die Texte die Bilder unterschreiben. Aber es entsteht gegenüber der Buchform ein anderer Effekt: Im Ausstellungskontext übernehmen die Bilder die Führung der Rezipient/innen durch die biographische Narration, denn die Fotografien korrespondieren dort stärker miteinander als dies in der chronologischen und optisch gleichwertigen Anordnung mit den Texten in der Buchausgabe der Fall ist. Die stets andere Anordnung der *Récits* in jeder Ausstellung weisen in eine ähnliche Richtung wie die formale Gestaltung der einzelnen Elemente: Die rhizomatische Grundstruktur ermöglicht, dass immer neue Zusammenhänge und Bedeutungen in jeder möglichen Hängung evoziert werden. Dadurch ergibt sich insgesamt eine Sinndispersion und es entsteht eben keine Spur auf verborgene Gefühlswelten und Deutungsmuster der Autorin.

Auch Derrida entwickelt in *Grammatologie* in Zusammenhang mit seiner Theorie über die Unendliche Verweisfunktion der Sprache einen Begriff der Spur, den er gegen den „Imperialismus des Logos“ setzt. Die Spur bildet materialiter ab, dass jede Bedeutung verzögert und nachträglich konstruiert ist und bezeichnet die Bedeutungsverschiebung und ist das „was nicht auf die Form der Präsenz reduziert werden“¹⁸¹ kann. Bedeutung ergibt sich nicht durch die einzelnen sprachlichen Elemente, sondern erst durch ihre Differenz und im Verweis der Signifikanten durch die ihnen inhärenten Spuren aufeinander. „*In Wirklichkeit ist die Spur der absolute Ursprung des Sinns im allgemeinen; was bedeutet [...] daß es einen absoluten Ursprung des Sinns im allgemeinen nicht gibt. Die Spur ist die différence, in*

180 BOURDIEU: *L'illusion biographique*. S. 62f.

181 DERRIDA: *Grammatologie*. S. 99

welcher das Erscheinen und die Bedeutung ihren Anfang nehmen.“ [Kurs. i.O.].¹⁸² Dieser Gedanke ist Calles Récits inhärent und grundlegend. Derrida geht davon aus, dass Sprache niemals auf eine ontologische Entität verweisen kann, daher entsteht diese Bedeutungsbildung zwar durch das intertextuelle Spiel, die Entschlüsselung muss jedoch letztlich von den Rezipienten geleistet werden.

Umberto Eco steht der Dekonstruktion kritisch gegenüber, er bezeichnet Kunstwerke mit einer dezidierten Bedeutungs-Lücke, die sich erst in der Rezeption konkretisiert, als „offen“, dabei sind nicht Leerstellen im Verständnis einer grundsätzlichen Asymmetrie zwischen Autor und Rezipienten im Sinne Wolfgang Isters gemeint, sondern die differierenden Interpretationen der Rezipienten, die sich aus der Komplexität und Unabgeschlossenheit des Werkes ergibt. Dabei ist Eco zu Folge nicht jede Deutung zulässig, sondern es wird eine Autorintention angenommen und berücksichtigt.

Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk: Er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht vorhersehen konnte.¹⁸³

Offenes Kunstwerk als Vorschlag eines 'Feldes' interpretativer Möglichkeiten, als Konfiguration von mit substantieller Indeterminiertheit begabten Reizen, so daß der Perzipierende zu einer Reihe stets veränderlicher 'Lektüren' veranlasst wird; Struktur schließlich als 'Konstellation' von Elementen, die in wechselseitiger Relation eintreten können.¹⁸⁴

Die Rezipienten müssen innerhalb des Erwartungshorizontes Hypothesen über das Bezugsverhältnis entwickeln, Codes dechiffrieren und mit vorhandenem Wissen (z.B. über den Werkzusammenhang, die Künstler/innen-Biographie und -Arbeitsweise) kombinieren, um die Lücke zwischen Bild und Text zu füllen und gleichzeitig der durch die spezifische Arbeitsweise Calles entstehenden Sinndispersion eine Grenze setzen.

Diese Lücke kann durch biographisches Vorwissen aufgefüllt werden, da Calle bei öffentlichen Auftritten, sei es z.B. in Interviews, Vorträgen oder bei Dokumentationen im TV, auch kaum abweichende biographische Informationen zur Verfügung stellt, sondern nur das wiederholt, was in ihren visuellen Arbeiten verwendet wurde, gibt es kaum Informationen über die empirische Urheberin ihrer Werke. Daher ist es nahezu unmöglich eine

182 Ebd. S 114

183 ECO: Das offene Kunstwerk. S. 55

184 Ebd. S. 154

außertextuelle Referenz ausfindig zu machen. Biographische Referenzen herzustellen bedeutet daher immer auf ein Alter Ego, eine Kunstfigur Sophie Calle zu zielen, damit dreht sich eine biographische Interpretation im Kreis und findet keinen Ursprung. Da Sophie Calle eine Kunstfigur ist, wird nicht deutlich, auf was die Spuren in den Texten und Bildern verweisen sollen, außer auf das Abwesende schlechthin.

Calle gibt damit einen Teil der Werkherrschaft ab: Sie präsentiert sich einerseits als Urheberin der Texte und führt Blickregie bei den Fotografien, aber auch als Arrangeurin der Bedeutung der Texte (hier im Sinne Julia Kristevas verstanden) die nun autorunabhängig im Wechselspiel zu einem gewissen Grad unkontrollierbar Bedeutung generieren. Dies wird unterstützt durch Calles textuelle Authentifizierungsstrategie. Diese funktioniert zusätzlich auf die Weise, dass jede Story auf eine erneute Story als Beweis verweist, häufig zirkulär. Bedeutung ist so auch auf der Organisationsebene der *Récits* immer im Nachhinein konstruiert, ein stabiler Referent im Sinne von verlässlichen Fakten ist den Storys entzogen, die einzelnen Geschichten scheinen widersprüchlich und unzuverlässig und es gibt immer noch eine neue, eine andere Geschichte zu erzählen. Insofern bleibt die Deutung variant, dennoch stehen die erzählerischen Bausteine ihrer Identität fest. Dies lässt Spielräume für die Erzählung von Zusammenhängen und Bedeutungen in ihrer Biographie. Durch diese Art der Organisation wird das präsentierte Selbstbild instabil, es erscheint variabel, kontingent und in einem permanenten Umschreibe- und Resignifikationsprozessen befindlich, an dem die Rezipient/innen durch die Offenheit des Kunstwerkes beteiligt sind. Doch ganz im Gegenteil ergibt sich der Effekt, dass durch das wiederholte, zirkuläre Erzählen sich ein Ursprung, eine Urheberin der *Histoires vraies* manifestiert. Dies lässt sich theoretisch untermauern durch den Rekurs auf die Setzung von Derrida und Butler, dass sich ein Ursprung nur durch Wiederholungen an der eigentlichen Leerstelle verorten lässt. In diesem wiederholten Erzählen lauert also auch eine Gefahr: In dieser Biographiearbeit (sei diese auch mit fiktionalen Momenten versehen) konserviert sich die (Wunsch)Identität in einem Selbstbild. Dieses Mnemobild überlagert, überschreibt den empirischen Erzähler, der sich beim erneuten Erzählen nur selbst zitieren kann und in diesem Loop verhaftet bleibt, sich selbst in dem Ich-Entwurf festgeschrieben hat.

Dies bedeutet, dass die Aufrechterhaltung stabiler Erinnerungsbilder nur unter der Bedingung permanenter kognitiver und emotionaler Anpassungsleistungen des Erinnernden und d.h. Erinnerung konstruierenden Ichs möglich ist. Das sich autobiographisch erinnernde Ich ist also nicht nur der Konstrukteur seiner Erinnerung, sondern als solcher immer auch deren Konstrukt.¹⁸⁵

185 WAGNER-EGELHAAF: Autobiographie. S. 63f. Vgl dazu auch NEUMANN: Der autobiographische

Es sind zwei verschiedene Buch-Editionen der *Histoires vraies* entstanden: 1994 veröffentlichte Sophie Calle die erste Fassung und eine veränderte Fassung 2002. In der Ausgabe von 2002 fügte sie an das Ende zehn neue Récits hinzu. Auch die vier Texte, welche 1994 noch ohne Fotografie abgedruckt wurden, sind 2002 mit einer Fotografie kombiniert worden. Auffällig ist, dass alle diese neuen Bilder bereits in anderen Werken zwischen 1992 – 2002 verwendet wurden, beziehungsweise bei Performances entstanden. Mit dieser Edition werden diese Arbeiten eingesponnen in das Netz von Calles autobiographischen Arbeiten.¹⁸⁶ Als Folge ergibt sich eine noch engere Verflechtung ihrer früheren biographischen Erlebnisse mit künstlerischen Arbeiten, so dass diese verstärkt intertextuelle Bezüge entwickeln und sich gegenseitig mit Bedeutung aufladen: Die Figur Sophie Calle verdichtet sich. Auf diese Weise bleibt die Trennung zwischen der Figur Calle und der empirischen Person und Urheberin konsequent verunmöglicht, gerade deswegen muss es unentschieden bleiben, inwiefern Calle und Calle doch in einer Urheberin zusammenfallen. In ihrer Arbeit mit Pauls Auster *Double Game* reizt sie dieses Spiel weiter aus, siehe dazu Abschnitt 4.5.

4.3 Autopoetische Selbsthervorbringung – je est un jeu

Die Zeichen der Fotografien vervielfältigen sich durch die neuen Hängungen der Récits in der Ausstellungssituation – sie speichern die Konnotationen des alten Kontextes und erhalten in neuen Zusammenhängen weitere dazu. Die einzelnen Ereignisse / Récits erhalten in der sich verändernden Anordnung durch die neu entstehenden

Bedeutungsstrukturen immer neue Bedeutungsebenen (im Sinne Barthes). Bei jeder erneuten Hängung sind die Fotografien und Récits daher einen Schritt unabhängiger von ihrem neuen Kontext, weil sie bereits eine eigene Bedeutungsgeschichte besitzen. Dieses Rearrangieren und mit Bedeutung aufladen der Récits ließe sich, rein hypothetisch, so oft wiederholen, bis diese ihre offene Form verlieren. Und, dadurch isoliert, alleine stehen könnten, um eine eigene abgeschlossene Geschichte zu erzählen. Doch es scheint nicht möglich zu sein, dass ein Récit zu aufgeladen an mitgeschleppter Bedeutung wäre, und damit gleichzeitig vollends entleert zu sein scheint, weil es alles und daher nichts bedeuten könnte. Es ist eher wahrscheinlich, dass die Bedeutungsverschiebung des Récits so lange fortschreitet, bis dieses eine stereotype Form erreicht hat und diese festschreibt. In einer solchen Selbstbild stiftenden

Gedächtnisroman.

186 Bsp. *Rien-vu Personne*, abgedruckt in *Libération Supplement*, 31.12.1999 S. 76, als Antwort auf die Frage: A quoi pensez-vous?

Narration überlagern sich unentscheidbar für die/den Erzähler/in (Wunsch-) Identität und tatsächliches Erleben, in jedem erneuten Erzählen wird das Selbst auf das bereits Erzählte zurückgeworfen. Hat sich dessen Bedeutung zu stark verfestigt, ist der Spielraum um Bedeutungen zu verschieben, einen anderen Sinn aus dem Vergangenen zu konstruieren deutlich geringer, das Selbst steht in seinem Entwurf den Anforderungen der gegenwärtigen Situation unflexibler gegenüber.

Sophie Calles Strategie des Hinzufügens weiterer Récits, welche neue Interpretationsmöglichkeiten für ältere Récits ermöglichen, lösen das Problem nicht auf, doch analog zu der Bewegung des Voranschreitens des Lebens, dass neue Ereignisse gebiert und so die Vergangenheit neu betrachten lässt, verschieben sie auch die Bedeutungen der älteren Récits. Hierin liegt ein großer Vorteil der Visuellen Autobiographie gegenüber der traditionellen Form: Die Bedeutung kann variiert, erweitert, angepasst werden, dadurch dass einzelne Elemente in jeder Ausstellung in immer neue Bedeutungszusammenhänge gesetzt werden können, die Fotografien auf einer anderen Ebene miteinander korrespondieren als die kausal chronologisch verbundenen Texte einer biographischen Erzählung. Dieses intertextuelle Spiel lässt sich selbstverständlich auch bei den modernen und polyphonen postmodernen Romanen beobachten, doch die Möglichkeit des Rearrangierens ist durch das Medium Buch nicht so naheliegend möglich.

Durch die zirkuläre Verweisstruktur, als Effekt der Organisation von Bedeutung durch Text und Bild, konstruiert Calle eine Biographie der Sophie Calle, bei der es uneindeutig bleibt, ob sie ihr eigenes Leben beschreibt und damit eben auch fiktionalisiert oder das Leben der 'Sophie Calle' fingiert, welches sie nachlebt. Also anders, Calle ein Alter Ego kreiert und daher in der ständigen Diskrepanz zwischen entworfener Identität und gelebtem Leben schwebt. Insofern oszilliert ihre Autobiographie zwischen Fakten und Fiktion, diese Uneindeutigkeit ist deutlich ausgewiesen. Durch den Prozess, dass 'Wirklichkeit' überhaupt nur unmittelbar durch Narration erfahrbar ist und dabei erst entsteht, stellt sich die Frage, ob eine solche kategorische Entscheidung zwischen (autobiographischem) Fakt und Fiktion überhaupt zulässig ist. In ihren Arbeiten bleibt Calle in diesem Punkt stets unentschieden; sie legt zwar ein Ereignis als 'wirklich' geschehen fest, doch nur um diese Annahme gleichzeitig zu unterlaufen. Auch der Autobiographische Pakt als Garant eines außertextuellen Referenten

wird weder gebrochen, noch direkt aufrecht erhalten, jedoch eingefordert! Sie betont ihre Autorschaft und verweist sie dennoch an einen Ort, der nicht in ihrer empirischen Person angesiedelt ist. Aus ihrem Gesamtwerk und dem Werkkontext, sowie aus ihrem stark kontrollierten, in ihre künstlerische Praxis eingepassten Auftreten in Interviews, Künstlergesprächen etc., ist es andererseits nicht zu entscheiden, ob das 'Je' der Récits und die empirische Person ident sind. Calle verweigert die Eindeutigkeit und tendiert weder dazu die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzulösen, noch beide Bereiche miteinander zu verschmelzen. Daher überschreiten die Récits auch die Autofiktion, sie erschafft nicht eine Biographie eines konsistenten Subjekts, sondern entzieht ihrer Biographie den Ursprung. Dieser Schwebezustand, der die Autobiographie zwischen der Enthüllung (der Tradition der *Confessiones* und dem Strip-Tease) und dem Verbergen (der Unsicherheit der Referentialität) hält, ist bewusst inszeniert, ihre künstlerische Praxis besteht in eben diesem gleichzeitigen Aufdecken und Verbergen des Zusammenhanges von Künstlerin-Werk und Künstlerin-Leben, so dass Sophie Calle in ein ambivalentes Verhältnis zu der Kunstfigur 'Sophie Calle' zu treten scheint.

Und letztlich erarbeitet, inszeniert und präsentiert sie ihre Werke als untrennbar, unablösbar von ihrer Biographie und schafft so Arbeiten, die an das in der Renaissance entstandene Paradigma des autonomen Schöpfers originärer Werke anknüpfen, diese Autorposition aber zugleich subversieren, denn in ihrer künstlerischen Praxis erschafft sie keine Produkte, sondern vor allem sich selbst. Und dieses Selbst ist instabil, fragmentiert und schwer zu verorten. So legt Calle mit ihrer künstlerischen Praxis die Konstruktionsschemata, die Strukturen und deren kulturelle Abhängigkeit von Begriffen wie Subjekt, Identität und Biographie, Werk und Autor offen.

4.4. Analyse der Récits:

Im folgenden Kapitel werden die Récits *Le Portrait*, *Le Strip-Tease* und Teile der Serie *Le Mari* eingehender analysiert. Sofern die Zitate in den Abschnitten 4.4.1 – 4.4.3 nicht anders ausgewiesen sind, so stammen sie von Calle aus den jeweils behandelten Récits.

4.4.1 *Le Portrait*

Das Récit *Le Portrait* (Abb. S. 78) ist das Récit, das Calle stets an den Beginn der *histoires vraies* stellt. Mit diesem widersetzt sie sich der Forderung nach einem autobiographischen Exhibitionismus:

Die Fotografie zeigt ein niederländisches Portrait einer Frau aus dem 17. Jahrhundert:



[D]iese Schule ist bekannt für die Entwicklung einer Porträtkunst, in der individuelle Genauigkeit und Darstellung der physiognomischen Gesichtszüge im Vordergrund steht. Die protestantische bürgerliche Schicht stellt sich selbstbewusst dar [...]. Zugleich spiegeln diese Genres die damalige intensive Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen optischen Entdeckungen. Über das Porträt-Zitat spielt Calle auf das neuzeitliche Vertrauen des Bürgertums an, die Welt in der Kunst visuell erfassen zu können – letztlich ein Vertrauen in die Kraft der Repräsentation. Auch Calles Verwendung des Porträts in seiner reproduzierten Form als Photographie zielt in diese Richtung.¹⁸⁷

Der Text beginnt sie verführerisch mit einem klassischen autobiographischen Anfangstopos: „J'avais neuf ans...?“ und behandelt die Frage von Calles familiären Herkunft: „La lettre était signée du nom d'un ami de ma mère. J'en ai conclu que c'était mon vrai père.“ Sie erhofft sich von einem Freund der Mutter ein intimes Geständnis, so wie auch die Lesenden autobiographische Geständnisse von Calle erwartet.

Friedrich Kittler zeigt in seinem Aufsatz „Wie man abschafft wovon man spricht“ auf, dass ein typischer autobiographischer Topos ist, den eigenen Ursprung über die Eltern herzuleiten und sich so zu verorten und sich seiner zu versichern.¹⁸⁸

In diesem Récit erzählt Calle vieles, jedoch bleibt die vorgebliche Grundfrage, wer ihr Vater sei, unbeantwortet, der erste Versuch sich einen Ursprung zu geben schlägt fehl. Dennoch gibt es ein Geständnis von Calle – sie erzählt den Inhalt des hinter dem Gemälde versteckten Briefes und von ihren heimlichen Mutmaßungen, der Freund der Mutter sei ihr Vater. „Im gleichen Moment, in dem die Geschichte ins Leere läuft, weil das Geständnis nicht mehr

187 ELISA-KITTNER: Visuelle Autobiographien. S. 64

188 Vgl. KITLLER: Wie man abschafft, wovon man spricht. S. 70

erfolgt, löst sich das Enthüllungsversprechen auf der Ebene der Erzählerin ein.¹⁸⁹ So stellt Calle schon an den Anfang der *Histoires vraies* die Fragen nach Ursprung, Repräsentation und Identität und entwickelt die Grundstruktur ihrer Autobiographie von Enthüllung und Verschleiern. Letztlich reflektiert „das subtile Spiel von Zeigen und Verbergen [...] über den Topos der Herkunft der Erzählerin zugleich den Ursprung des Genres der Autobiographie im Geständnis.“¹⁹⁰

Diese Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Gesetzen des Genres wird zu einem der produktiven Spannungsfelder für Calle im Verfassen ihrer Autobiographie.

4.4.2 *Le Strip-Tease*



Das Récit *Le Strip-Tease* (Abb.) verweist auf die Erwartungshaltung des Lesepublikums gegenüber einer Autobiographie, ein „Seelen-Striptease“¹⁹¹ zu sein, in dem sich der/die Verfasser/in exhibitionistisch über ihr Privates äußert. Calle zeigt sich als Striptease-Tänzerin in Pigalle:

C'est sur la scène d'une baraque foraine donnant sur le boulevard, à Pigalle, que je me déshabillais chaque soir, coiffée d'une perruque blonde au cas où mes grand-parents qui habitaient le quartier viendraient à passer.

Calle vollzieht mit diesem zweifachen Striptease eine analoge Bewegung des Heraustretens aus der Privaten in die Öffentliche Sphäre – in welcher der

Exhibitionismus jedoch nur geschützt durch eine Verkleidung, eine Perücke, genossen werden kann oder möglich wird und welche bei 'Enttarnung' verlassen

werden muss – zu der Bewegung des Heraustretens aus dem Erzählen im Privatleben in die Öffentlichkeit einer Autobiographie, die nur unter Schutz von fiktionalen Elementen möglich wird. In dem Récit *Le talon aiguille* erzählt Calle von dieser Begebenheit:

Le 8 janvier 1981, une de mes „collègue“, à qui je refusais de céder ma place sur l'unique chaise de la rulotte, me ficha son talon aiguille dans le crâne après avoir tenté de me crever les yeux avec. Je perdis connaissance. Au cours de la bagare, elle avait, ultime effeuillage, arraché ma perruque blonde. Ce fut mon dernier strip-tease.

189 ELISA-KITTNER: Visuelle Autobiographien. S. 65

190 Ebd.

191 Ebd. S. 70

Das Récit *Le Strip-Tease* beginnt mit der typischen Altersangabe: „J'avais six ans et j'habitais rue Rosa-Bonheur chez mes grands-parents“. Auch der Name der Straße des Großelterlichen Hauses speist wichtige intertextuelle Bezüge ein: Die Malerin Rosa Bonheur war eine Tiermalerin des 19. Jahrhunderts und konnte ihr erfolgreichstes Gemälde nur malen, indem sie sich als Mann verkleidete, da sie als Frau nicht auf den Pferdemarkt gehen durfte, welcher ihr Motiv wurde. Hier wiederholen sich offensichtlich die Geste des Verkleidens und die Probleme sich als Frau in der Öffentlichkeit zu bewegen, bzw. bietet sich die Lösung an, sich durch *gendercrossing*, sprich Maskerade, dem männlichen Blick zu entziehen und weiter gedacht, die 'weibliche' Sphäre des Privaten zu verlassen und in der als männlich verstandenen Sphäre der Öffentlichkeit die Stimme über Privates zu erheben und sich diese Sphäre anzueignen, was kontextabhängiger Legitimierungsstrategien bedarf.

Calle eröffnet damit ein komplexes Vexierspiel zwischen Beobachter/innenpositionen, Voyeurismus und der narzisstischen Lust sich zu entblößen bei gleichzeitiger Notwendigkeit oder Wunsch nach Verschleierung: Die Fotografie¹⁹² des *Strip-Tease* wirkt wie ein Schnappschuss und zeigt neben Calle ebenfalls die Zuschauer, die voyeuristisch Calles halb-nackten Körper anstarren. Der Bildausschnitt eröffnet den Bild-Betrachter/innen eine ähnliche Perspektive auf Calle wie jene der Pigalle-Besucher. Und auch die Leser/innen folgen dem Blick auf ihren Körper, analog einer voyeuristischen (Lese-) Lust bei dem in die Hand nehmen einer Autobiographie.

Letztlich inszeniert Calle sich vor der Kamera als ein klassisches Objekt der bourgeoisen Begierde: Schwarze Dessous, hohe Schuhe und ein verschleierter Blick in einem anrühigen Ambiente. Sie hält die Arme in konventioneller Pose an den Hüften.

Die Darstellungscodes und bildsprachlichen Konventionen entwickelten sich in der westlichen Gesellschaft entlang der Achse des weißen, männlichen Begehrens, diese hierarchische Blickbesetzung ist längst denaturalisiert, so scheint der Blick der Frau auf sich auch immer der Blick des Mannes. Doch versucht Calle eine abweisende Geste, welche die Inszenierung einer Stripperin stört: Der Blick ist nicht aufreizend und kontaktsuchend, sie starrt mit erschreckt aufgerissenen Augen über die Bildbetrachter/innen hinweg. Calles Augen vermitteln eine andere Aussage als ihr Körper, so steht der geisterhafte Blick konträr der aufreizenden, konventionellen Körperhaltung gegenüber und die Pose wird als solche ausgestellt und verweist damit auf das kulturelle Bildrepertoire und markiert die

192 Weitere Fotografien dieser Recherche sind 1991 in Buchform veröffentlicht worden, CALLE: La fille du docteur, Künstlerbuch in einer Auflage von 230 Exemplaren.

Blickbesetzung. Calle zeigt ihren Körper bei gleichzeitiger Andeutung von innerer Abwesenheit und Entrücktheit bleibt aber dennoch das betrachtete Objekt. In einem Interview mit der Zeitung *Guardian* gibt sie vor, sich durch den starren Blick zurück zu behaupten und sich so aus dem Objektstatus zu befreien, da dieser Blick die Männer erschrocken und damit unerotisiert zurück gelassen hätte.¹⁹³

Sophie Calle macht ihren Leser/innen das Angebot, ihre Arbeit als Stripperin als konsequente Weiterführung eines kindlichen Rituals zu lesen:

J'avais six ans et j'habitais rue Rosa-Bonheur chez mes grands-parents. Le rituel quotidien voulait que je me déshabille tous les soirs dans l'ascenseur de l'immeuble et arrive ainsi toute nue au sixième étage. [...] Vingt ans plus tard, c'est sur la scène d'une baraque foraine donnant sur le boulevard, à Pigalle, que je me déshabillais chaque soir.

Schon als 6-Jährige zog sie sich abends aus und lief nackt durch den Flur in das Schlafzimmer des Großelterlichen Hauses, und steht als Erwachsene nackt auf einer Bühne in deren Nachbarschaft. Damit formuliert Calle die typologische Struktur, dass dasjenige, was sich in der Kindheit bereits andeutet, als Erwachsene vollzogen wird. Diese Parallelisierung wird zu einem zentralen Deutungsmuster in ihrer Biographie. Um autobiographisch zu arbeiten braucht es zwangsläufig eine Idee von Entwicklung und Transformation. Relevant wird dieses Erklärungsmodell einer Biographie, wenn es um ihren Werdegang zur Künstlerin geht. Calle muss ihrem Deutungsmuster folgend doch behaupten, die Anzeichen ihres Künstlertums hätten sich schon in ihrer Kindheit gezeigt: „Seit meiner Kindheit überantworte ich mich gern dem Spiel“¹⁹⁴, so Calle. Dieser Topos findet sich oft in der Kunstgeschichtsschreibung. Schon zu Vasaris Zeit ist dies ein anerkanntes biographisches Motiv, das keiner weiteren Erklärung bedarf und somit als Beweis für das Talent des erwachsenen Künstlers ausreichend ist. Bei Vasari finden sich als Hirtenjungen e.g. Domenico Beccafumi und Andrea del Castagno¹⁹⁵ wieder, die berühmteste Vita mit diesem Topos ist jene des Hirtenjungen Giotto. Diese Anekdote entsteht circa 100 Jahre nach Giottos Tod in Florenz, wird mündlich überliefert und

193 „Did she find it degrading? "No. To me they were pathetic, and I looked at them with a look of contempt. I had made a style of this contempt and they were paralysed."“ Interview von Stuart Jeffries mit Sophie Calle. JEFFRIES: Sophie Calle: stalker, stripper, sleeper, spy. Abrufbar unter: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/sep/23/sophie-calle>. Letzter Aufruf: 15.11.2012

194 FLECK: Alltagsgeschichte wird zum Fotoroman. Abrufbar unter: <http://www.artmagazin.de/div/heftarchiv/1999/7/EGOWTEGOTTTPCPOGWTRACESP/Sophie-Calle%3A-Alltagsgeschichte-wird-zum-Fotoroman+>. Letzter Aufruf: 15.11.2012

195 Vgl. BILLI: Libro di Antonio Billi 1481 – 1530. Unvollendete Vitensammlung. Vgl. zur Auslegung des Hirtenknabentopos in Vasaris Vite in Bezug auf Andrea del Castagno GRAUL: Tanto lontano da ogni virtù. PFISTERER: Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert.

findet sich zuerst aufgezeichnet in Lorenzo Ghibertis *Commentarii* (ca. 1450). Vasari greift diese Anekdote auf und fügt diese in seine Kunsttheorie ein. Er beschreibt anhand Giotto's das Prinzip, dass sich das angeborene Genie bereits im Kindesalter im Spiel oder als Naturnachahmung ankündigt und durch einen 'Eingeweihten', in diesem Falle dem Künstler Cimabue, als Kunst erkannt werden muss.¹⁹⁶

So wurde auch Calle 'entdeckt', als sie ihrem 'natürlichen Spieltrieb' und ihrer Neugier folgte und Passanten fragte, ob diese für einige Zeit in ihrem Bett schlafen wollen würden. Calle dokumentierte dies in Wort und Bild, vorgeblich ohne künstlerische Absicht: *The Sleepers / Les Dormeurs* (1979)¹⁹⁷. Eine der Fremden war die Ehefrau des Kunstkritikers Bernard Lamarche-Vadel. Und er, ein Eingeweihter des Kunstsystems, lud sie 1980 ein, auf der *Biennale de Paris* auszustellen. „En fait, dit Sophie Calle, c'est lui qui décida que j'étais une artiste.“¹⁹⁸ In späteren Interviews, wie z.B. 2009 mit dem britischen *Guardian*,¹⁹⁹ erwähnt Calle entgegen früherer Aussagen über ihre Unwissenheit gegenüber zeitgenössischen Tendenzen in der Kunst, dass ihr erstes Werk *Les dormeurs* stilistisch der Kunst ähnelte, welche ihr Vater sammelte. Mehr noch, dass Calle anfing Kunst zu machen: „to seduce my father“.²⁰⁰ Calle gibt damit zwei Gründe an, wie sie zur Künstlerin geworden ist, die sich nicht ausschließen, sondern ergänzen. Was sich nicht findet, ist die Selbstermächtigung, die Bestimmung des eigenen Tuns als Kunst und die dezidierte Positionierung als Künstlerin in ihrer Autobiographie. Das heißt, die

Selbsthervorbringung²⁰¹ als Künstlerin über die Schaffung eines individuellen Werkes führt in Calles (autobiographischer) künstlerischer Praxis dazu, dass sie sich selbst als Urheberin, als

196 Der Rekurs auf die Antike in der Renaissance wird in dieser Anekdote anschaulich, die des Hirtenknaben Giotto ist analog zu der Lebensgeschichte des Bildhauers Lysipp konstruiert. Vgl. hierzu die ausführliche Gegenüberstellung bei KRIS, KURZ: Die Legende vom Künstler. S. 38-51

197 *The Sleepers* ist Calles erste Installation, bestehend aus 173 Fotografien und 23 Texten. Sie beschreiben das Experiment Calles, bei dem sie Passanten fragte, ob diese acht Stunden in ihrem Bett schlafen würden. Sie beobachtete, interviewte und portraitierte die Schlafenden.

198 CALLE: *Les Dormeurs*. Klappentext

199 JEFFRIES: Sophie Calle: stalker, stripper, sleeper, spy. Abrufbar unter:

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/sep/23/sophie-calle>, letzter Aufruf: 15.11.2012

200 Ebd.

201 „Die 'Selbsternennung' ist ein neues Merkmal für die Künstlerfigur vor allem der Nachkriegsgeneration im ausgehenden 20. Jahrhundert. Sie ist Voraussetzung dafür, –sichtbar‘ zu werden, das heißt, die ersten Schritte zu tun, um als Künstler nach außen zu treten. Dann folgen die Schritte der weiteren –Ernennung‘, nämlich der Mitglieder im Kunstbetrieb, der Zulieferer und Mythenherzeuger beziehungsweise –Erzähler (KritikerInnen, KuratorInnen, JournalistInnen, KunstwissenschaftlerInnen, GaleristInnen, RezipientInnen, StudentInnen), die am Geflecht zusammen mit der Künstlerfigur wirken. Im schlimmsten Fall nimmt der Betrieb den Selbsternennung nicht wahr. In diesem Zusammenhang erhält die Biographik einen bedeutenden Stellenwert: Über die autobiographische Selbstdarstellung hat der Künstler entscheidenden Anteil an deren Ausformung.“
EROMÄKI, WAGNER-KANTUSER: Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990. S. 28

das Produkt, sie selbst das Kunstwerk ist, das sie erschafft und gleichzeitig in Frage stellt, jedoch nicht abschafft. Diese autopoetische Selbsthervorbringung führt aber nicht zu einem konsistenten Ich, sondern das Selbst bleibt brüchig und hybrid.

4.4.3. Die Serie *Le Mari*

Calle fragt in der Serie *Le Mari* und insbesondere in dem Récit *Le faux mariage* nach den Folgen der Fiktion für die Identität und spitzt die Konkurrenz von Dokumentation und Inszenierung, Fakten und Fiktion noch einmal zu, bis sich die Dichotomien gänzlich aufgelöst zu haben scheinen. In der Serie *Le Mari* erzählt Calle anhand stereotyper Stationen ihre Beziehungsgeschichte zu dem US-amerikanischen Fotografen Greg Shepard: *La rencontre*, *L'otage*, *La dispute*, *L'amnésie*, *L'érection*, *La rupture*, *La rivale*, *La divorce*, *L'autre* und *Le faux mariage*. Die Récits sind eine Bearbeitung der Beziehung zu Shepard, mit dem sie 1992 den Dokumentarfilm *No Sex Last Night* drehte. In diesem Film geht es um ihren gemeinsamen Road Trip nach Las Vegas, an dessen Anfang sich die Beiden nur flüchtig kennen und an dessen Ende die beiden heiraten:

Le 18 janvier 1992, nous avons loué deux bagues et un témoin et nous nous sommes mariés dans un drive-up wedding window, sur la route 604, à Las Vegas.

Le faux mariage zeigt ein klassisches Klischee-Familien-Hochzeitsfoto²⁰² vor einer Kirche im Pariser Quartier Malakoff (Abb. nächste Seite). Dorthin hatte Calle Freunde und Familie eingeladen, mit ihr noch einmal in traditionellem Rahmen zu feiern:

Je décidai de convier famille et amis, le samedi 20 juin 1992, pour une photographie de mariage sur les marches d'une église de quartier à Malakoff. Le cliché fut suivi d'une fausse cérémonie civile prononcée par un vrai maire et d'un banquet.



202 Diese Fotografie verweist auf die soziale Gebrauchswiese von Fotografien, bei der Diskurse im privaten Alltag bestimmen, wie Fotografien auch in 'künstlerischen' Kontexten gelesen werden. Vgl. BOURDIEU, BOLTANSKI: Eine illegitime Kunst. S. 85-109

Im Gegensatz zu der ersten Hochzeit in Las Vegas sei diese jedoch eine gefälschte, eine inszenierte Heirat, ein Theater, mit einer „fausse cérémonie“ durch einen „vrai maire“ – welcher zwar mit der Autorität ausgestattet ist, die Trauung durch einen Sprechakt zu einer tatsächlichen, gelungenen Vermählung zu machen, sofern die sozialen Rahmenbedingungen stimmen. Diese wären bei einer Hochzeit unter anderem, dass keiner bereits verheiratet sein darf. Obwohl sich aufgrund dieser fehlenden Voraussetzung realiter an Calles Status nichts ändert, krönt sie dieses theaterhafte Ereignis zu der „l'histoire la plus vraie de ma vie“.

Welche Ursprünge kennt Calles Gefühl von höchster Realität in der 'fausse cérémonie' und warum ist dies für die Lesenden nachvollziehbar? Sicherlich spielen mehrere Gründe zusammen, ein Hinweis findet sich in dem Text von Calle, der Auslöser für die Pariser Hochzeitseinladung war: „de réaliser le rêve inavoué que je partage avec tant de femmes: porter un jour une robe de mariée.“²⁰³ So ist Calle zwar nach der Hochzeit in Las Vegas auf dem Papier verheiratet, das Gefühl verheiratet zu sein, das Selbstverständnis als verheiratete Frau, ergibt sich jedoch erst aus den typischen Ritualen ihres soziokulturellen Hintergrundes: Hochzeitseinladung, -Foto, Brautkleid, Festessen. Denn jedem Menschen geht eine Kultur, eine Geschichte voraus, und da es keinen eigentlichen Ursprung, sondern nur Kontexte gibt, manifestiert sich Kultur nur in diesen Zitaten, e.g. in Ritualen, in sozialen Rollen, in Sprechakten, die nur wiederholt und re-enacted werden können. Da jeder Ursprung nach Butler und Derrida nur durch eine Wiederholung dieser Zitate entsteht, „kein Täter hinter der Tat“ erkennbar ist, wird auch Identität zum Effekt einer Aufführung, bei der die eigene Position nur noch als Wiederholung oder Ablehnung kultureller Praktiken wahrnehmbar ist.²⁰⁴

So sollte zwar das 'I declare you man and woman' für die faktische Vermählung ausreichend sein, doch für die „l'histoire la plus vraie“ ist noch ein Brautkleid, ein Foto, vielleicht auch das 'Je vous déclare mari et femme', also eine Vielzahl kulturspezifischer Rituale notwendig. Hervorheben ließen sich die Auswirkungen ihres soziokulturellen Hintergrundes in Kontrast zu den Handlungen des US-Amerikaners Shephard. In *L'érection* erzählt Calle, wie die 'amerikanische' Hochzeit die Hochzeitsnacht, den Vollzug der Ehe, als Folge hervorbringt:

203 Das Motiv des Brautkleides findet sich in mehreren Récits: *Le Peignoir*, *La robe de mariée*, *Noces de rêve* und *Chambre avec vue*.

204 Vgl. BUTLER: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 209

Nous avons traversé l'Amérique. Chaque matin, pendant quinze jours, contemplant le lit où nous avions dormi, je soupirais le même refrain: „NO sex last night.“ A notre arrivée à Las Vegas je l'ai convaincu de m'épouser. Ce jour-là, le leitmotiv de ma frustration se transforma en un YES... Il me confia que son désir était né du fait que j'étais devenue sa femme. Une érection: c'est la première chose que le mariage m'apportait.

Durch diese Wiederaufführung von sozialen Rollen, wie die der Braut, ergibt sich ein Gefühl von Indifferenz und Inklusion in eine Kultur.

Damit stellt Calle auch die Frage, inwiefern Erleben nur unter kulturell vorgeprägten Schemata möglich ist und unternimmt einen Versuch, sich diesen zu entziehen, indem sie die Vorbedingungen eines als echt erlebten Momentes markiert. Indem diese Differenz zu anderen Brautpaaren (als soziale Rolle) markiert wird, kann der Versuch unternommen werden, das autonome und handlungsfähige Subjekt nicht in diesen Zitate der permanenten Wiederaufführung zu verlieren.

Hier ergibt sich für Calle ein interessanter Zirkelschluss unter der Prämisse des Künstlers und der Künstlerin als *das* autonome Subjekt schlechthin. Calle kann nur durch ihrer künstlerische Praxis diese Differenz markieren und schafft damit gleichzeitig ein Kunstwerk (*Le faux mariage*), wodurch sie wiederum zur Künstlerin, zum autonomen Subjekt wird. Und dieses autonome Subjekt ist nicht Effekt einer Aufführung, sondern kennt in dem mythisch gefassten Verständnis vom Schöpfer-Künstler einen Ursprung in sich selbst. Calle eröffnet das Spannungsfeld zwischen der gleichzeitigen Betonung von Autorschaft und dessen Destabilisierung.

4.5. *Double Game* mit Paul Auster

Double Game entstand 1999 in Kooperation mit dem US-amerikanischen Schriftsteller Paul Auster, geboren 1947. Paul Auster verwendet Sophie Calle als Vorbild für seine Romanfigur Maria Turner in *Leviathan* (1992). *Leviathan* erzählt in einer Rückblende nach dem mysteriösen Tod des Protagonisten Benjamin Sachs dessen Leben.

Bereits Austers Roman hat einen unzuverlässigen Erzähler, den erfolglosen Schriftsteller Peter Aaron, der versucht herauszufinden was wirklich passierte und anfängt den toten Freund und Schriftsteller Sachs zu beschreiben. Sachs ist eine Figur, die nicht klar von Aaron abzugrenzen ist und dessen Lebensweg eng verknüpft ist mit seinem eigenen: „I don't claim to have more than a partial understanding of who he was. I want to tell the truth about him, to set down these memories as honestly as I can, but I can't dismiss the possibility that I'm wrong,

that the truth is quite different from what I imagine it to be.”²⁰⁵ Bereits Auster entfaltet die Spannung von Fakten und Fiktion, die sich nie auflösen soll, auch durch die zeitweiligen biographischen Parallelen von Peter Aaron zu Paul Auster bleibt unklar, wo die Grenzen zwischen Sachs/Aaron und Auster verlaufen.

Im Impressum von *Leviathan* steht zu lesen: „The author extends special thanks to Sophie Calle for permission to mingle fact with fiction.“ Auster beschreibt viele von Calles künstlerischer Produktionen als Arbeiten von der Künstlerin Maria Turner, Geliebte von Aaron und enge Freundin von Sachs, wie e.g. *Suite vénitienne* und auch *Le Strip-tease*, erfindet jedoch auch einige hinzu. Die Darstellung der Kunstwerke hat den vornehmlichen Effekt, die fiktive Künstlerin Maria Turner einerseits als Künstlerin über das Ausweisen eines Werkes zu positionieren und andererseits um sie zu charakterisieren. Dieser Punkt ist interessant, denn letztlich bleibt es für den Verlauf der Handlung unerheblich, was Maria Turner als Kunst produziert. Es hätte gereicht, sie als Künstlerin einzuführen, und wenige biographische Angaben zu skizzieren. Auster kann aber auf die Bestimmung zurückgreifen, dass aus dem Werk heraus Rückschlüsse auf das Wesen des/der Künstler/in gezogen werden können, dass das Kunstwerk analog zu der Wesensart des/der Künstlerin verfasst ist, dieser entspricht, gar entspringt.

Andererseits eröffnet Auster mit der Beschreibung der Kunstwerke das 'Double Game' mit Calle. Wenn Paul Auster in *Leviathan* Maria Turners Entscheidung und Motivation Stripperin zu werden erklärt und im Text nicht eindeutig markiert ist, welche Momente fiktiv und welche an Calle angelehnt sind, werden die Leser/innen veranlasst, Austers Erklärungen von Turner auf Calles künstlerische Entscheidungen zu übertragen. Hier ein paar Auszüge aus der entsprechenden Passage:

One of the dancers had called sick, he [the doorman] said, and if she want to fill in for her [...] Scarcely pausing to think about it, Maria accepted [...] Maria asked a friend to come along that night and take pictures of her as she performed [...] She was consciously turning herself into an object, a nameless figure of desire, and it was crucial to her that she understand precisely what that object was.²⁰⁶

Calle veröffentlicht 1999 *Double Game* und schreibt ihrerseits: „The author extends special thanks to Paul Auster for permission to mingle fact with fiction“ und übersetzt die von Auster erfundenen Konzepte Turners ins Visuelle und macht sie damit zum Teil ihres Gesamtwerkes. Die Arbeit *Days under the sign of B, C, & W* schreibt vor, jeden Tag unter dem „spell“ eines

205 AUSTER: *Leviathan*. S. 25

206 AUSTER: *Leviathan*. S. 65

bestimmten Buchstabens leben zu müssen. Calle erweitert Austers/Turners Konzept des Tages „under the sign of w“ um eine weitere Regel: die ausgewählten Worte müssen alle von einer Seite des *Harrap's pocket French-English Dictionary*s stammen. So übernimmt sie in *Double Game* wieder eine aktive, partizipierende Position in dem Spiel, sie emanzipiert sich von Austers Vorgaben, distanziert sich von Turner und ist somit nicht mehr nur gelenktes Subjekt. So verbindet sie sich auf der einen Seite stärker mit Turner, auf der anderen Seite wehrt sie sich so auch gegen die Festschreibung ihrer Person in der Darstellung Maria Turners und gewinnt ihre Souveränität zurück. Letztenendes oszilliert Calle zwischen den Polen Differenz und Gleichheit, Abwesenheit und Präsenz, und bleibt in einer Instabilität, da sie nie zuverlässig in einer Figur identifiziert werden kann. In Austers und Calles Spiel verwischen sich die Grenzen zwischen den einzelnen Figuren, Erzähler-Positionen, Subjekt und Autor. Das hinterfragt die Möglichkeit von auktorialer Textherrschaft und irritiert die Annahme einer stabilen, abgeschlossenen Identität der empirischen Personen auf der Erzählerposition.

Calle stellt implizit in ihrer Aneignung der Werke Austers/Turners die Frage, inwiefern die Biographie einer Künstlerin nicht nur durch das Vorweisen eines Werkes, sondern auch durch die künstlerische Tätigkeit e.g. das Fotografieren, Recherchieren, Essen, Reisen (Im Falle von *Days under the sign of B, C, & W*) beeinflusst wird. Sie benennt diesen Prozess der Annäherung an Turner explizit und beginnt die Beschreibung jedes Tages mit der Formel „To be like Maria, I spent the day of ...“ Und drückt das Ungenügen aus, ein Werk zu fingieren oder nur als das ihrige auszugeben oder leicht abzuändern, wie dies in der Appropriation Art der Fall wäre und betont demgegenüber den zeitlichen Aspekt – wenn es darum geht, eine Biographie nicht nur zu behaupten, sondern zu leben und so Identitätspolitik zu betreiben. „Es geht in der Arbeit mit Paul Auster nicht um den materiellen Aspekt von Kunstwerken“, erklärt sie, „sondern um die Idee, einem Roman so zu gehorchen wie dem eigenen Schicksal.“²⁰⁷

Dieses Spiel zwischen Kollaboration und Unterwerfung findet eine Fortsetzung: Calle machte Auster das Angebot, ihr ein Script für ein Jahr ihres Lebens zu schreiben, dem sie sich unterordnen wird, „to invent a fictive character which I would attempt to resemble“²⁰⁸. Auster lehnte dies ab und schrieb ihr stattdessen Handlungsanweisungen für einen New York-Aufenthalt zur freieren Interpretation. Calle führte diese Anweisungen aus und dokumentierte

207 FLECK: Alltagsgeschichte wird zum Fotoroman. Abrufbar unter <http://www.artmagazin.de/div/heftarchiv/1999/7/EGOWTEGOTTTPCPOGWTRocesP/Sophie-Calle%3A-Alltagsgeschichte-wird-zum-Fotoroman+>. Letzter Aufruf: 15.11.2012
208 CALLE: *Double Game*. S. 233f.

ihren Aufenthalt in Schrift und Fotografie: Es entstand das *Gotham Handbook*, ebenfalls publiziert in dem Buch *Double Game*.

Hier ist noch einmal deutlich zu sehen, dass Literatur für Calle eine Folie ist, für die Ausformulierung einer Biographie und damit zusammenhängend auch Identität. Deren Spielregeln gilt es aufzudecken und zu ergänzen und anzupassen, um den Versuch zu unternehmen, sich nicht festzuschreiben zu lassen, sondern eine gewisse Autonomie und Distanz zu den kulturellen Vorbedingungen zu erreichen. Gleichzeitig verdeutlicht Calle mit ihren *Récits*, dass die Literatur, dass Erzählungen durchaus machtvoll genug sind, eine Biographie und damit auch eine Identität zu stiften, zu konstruieren – was sie sich wiederum zu nutze macht um in den *Histoires vraies* die Figur 'Sophie Calle' zu formulieren und zu präsentieren.

Sophie Calles Arbeiten legen die kulturelle Bedingtheit nicht nur unseres Erzählens, sondern auch unseres Erlebens offen (*Le faux mariage*: „le plus vraie histoire de ma vie“) – sowohl hinsichtlich der Form als auch des Inhalts. Dadurch zeigt sie die Abhängigkeit der Biographiekonstitution und des Selbstbildes von der gängigen kulturellen erzählerischen Praxis, die Unmöglichkeit eines anderen Zugriffs, eines individuellen Zugriffs auf den Ereignisstrom scheint undenkbar. Beispielsweise ist der Versuch der Partizipation an 'der Anderen Seite', der ihr als bürgerlicher Tochter fremden Welt des Strip-Tease, gescheitert – Calle kann nur in bereits anderswo vorformulierten Anekdoten und Bildern davon berichten, jedoch kann sie die Inszenierung stören und markieren und somit diesen gescheiterten Versuch offensichtlich machen.

Gleichzeitig sind ihre Arbeiten aber immer auch der Versuch, sich nicht festzuschreiben zu lassen, nicht in dem Loop der Autobiographie verhaftet zu werden immer auf das bereits beschriebene Ich zurückgeworfen zu werden – sondern Strategien zu entwickeln der kulturellen Überformung in der Praxis zu entkommen, dagegen an zu schreiben und das Selbst inkonsistent, ungreifbar und uneindeutig zu belassen, ohne die Autorschaft und damit die Handlungsfähigkeit (als Hauptmerkmal des autonomen Subjekts) gänzlich zu verlieren.

Die Unmöglichkeit Fakten und Fiktion zu trennen, Autor und Figur klar voneinander abzugrenzen oder in der autobiographischen Rede in eins zu setzen, macht die Risse im Text deutlich. Die Offenheit der einzelnen *Récits* und ihre rhizomatische Organisation ermöglicht das Hinterfragen von auktorialen Erzähler-Positionen, und Begriffen wie 'Ursprung' und

'Wahrheit'. Diese Unmöglichkeit kommt sowohl in der Rezeption zu tragen, als auch in der Praxis von Calle, die zwar ein Ich konstruiert, doch immer oszilliert zwischen einem Festschreiben und dem Behaupten einer Autonomie. Somit ist jeder Versuch dieses Dickicht zu glätten und eine Subjektposition für Calle zu extrahieren verunmöglicht. Calle begiebt sich auf die Spurensuche ihrer eigenen Biographie und Identität, die sie performativ zu erschreiben sucht, andererseits immer wieder fragend aufbricht und durch neue Bedeutungskonstruktionen in Re-arrangements destabilisiert. Durch die bewusste Setzung der Arrangements bestätigt sie ihre Deutungshoheit und Autorposition und sucht letztlich darüber ihre Konstitution als autonomes Subjekt zu bestätigen.

4.6. Autorschaftskonzeption: Autor-Künstler/in als Arrangeur ästhetischer Prozesse

Durch die spezifischen Rahmenbedingungen des Kunstsystems kann das Konzept einer Künstler/in als Autor niemals in eins gesetzt werden mit dem Autor der Literaturwissenschaft. Dennoch können viele aus der Literaturwissenschaft stammenden Konzepte und Debatten fruchtbar gemacht werden:

Was nämlich für das Leitparadigma literarischer Urheberschaft tödlich war, der Verlust der Werkherrschaft, schuf für den Bereich der Bildenden Kunst durchaus günstige Voraussetzungen. Der sogenannte Autor-Künstler konnte sein Haupt sozusagen über den Trümmern der Autorschaft erheben, indem er sein Künstlertum über die reine Autorität des Herrschers über die Ideen und ihre Verwertung legitimierte, ohne sie in einem konkreten Werk einlösen zu müssen. Was zählt ist der 'actus', das heißt nicht das 'opus', sondern die 'performance' – aber weniger im ursprünglichen Sinne von Leistung als vielmehr im theatralischen von Auftreten. Tendenziell ist der Autor-Künstler so die letzte Konsequenz des Emanzipationsprozesses des Künstlers vom Handwerker durch seine Orientierung an nicht-bildenden, literarischen Verfahren, die ihm eine neue Identität mittels der Besetzung einer genau genommen 'metaästhetischen, diskursiven Sphäre' verschaffen. Autorschaft fungiert gerade als Dekonstruktion des klassischen Künstlerbegriffs oder Dekomposition in seine Bestandteile des Handwerker-Künstlers und des Autor-Künstlers, der 'sub specie mortis' seine Wiedergeburt als ausschließlich arrangierender 'Editor' oder bloß begründenden 'Conditor' erfährt.²⁰⁹

Demzufolge zählt Sophie Calle zu diesen Autor-Künstlern, eine Konzeption, die verdeutlicht, dass der 'wahre' Wert eine/s Künstler/in heutzutage nicht mehr das Werk, sondern die Autorschaft selbst ist, der Wert eines Kunstwerkes darin zu liegen scheint, die Möglichkeit von Autorschaft zu bestätigen, damit auf die Möglichkeit der Menschen zu verweisen, schöpferisch tätig zu sein – und dadurch eine Position einzunehmen, welche die Menschheit gerne ihren Göttern vorbehält. Damit wird auch wieder auf zweifelhafte Werte wie 'Genialität'

209 WETZEL: Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart. S. 231

und 'Originalität' rekurriert, die jedoch nicht mehr in einem konkreten Werk eingelöst werden müssen, sondern das Konzept, die Haltung, die Position relevant sind.

Hier entsteht erneut die grundlegende Abgrenzung von Kunst als Modus der Weltaneignung zum Handwerk und Design als Modi der Weltverarbeitung, wo nach wie vor ein Produkt vorgewiesen werden muss – sowie auch Calle die Fotografien, sofern sie nicht integraler Bestandteil ihrer Performances oder Recherchen sind, von Mondino herstellen lässt.

Also, das Subjekt ist dezentriert und entbehrt einer Essenz. Der letzte Signifikant in den Wiederholungen der Aufführung oder dem Spiel der Verweise wäre dann das Subjekt, das transzendente Signifikat, wäre Gott. Wer es also schafft, einen gültigen Subjektstatus auszuweisen, tritt als Ursprung auf, wird gottgleich. Dies ist die Illusion die in dem Künstlermythos angelegt ist: Die Dezentrierung des Subjekts scheint für Künstler nicht zu gelten, er bildet als einziger, originär produktiver Mensch eine Ausnahme, so der noch immer virulente Künstlermythos, der sich hartnäckig gegen alle Angriffe behauptet. „Das Genie besteht also darin, ihnen den Streich des Genies zu spielen. Nicht etwa einen Geniestreich (coup de génie), sondern den Streich des Genies (coup du génie).“²¹⁰

Das Werk hat jetzt noch eine Funktion: Es verweist auf die Urheberschaft des Künstlers, denn der Künstler ist als Ursprung des ästhetisch neuen, des originären Werkes ausgewiesen und erscheint damit als schöpferisches, autonomes und handlungsfähiges Subjekt. Anders: Das Werk verweist auf einen Namen, der mit einem Urheber identifiziert wird. Durch die Ausweitung des Werkbegriffes und der Setzung, dass die Idee Vorrang gegenüber dem Material besitzt, ist der Künstler der Urheber der Ideen und ihrer Verwertung, ohne diese im Material einlösen zu müssen. Das bedeutet, Künstler-Sein wird zum 'actus' zur 'performance' und besteht in letzter Konsequenz aus der Selbstermächtigung und Selbstdarstellung als Künstler, ohne dass ein konkretes Werk entstehen muss. So besteht das eigentliche Kunstwerk des Künstlers darin, den Begriff des Künstlers, anhand seiner selbst, in Anpassung oder Differenz zu den tradierten Künstlerrollenbildern auszuformulieren, zu exemplifizieren und oder diesen zu dekonstruieren.

Da der Autor in der Postmoderne aber dennoch weitaus stärker als Organisator ästhetischer Prozesse, denn als schöpferische/r Urheber/in verstanden ist, folgert Wetzell:

210 DERRIDA: *Genesen, Genealogien, Genres und das Genie*. S. 72

Die neuen ästhetischen Leitbilder reagieren auf die Informationsprozesse des Aufschreibens, Übertragens und Berechnens von Daten durch die avancierten medientechnischen Aufschreibesysteme: An die Stelle des Schöpfers tritt der Autor-Künstler als Sammler, Archäologe / Ethnograph, Spurensicherer, Journalist, Publizist, aber auch als Interpret, Kritiker und Theoretiker seines eigenen Tuns.²¹¹

Sophie Calles Herangehensweise etabliert die von Wetzel konstatierten aktuellen Praxen des Sammelns, des Spurensicherns und des Arrangierens, sowie des kritischen Befragens der eigenen Position. Anschaulich wird das in dem besprochenem Récit *Le faux mariage*, mit dem Calle die Annahme widerlegt, Künstler/innen würden über einen privilegierten oder 'anderen' Zugriff auf den Ereignisstrom haben. Das heißt sie eignet sich nicht die Deutungshoheit über die Welt an, sondern auch sie kann nur auf vorgeprägte Matrizen zur Weltverarbeitung zurückgreifen, jedoch in einer Neuorganisation dieser ästhetischen Prozesse diese Vorbedingungen markieren.

Dies ist durchaus als eine queer-feministische Herangehensweise zu deuten, da sie damit kein zweifelhaftes Künstler-Rollenbild männlicher Prägung für sich nutzbar macht, um ihre Position zu sichern, sondern die Möglichkeit sich als *das* originäre und handlungsfähige Subjekt (als Künstler) schlechthin zu präsentieren als prekär ausweist.

Außerdem überlässt sie die Legitimation ihres Status als Künstlerin den Vertreter/innen des Kunstsystems (Vgl. ihre 'Entdeckung' bei der Performance *Les Dormeurs*) und reklamiert ihn nicht selbst. In einem solchen Akt der Selbstermächtigung müsste sie jedenfalls erklären, warum sie sich als Künstlerin sieht und müsste entweder auf ihr Werk verweisen, oder auf zweifelhafte Konzepte von Originalität und Schöpferkraft zurückgreifen. Insofern ist der Rekurs auf den (Giotto-) Topos von Vasari eine gute Strategie sich dem zu entziehen und ihr Tun durch andere, mit der entsprechenden Reputation versehenen Akteure des Kunstsystems, als Kunst ausweisen zu lassen.

Zudem behandelt sie Themen, die nach den tradierten Rollenbildern zuallererst als 'weiblich' identifiziert werden (Autobiographie, Sexualität, Beziehungen usw.), diese aber durch ihre dekonstruktive Praxis in der Form nicht als 'Frauenkunst' abgewertet werden können und sie daher eine Möglichkeit schafft, von ihren Erlebnissen als Frau zu erzählen, sich als Frau zu erzählen und dabei die sozio-kulturellen Vorbedingungen von 'weiblichem' Erleben und Leben aufzuzeigen.

211 WETZEL: Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart. S. 238

5. TRACEY EMIN

Die britisch-türkische Künstlerin Tracey Emin wurde 1963 als Kind einer britischen Mutter und eines türkisch-zyprischen Vaters geboren und wuchs in der kleinen britischen Küstenstadt Margate auf. Sie studierte zuerst Modedesign, wechselte aber später auf das *Royal College of Art* in London. Sie ist Teil der erfolgreichen *Young British Artists* (YBAs) und hält eine Professur an der *Royal Academy of Art*.

Tracey Emin provoziert und polarisiert: Durch ihre gezielte Positionierung auf dem Kunstmarkt und in den Medien ist es bei den drastischen Themen ihrer Kunst, und damit auch ihrer Autobiographie – nämlich den Auseinandersetzungen mit Sexualität, Begehren, Leidenschaft, Missbrauch, Drogen, Abtreibungen, Depression und dem Bildrepertoire der Kunstgeschichte – nicht erstaunlich, dass ihre Biographie, ihre Person und ihre Werke in zahlreichen kontroversen Debatten immer wieder diskutiert werden. Auf der einen Seite wird ihr eine Ehrlichkeit, Direktheit und Intensität und die Entwicklung einer neuen Form der autobiographischen Erzählweise zugestanden:

Emin seems to undermine the notion that autobiography selects, edits, chooses, and rearranges the stuff of life into meaningful narrative, reworked by memory's intervention, for public scrutiny. And yet, in presenting these fragments of the past as art, Emin invites us to remake her in the present, to compose interpretative narratives, to collaborate in constructing the indisputable authenticity and flagrant excess of her autobiographical acts.²¹²

Andererseits erfährt ihr Werk auch Ablehnung aufgrund seines Narzissmus, des thematischen Talkshowniveaus und der Instrumentalisierung des Voyeurismus des Publikums. Ihre Anti-Art sei ein billige, skandalheischende Strategie um Aufmerksamkeit zu akkumulieren, da sie selbst keine Kunstfertigkeit erlangt hätte, so weitere, oft gemachte Vorwürfe.²¹³ In diesem Zusammenhang wird auch oft abwertend diskutiert, ob ihre Kunstproduktion einen (rein) therapeutischen Effekt hätte, und damit nicht Teil der Hochkultur, der öffentlichen Sphäre, ein auf überzeitliche Schönheit zielendes transzendentes Werk sein könnte. In diesen Vorwürfen wird allerdings nur ein weiteres Mal eine traditionelle, ausschließende Geste der Kunstgeschichtsschreibung in Stellung gebracht, um eine Künstlerin abzuwerten.

212 SMITH: *The Ruffled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions*. S. 9

213 Der ehemalige Herausgeber der *Art Review* David Lee schrieb: „She can't paint, she can't draw, and she can't sculpt. [...] *My Bed* is stillborn artistically“, zitiert nach SMITH, WATSON: *Introduction– A model for Reading the Gendered Interface*. Die Kunstkritikerin Arlene Croce diskutiert Emins's Kunst unter dem Begriff „victim art“. Vgl. CROCE: *Discussing the Undiscussable*.

5.1 *Strangeland*

Tracey Emin veröffentlichte 2005 ihre Autobiographie *Strangeland – The jagged recollections of a beautiful mind* als eigenständige Publikation bei *Sceptre London*. Diese Autobiographie nur eine Anthologie kürzerer Texte, die ursprünglich zusammen mit Fotografien, Zeichnungen und Memorabilia ausgestellt und an Käufer/innen versandt und oder bereits in Zeitschriften veröffentlicht wurden.²¹⁴

Strangeland hat einen Vorläufer in *Exploration of the Soul*, dieses Heft ist 1994 in einer Auflage von 200 als Künstlerinnenbuch entstanden. 2003 verlegte die *Counter Gallery*, London eine weitere Edition von 1000 Büchern. Emin schrieb die 32 Seiten innerhalb von zehn Tagen und finanzierte sich durch die Lesungen einen Road-Trip mit dem Galeristen Carl Freedman durch die USA. Zum Zeitpunkt des Schreibens hatte Emin aufgehört zu malen und überlegte, Schriftstellerin zu werden. Die Erzählung beginnt bei ihrer Geburt und endet im Alter von 13 Jahren.

for me my childhood was over – I had / become conscious of my own physicality – Aware / of my single presence – I had become open / to the ugly truths of this world – / And at the age of thirteen I realized there was a / danger in beauty and innocents [sic] – I could not / have both –This would be something I would / battle with for the rest of / my life.²¹⁵

Fragmente der Texte aus *Exploration of the Soul* finden sich auch in *Strangeland* wieder, so findet sich die obige Passage in redigierter Fassung in *Strangeland*:

But for me, my childhood was over, I had become conscious of my physicality, aware of m presence and open to the ugly thrurhs of the world. At the age of thirteen, I relised that there was a danger in innocence and beauty, and I could not live with both.²¹⁶

Strangeland ist unterteilt in die Kapitel *Traceyland*, *Motherland*, *Fatherland*, *Strangeland* und *Dreamland*. 'Dreamland' dürfte auch bezeichnend für die Stoßrichtung der Autobiographie sein, oft geraten ihre Anekdoten ins rein fiktive, werden zur Wunschbiographie. Letztenendes beschreibt *Strangeland* die Geschichte einer weiblichen Selbstbehauptung: Aus der working class kommend wird Emin zur berühmten Künstlerin und britischen Celebrity: „Here I am, a fucked, crazy, anorexic-alcoholic-childless beautiful woman. I never dreamed it would be like

214, „A Version of 'Like a Hook from the Sky' was previously published as *Exploration of the Soul* (Tracey Emin 1994; reprinted by Counter Editions, 2003). Excerpts from 'Like a Hook from the Sky' appeared in *Typical Girls* (Sceptre, 1997). 'The Proper Steps of Dealing with an Unwanted Pregnancy' appeared in *i:D Magazine* (Anniversary Issue, 2002). Excerpts from 'The Mummy Screams' were published in *The Times* (24 January 2001), and in *GQ Magazine* (July 2001).“ EMIN: *Strangeland*. Impressum

215 EMIN: *Exploration of the Soul*.

216 EMIN: *Strangeland*. S. 24

this.²¹⁷ *Strangeland* folgt damit der Form einer klassischen Bildungsgeschichte, der Geschichte des Werdegangs eines Individuums, durch dieses Erfüllen der Genregesetze scheint sich ihre Identität zu stabilisieren. Damit erfüllt sie auch den Lejeune-Pakt in einem Ausmaß, dass Lesende angeregt werden in der Rezeption 'Unwahrheiten' und 'Übertreibungen' auch als solche zu identifizieren.

5.2. Sammeln / Rohes Material / My Bed

Emins autobiographische Texte sollten in ihrer ursprünglichen Form der Text-Objekt / Bild-Kombinationen betrachtet werden und über diese stehen die Texte in engem Zusammenhang mit ihrem visuellen Werk. So ist auch der von Emin aus dem Off gesprochene Text der Video-Arbeit: *Why I never became a Dancer* (1995) abgedruckt als ebenso betitelt Kapitel in *Strangeland*.²¹⁸ Es zeigt sich, dass Emins Texte zwar auch ohne die visuellen Elemente funktionieren, allerdings verlieren sie eindeutig an Kraft – zuerst sind die visuellen Bilder des Videos banal, zeigen Orte in Margate, sind wenig komplex, zeitweilig zu plakativ. Doch am Ende des Textes, wenn Emin in einem leeren repräsentativen Wohnraum glücklich tanzend ihre Selbstbehauptung, ihren Erfolg den ehemaligen Sexualpartnern in Margate entgegenstellt, gewinnen die Worte an expressivität – der Text ist an ihre Person und ihren Körper gekoppelt:

The British Disco Dance Championship, 1987

And as I started to dance / people started to clap. I was going to win / and then I was out of here. Nothing could stop me. / And then they started: 'SLAG, SLAG, SLAG.' / A gang of blokes, most of whom i'd sex with / at some time or other / started to chant. [...] and I was crying. / I'd lost it. [...] And I thought, I'm leaving this place, / I'm out of here. / I'm better than all of them. / I'm free. / So I left Margate / I left all those boys / Wayne – / Freddy – / Tony – / Doug – / Richard – / This one's for you.²¹⁹



Emins bekanntestes Kunstwerk *My Bed* (1998, Abb.) ist paradigmatisch für ihre Art ihre Biographie künstlerisch auszubeuten und dabei das Werk mit größtmöglicher Authentizität und Lebensnähe auszustatten. Emin zeigt ein ungemachtes, fleckiges Bett umgeben von überquellenden Aschenbechern, benutzten Kondomen,

Medikamenten und zerknüllten Taschentüchern: alles Erinnerungsgegenstände aus ihrer Zeit in Berlin 1992-93, so die Texttafel in der Londoner *Tate Gallery*. Diese Installation soll kein Rearrangement der einzelnen gesammelten Gegenstände mit

217 EMIN: *Strangeland*. S. 200

218 Vgl. EMIN: *Strangeland*. S.42-46

219 EMIN: *Strangeland*. S. 45f.

Bedeutungszuspitzung darstellen, sondern das rohe Material zeigen, einen 'frozen moment'²²⁰ suggerieren, ungeachtet der Tatsache, dass die einzelnen Objekte zwangsläufig zu einer Installation komponiert wurden und sich somit gegenseitig kontextualisieren, bis das Gesamtobjekt Bett eine Aussageabsicht betont. Sie erzeugt in dieser Anordnung der Memorabilia eine Ordnung, eine Chronologie, eine Kontextualisierung oder Bearbeitung, erzeugt eine Narration und fikionalisiert damit auch das Material, das in diesem Prozess an erzählerische Konventionen und Motive angepasst wird. Dieses Bedeutungsverhältnis erzwingt in der Interpretation einen Rückschluss auf die Autorintention.

Tracey Emin gibt vor, ein großes Konvolut gesammelter Dinge zu besitzen, Gegenstände ohne großen materiellen Wert. Interessant ist der Vorgang des Sammelns, des Sortierens und Bewahrens. Denn Gegenstände nach bestimmten Codices über einen langen Zeitraum als aufhebenswert zu klassifizieren, ohne ihnen einen spezifischen Nutzen zuzuordnen, ist eine Praxis, mit der versucht wird sich einer Identität zu versichern, denn

indem Objekte stellvertretend für die eigene Lebensgeschichte und Identität zusammen getragen werden, wird diese als eine unsichere dargestellt, der man sich permanent versichern muss; gleichzeitig präsentiert das Sammeln aber auch den Glauben, dass sich mit materiellen Objekten einer Identität versichert werden kann.²²¹

Emin wählt einzelne Dinge ihrer Sammlung aus und ordnet sie autobiographischen Anekdoten zu. Beispielhaft soll ihre Praxis an *My Abortion* (Abb. S. 96) und *Emin – it's more than a name – it's heredity* (Abb. S. 98) gezeigt werden.

220 Vgl. SMITH, WATSON: *The Rumpled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions*.

221 KRAUSE-WAHL: *Konstruktionen von Identität: Renée Green, Tracey Emin, Rirkrit Tiravanija*. S. 95, vgl. dazu PEARCE: *Museums, Objects and Collections*. Insbesondere das Kapitel: „Objects of desire: fetishistic collection“. S. 73-84

5.2.1 My Abortion



In Emin's Autobiographie *Strangeland* findet sich der Text der Ausstellung stilistisch geglättet: *Abortion: How It Feels*,²²² in der Ausstellungsversion ist er als gerahmte, handschriftliche Notiz auf einem herkömmlichen Din A4 Zettel zu lesen:

222 EMIN: *Strangeland*. S. 153-159

May 1990

When i came round in the recovery rooms I was crying and in pain.

I couldn't believe what I had done. I had killed the thing which I could love most. [...]

As days went by I didn't feel any better. The pain was worse – I became kind of delirious and my body began to swell. [...]

I was trembling. As I got into the cab I felt something slip out of me down the side of my leg – I caught it with my hand – and held it there –

And in amongst the London traffic and the city 'summer heat' – I cradled a foetus closely between my palm and my thigh.

Knowing it had never wanted to leave me. ²²³

Gezeigt wird der Text mit drei Aquarellen aus der Serie *After my Abortion* (1990-96) und einem Schaukasten mit sechs Memorabilia, u.a. Medikamente und Armbänder aus der Klinik.

Emins Texte sind in den Ausstellungsversionen unredigiert, die Rechtschreibfehler und ihre eigenwillige Grammatik unterstreichen die authentische Wirkung des Textes, so als sei dieser direkt und unmittelbar im Erleben des Ereignisses verfasst und keine literarische Bearbeitung und damit keinerlei bewusster Einordnung und Anpassung an (bürgerliche) erzählerische Konventionen unterworfen. Der gewöhnliche Zettel unterstreicht sowohl die Impulsivität und Direktheit des Niederschreibens, als auch die Intimität des Geständnisses. Doch längst ist genau diese Anekdote eine derjenigen, die inzwischen ihren festen Platz als Kernnarration in ihrem Geschichtenrepertoire hat. Sie ist ausgewiesen als der Hauptimpuls nach einer Schaffenskrise wieder künstlerisch tätig zu sein, und das Publikum erfährt diese Geschichte in den unterschiedlichsten Zusammenhängen, unerheblich abgewandelt in den unterschiedlichsten Medien. In einem Video-Interview mit dem Filmemacher Hermann Vaske gibt sie an, dass diese Abtreibung der Auslöser für ihre künstlerische Praxis war: „After my first abortion, I learned more about the essence and knowledge of where things come from than any fuckin’ art college or lecture or anyone could tell me. I also knew intuitively as soon as I’d come round from my abortion that all the art I’d ever made was a real big bunch of crap and had to be destroyed immediately.“²²⁴

Die Funktion der Aquarelle ist ähnlich gelagert, auch sie sollen das Unmittelbare, das Intime, letztlich auch das therapeutisch ungefilterte und impulsive von Emins Arbeit direkt im Erleben darstellen. In einem solchen Sinne verstanden, dass Emin nicht das Ereignis mühsam

223 EMIN: Tracey Emin – Works 1963 – 2006. S. 280

224 VASKE: Why are you creative? Interview. Video, 01:42min

aus dem Ereignisstrom heraus prozessiert und an Konventionen und erzählerischen Absichten angepasst darstellt, sondern intuitiv und in einer hochgradigen Emotionalität auf das Blatt bringt. In diesem Prozess scheint der Vorsprung der Bilder frappierend gegenüber der verbalen Ausdrucksfähigkeit und dem Suchen nach Begriffen mit denen das Geschehen auch immer eingeordnet und bewertet wird. Dem ist jedoch entgegen zu halten, dass es durchaus auch bildnerische Konventionen und formale Gestaltungsmerkmale gibt, die zwar für Außenstehende intuitiver anmuten, diese bildnerischen Mittel jedoch eine der Sprache vergleichbare Intertextualität und Organisation aufweisen. Demnach die authentische Wirkung nur den Ungeübten in der jeweiligen Blickkonvention so erscheinen mag.

Die Objekte fungieren als Zeugen, wie bei Kosuths Hammer („beating, breaking, driving nails“). So haben beispielsweise die Armbänder mit Emins Namen eine indexikalische Bedeutung: Sie verweisen auf die beiden Krankenhausaufenthalte, oder die braune Flasche indiziert, dass Ärzt/innen ihr Medikamente verschrieben hatten. Sie stehen jedoch nicht in einem direkt abbildenden Verhältnis zu dem Erzählten und erweitern somit den Assoziationsraum für die Betrachter/innen, erhalten einen symbolischen Gehalt.: Die Objekte werden in neue Bedeutungskontexte gebracht und damit fiktionalisiert, denn sie verweisen nicht mehr nur auf das ihnen eigene „beating, breaking, driving nails“, sondern es entsteht im Zusammenhang mit dem Text eine neue Bedeutungsebene und erzählen die Geschichte über den Text hinaus weiter.

5.2.3 Emin – *It's more than a name – it's heredity*



Die Episode *Emin – It's more than a name – it's heredity* (Abb. S. 98) umfasst sechs als Memorabilia gekennzeichnete Fotografien und einen Text, der sich in erweiterter Fassung auch in *Strangeland* findet.²²⁵ Die Fotografien erscheinen wie Schnappschüsse aus einem (ihrem?) Familienalbum. Zu sehen sind Emin und ihr Bruder Paul im Kinderwagen, Emin als Erwachsene mit einem Mann (ihr Vater?) und vier Fotografien, die einen Bilderrahmen teilen, auf denen derselbe Mann in einer mediterranen Gegend Oliven pflückt und verarbeitet.

Der Text der Ausstellung lautet:

²²⁵ Vgl. EMIN: *Strangeland*. S. 13

When my Mum was pregnant with me and Paul –
People used to spit at her in the street
And call her nigger lover

And when Paul and I first went to school the other children
said our Daddy was a WOG
we went home and asked mum what a WOG was
She told us it meant

Western – Oriental – Gentlemen

And dad told me that our Great-Great Grand Father
was a slave in the Ottaman Empire – A warrior from the Sudan
With skin as black as the night
He wore a Red Fez, rode a giant horse And carried a sword by his side.

Emin – it's more than a name –
It's Heredity²²⁶

Die Fotografien sind ebenfalls als Objekte ihrer Sammlung ausgewiesen und übernehmen auch eine solche Funktion, im Sinne des 'Ça a été' (Barthes). Sie stehen in keinerlei abbildenden oder formal ähnlichen Verhältnis zum Text, sondern auch sie erweitern die Erzählung mit neuen Informationen über die beschriebenen Personen. Die Fotografien unterstützen nur in geringer Weise die Faktizität des Beschriebenen, da diese offensichtlich bei anderen als den im Text verhandelten Anlässen entstanden sind. Insofern haben die Fotografien eine symbolische Funktion (nach Dubois).

Schnappschüsse verweisen immer auf die sozialen Gebrauchswesen von Fotografien; das Familienalbum ist ein Ort, indem 'Familie' konstruiert wird. Emin bewahrte diese Fotografien auf und verortet sich dadurch selbst innerhalb dieses Konstruktes. Mit diesem Hintergrund ausgestattet ist der erste vermittelte Effekt Authentizität und Privatheit. Insofern ließe sich den einzelnen Fotografien zwar eine erinnerungsauslösende Funktion unterstellen, doch der anhand Kosuths Hammer erörterte Dreischritt ist nicht nachzuweisen, da die Bildinhalte nur assoziativ mit dem Text in Bezug gesetzt sind und der Objektcharakter der Fotografien betont wird.

226 EMIN: Tracey Emin – Works 1963 – 2006. S. 102f.

Insgesamt ergibt sich ein deutlich weniger komplexes Verhältnis von Text und visuellen Elementen als in den Arbeiten von Sophie Calle. Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass Emins Texte die Interpretationslinie vorgeben, die Fotografien, Bilder und Objekte jedoch nicht als reine Illustration dienen, dafür sind die visuellen Elemente in Form und Inhalt zu lose mit dem Text verbunden – die Fotografien und Objekte fungieren als Beweis, die Zeichnungen vermitteln eine hohe emotionale aufgeladene des Ereignisses – umso eher bilden die Texte den biographischen Kontext, um das visuelle Material einzuordnen, dessen Bedeutung zu verengen. In diesem Zuordnen der Objekte zu ihnen eigentlich 'fremden' Anekdoten, denn die Verbindung besteht einzig durch die Auswahl Emins. In diesen Setzungen und auch in dem Arrangement *My Bed* weist Emin ihre Deutungshoheit über ihre Biographie aus und installiert sich als Autor.

Durch ihre Art der Präsentation ihrer Sammlung als scheinbar rohes, unbearbeitetes Material und der dadurch entstehenden Bedeutungslücke zwischen Text und visuellen Elementen sind die Rezipient/innen an der Konstruktion ihrer Biographie und Identität in einem hohen Maße beteiligt – angefeuert und gelenkt jedoch durch die Texte und die mediale Repräsentationen von 'Emin', so ist in den Texten und Peritexten festgeschrieben, wie die Memorabilia kontextualisiert und interpretiert werden sollen. Dadurch verwischen erlebtes Leben und Fiktion unter dem Eindruck größtmöglicher Authentizität: Je länger man sich mit der Person Emin und ihrer Kunst auseinandersetzt, desto mehr 'enthüllt' sich die Figur, die Künstlerin Emin manifestiert sich und vollzieht augenscheinlich den autobiographischen Striptease, die autobiographische Beichte, die dennoch durch das Wechselspiel zwischen Rezeption und Produktion neuer Kunstwerke widersprüchlich wird:

writer and reader in sequence create the narrator and subject of such autobiography, and this sequence, furthermore, can become an ongoing dance as the reader rereads or as the writer produces more autobiographical work. Given the complexities of these transactions, the subject emerges as a result of generic negotiations, responding to particular difficulties, permeable, unstable, essentially in distress.²²⁷

5.2.4. Selbstportrait und Selbststilisierung: Emin als Danae

Tracey Emin fertigt auch viele Autoportraits, diese sind Teil ihrer Selbststilisierung und haben dieselbe Bedeutungsabsicht wie ihre autobiographischen Texte. Anhand ihrer Bearbeitung des Danae-Mythos soll ihr Zugriff auf die Kunstgeschichte und ihr spezifischer Umgang mit Symbolen zur Image-Bildung erörtert werden.

227 EGAN: Mirror Talk. First person Media and factual television. S. 84

Emin greift in ihren Arbeiten oft zitierend auf Motive und Symbole der Kunstgeschichte zurück und schreibt sich auf diese Weise in die Bildtradition ein. Ein Beispiel dafür ist der Danae-Mythos, den sie aufgreift und re-formuliert. So werden in der Tradition der Danae-Darstellung die Verschiebungen der Topoi beobachtbar, inwiefern männlich codierte Mythen adaptiert und mit neuen Bedeutungsinhalten gefüllt werden, bzw. zur stolzen Selbstbehauptungsgeste werden: Emin inszeniert sich selbst als Danae in der Fotografie *I've got it all* 2002 (Abb. rechts).

Bis Ovid und Horaz²²⁸ lässt sich die Deutung der Danae als prototypische Prostituierte nachweisen, die ihre Unschuld verkauft. Im 16. Jahrhundert schließlich wird mit Boccaccios *Genealogia deorum gentilium* (1360-1374) diese Deutung vorherrschend. In einer anderen Lesart, der 'Nachtmeerfahrt'-Deutung²²⁹, gebiert Danae in Folge der Empfängnis durch Zeus ein 'Heiliges Kind'. Bei Tizian²³⁰ findet sich noch eine Illustration des Mythos, in welcher der Goldregen als göttlicher Samenregen assoziiert werden könnte, während Gustav Klimt²³¹ nur noch die nackte, erotisierte Frau zeigt, die passiv das Gold in ihre Scham gleiten lässt. Tracey Emin kehrt das Motiv um: Selbstbewusst rafft sie das Geld in ihrem Schoß zusammen – und verdient in diesem sexualisierten Rekurs auf ihre Exhibitionen, ihre pikanten Geschichten und intimen Offenbarungen Geld durch den Verkauf der Fotografie. Sie inszeniert sich selbstbewusst als eine gegenwärtige Danae, denn eben auch dies vermittelt die Fotografie: Eine zeitgenössische Version einer Nachtmeerfahrt. Die Heldin überwindet die psychische Gesundheit bedrohende Prüfungen und Verführungversuche und wird sich in diesen ihrer Krisen selbst bewusst. Bei Emin dürfte eine oberflächliche Deutung wie folgt lauten: Aus ihrer leidgeprüften Sexualität, mit ihrer von Krisen geschüttelten Biographie, verdient sie



228 OVID: *Metamorphosen*. S. 4.611ff., HORAZ: *Oden*, Buch 3, XVI, I-II

229 Vgl. JUNG, JUNG: *Jung-Taschenbuchausgabe* in elf Bänden. S. 171

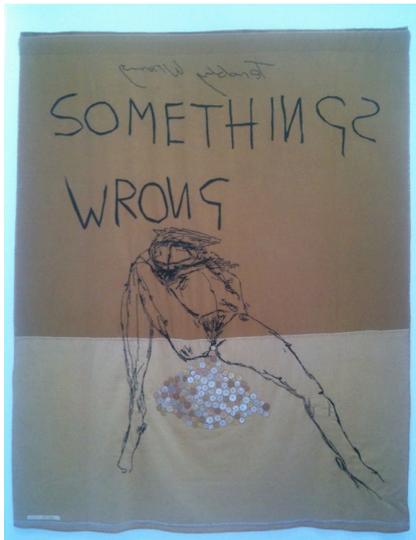
230 Drei Fassungen: 1545/46 – Galleria nazionale di Capodimonte, Neapel, 1553/54 – Museo del Prado, Madrid, 1564 – Kunsthistorisches Museum, Wien

231 Danaë, 1907/08, Leopold Museum, Wien)

durch ihrer Schamlosigkeit Geld und wird zu einer anerkannten, selbstbewusst und selbstbehauptend auftretenden Künstlerin.

Aus feministischer Perspektive ist daran problematisch, dass anstelle für ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis zu plädieren, z.B. dadurch, dass 'Männlichkeit' in Bezug gesetzt und in dem Mythos sichtbar gemacht wird, Emin erneut 'Weiblichkeit' betont, doch immerhin durch ihre Selbstbehauptungsgeste eine Gegenposition zu der 'weiblichen' Inferiorität und Passivität setzt und sich weigert, die Opferrolle anzunehmen.

Isabelle Graw benennt ein weiteres Problem von Emins Zugriff auf die Kunstgeschichte:



Das Vokabular der Kunstgeschichte wird rein strategisch zum Einsatz gebracht, so als sei es ein zum Zweck der Resignifizierung abrufbarer Fundus. Gegen diese Kritik spricht, dass der instrumentelle Zugriff doch gerade der springende Punkt dieser Arbeiten ist: ein respektloser, entwertender Umgang mit Kunst. Einmal abgesehen von der letztendlichen Dürftigkeit eines solchen Ansatzes [...kommt hinzu, dass diese/r] abgedroschener Inhalt und abgedroschene Form [...] bei Emin zu einer Vereindeutigung beitragen, die jeden Zweifel über die Bedeutung im Keim erstickt. Die Folge dieser stillgelegten Bedeutung ist nun, dass sich die Betrachter/innen schnell unterfordert, wenn nicht sogar gelangweilt fühlen.²³²

Auch Emin gibt auf ihre Danae-Darstellung eine eigene, relativierende Replik: *Somethings wrong* (2002) (Abb.

links) Diese Fotografie ließe sich in einer autobiographischen Lesart und in Verbindung mit dem Prometheus-Mythos²³³ so deuten, dass auch die Kunst keine Möglichkeit des Sieges über das Leiden bietet, die Inferiorität des Menschen ist nicht überwindbar. Auch wenn Schopenhauer für die Figur des tragischen Künstler-Helden, in Verquickung mit christlichen Märtyrerlegenden, die Kunst als Erlösungsweg propagiert, um zumindest einen Moment lang

232 GRAW: Aneignung und Ausnahme – Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem. S. 185

233 Dieser Mythos ist seit der Antike zentral für das künstlerische Selbstverständnis und erfährt ein neuerliches Interesse in der Neuzeit: Neue Formeln der Autorschaft und die verbesserte sozialen Stellung des Künstlers werden ihm nun eingeschrieben, alte Strukturen umgedeutet. Der Mythos vermischt sich mit der Inszenierung und dem Rollenverständnis der Sturm und Drang-Literaten und beinhaltet einig bis heute zentrale Zuschreibungen an Künstlertum. Vgl. NEUMANN: Künstlermythen S. 80f, KRIS, KURZ: Die Legende vom Künstler. S.114ff Prometheus leidet, scheitert im eigenen Leben und ist aus der er (pantheonischen) Gesellschaft, der Elite ausgestoßen. Nur durch die kompensatorisch wirkende schöpferische Leistung, durch welche er Kultur stiftet, kann der Künstler aus der asozialen Produktion, aus der Obsessionsdurdarbarung, eine nützliche machen und auf diese Weise seinen Platz in der Gesellschaft beanspruchen. „Der radikale Individualismus des Künstlers dient auch einem gesellschaftlichen Ziel, einem Gut, das für alle da ist. *Kultur*. [...] Ihr zentraler Punkt aber ist, dass die Kultur utopisch vorwegnimmt, formuliert, was gesellschaftlich (noch) nicht möglich ist; [...] Kultur ist der ideologische Trick, der aus einer asozialen Produktion eine nützliche macht. [...] Dennoch versucht der moderne Künstler diese Eingemeindung meist auszuhebeln.“ DIEDERICHSEN: Eigenblutdoping. S. 183f.

der Leere zu entkommen, dem Emins Selbstaussage: „I need art like I need god“ (Titel ihrer Ausstellung in der *South London Gallery* 1997) entspricht, so zeigt sich in diesem Bild das Scheitern, aus dem freien Moment des Zeichnens heraus eine größere Freiheit zu entwickeln. Dieses Selbstportrait verweist somit auf eine zentrale Künstlerkonzeption, die Emin für sich in Anspruch nimmt: Die Rolle der selbstbewusste Außenseiterin und des social outcast.

5.3 Künstlerrolle: Außenseiterin, im Konflikt mit Weiblichkeit

Der Künstler als social outcast ist ein beliebtes Motiv der Kunstgeschichtsschreibung und nimmt für bildende Künstler seinen Ausgangspunkt in der Renaissance und verstärkt sich über den romantischen Geniekult; bereits Vasari verwendet bestimmte Narrative, welche in der Romantik in den Genie-Habitus einfließen werden, welche den Künstler als exzentrisch, idiosynkratisch, einsam und asozial konfigurieren und bürgerliche Verhaltensnormen für ihn aussetzen.

Der gesellschaftliche Status der Künstler außerhalb der bürgerlichen Sphäre ermöglicht seine gesellschaftsstabilisierende Funktion – er hält eine Stellvertreterposition für die Bürger inne, denn der Künstler überschreitet die Grenzen des Erlaubten, lebt die verdrängten Wünsche aus ohne Sanktionen befürchten zu müssen und zieht diese Grenzen dabei neu – denn er ist die Ausnahme, welche die 'andere Seite' betreten darf. Der Künstler eignet sich diese 'andere Seite', die von der patriarchal-bürgerlichen Gesellschaft ausgegrenzten Teile an, und macht dort sowohl Erfahrenes, als auch die Erfahrung der Differenz produktiv.

Die Künstler/innen jedoch erleben, nach dem Ende der Geniereligion, so die Topoi, widrige Umstände, eine außerordentlich miserable Kindheit, Krieg oder persönliche Schicksale, die sie als Herkunftsort ihrer künstlerischen Inspiration und Produktion ausweisen können. Idealerweise führen sie zusätzlich ein 'geiles, intensives, anderes Leben' an den promiskuitiven Rändern der Gesellschaft.²³⁴ Sie leben im permanenten Exzess und berauschen sich mit jeglichen verfügbaren Substanzen auf einer Gradwanderung zwischen Glamour und Absturz. Mit den Worten Diedrich Diederichsens ausgedrückt, „[ist dies das] Energie-Modell des Künstlers: das ganz Andere suchen, die Grenze überschreiten und daran produktiv scheitern. Die strukturelle Verwiesenheit auf den anderen Ort und das konkrete Thema in Bezug zur realen Gesellschaft konvergieren.“²³⁵

234 Vgl. DIEDERICHSEN: *Eigenblutdoping*. S. 191

235 Ebd. S. 184

Dabei gilt, dass ein/e solche/r Künstler/in sich

bitte auch um anschlussfähige, schicke Ideen kümmern möge. Sosehr unser Narzissmus und erst recht der künstlerische Narzissmus uns verpflichtet, utopisch zu leben, so sehr bedient er sich dabei der traditionellen Verpflichtung aufs Utopische, die in der Künstlerrolle steckt. Utopie ist der Name für den Umstand, dass Künstler, wenn sie politisch denken, sich möglichst nicht um konkrete Wirklichkeit und Realisierungsmöglichkeiten kümmern mögen.²³⁶

Deutlich scheint hier der Prometheus-Mythos auf: Den Menschen soll das Feuer gebracht werden, mit dem eigenen Leid wird dies bezahlt, doch ob es politisch sinnvoll ist, Feuer zu versprechen darf nicht die Diskussion von Prometheus sein. Hier formuliert sich der Ansatz des l'Art pour l'Art und der Versuch der Ausgrenzung der Kunst aus der politischen Sphäre.

Bei Künstlerinnen wurde das, für diesen Künstlertypus des Rebell und Außenseiters notwendige, exzentrische und fordernde Verhalten lange Zeit nicht gebilligt: Die gesellschaftlichen Gebote und Rollenzuschreibungen an Frauen verboten dies, denn das Weibliche ist als soziales Wesen schlechthin verstanden, welches die Gemeinschaft im Privaten über familiäre Strukturen zusammenhält. Schon das sichtbare Engagement in der Öffentlichen Sphäre, zu der auch die Produktion von (Hoch-)Kultur gezählt wird, bedeutet einen Grenzübertritt und konnte anscheinend nur einigen Ausnahmefrauen gestattet werden – unter Ablegung oder Aberkennung ihrer 'Weiblichkeit'.²³⁷ Erst mit der Moderne werden 'verrückte' Frauen in der Kunstgeschichte bekannt. Auffällig ist, dass in Folge vergleichsweise viele Künstlerinnen auf dieses Rollenbild als eine Figuration des 'nicht-normalen' rekurren, dabei aber Attributierungen an ihre 'Weiblichkeit' in ihren Selbstdarstellungen und -inszenierungen als diesem Rollenbild diametral entgegengestellte Codices negieren.²³⁸

Auch Tracey Emin übernimmt die Rolle einer Außenseiterin und verbindet diese Topoi mit der Romantisierung der working class durch die Bourgeoisie: „All Paul and I wanted was to be normal, like other children. But it was impossible. We were the twins. We had our own language until we were five years old.“²³⁹ Schon in ihrer Kindheit kündigt sich ihr Status als Außenseiterin an: „I didn't know what strange games were. To me, it was all part of living. A strange living. I had never known the truth so I had never cared for the truth, rationality or

236 DIEDERICHSEN: Eigenblutdoping. S. 191

237 Rosa Bonheur, die von Calle zitierte Tiermalerin und Ausnahmekünstlerin, war z.B. homosexuell, stammte aus einer Künstlerfamilie und lebt daher von vornherein außerhalb der (Hetero-)Normativität.

238 Eromäki und Wagner-Kantuser weisen daraufhin, dass ihren Analysen zufolge deutsche Künstler/innen der Nachkriegszeit glauben, Karriere nur auf Kosten des Ausklammerns von gender in der Selbstbeschreibung machen zu können, obwohl sie eine Benachteiligung aufgrund ihres Geschlechts bemerken. Vgl. EROMÄKI, WAGNER-KANTUSER: Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990.

239 EMIN: Strangeland. S. 6

reason. I lived in a world of dreams, good and bad.²⁴⁰ Als Teenager beginnt ihre andauernde Krise und die Erfahrung der Differenz: Sexuelle Gewalt, Entdeckung der Sexualität und 'Weiblichkeit', Einsamkeit, ihr Migrationshintergrund in der working-class und emotionale Verwahrlosung sind die genannten Hauptprobleme. „I had become conscious of my physicality, aware of my presence and open to the ugly truth of the world. At the age of thirteen, I realised that there was a danger in innocence and beauty, and I could not live with both.“²⁴¹ Zudem wird vor diesem Hintergrund der zentrale Konflikt von Unschuld und Schönheit, der Zusammenhang von Schamlosigkeit und Kunstproduktion entwickelt:

I had spent three years out of art school, struggling to make something beautiful, only to arrive at the tearful conclusion that I would never be a great artist. My life was too important to chop it into little pieces in the attempt to make art. That was why I had always failed. So, by July 1992 I had returned from failure to concentrate on what I believed I was good. Like a wounded bird, I began to rebuilt myself, using the experience of failure as my foundation.²⁴²

Deutlich wird, dass Emin ihre narzisstische Obsessionsdurecharbeitung als Ursprung ihrer Kunst ausweist, oder gar ihre Kunst ist. Daher muss ihr sozialer Background und ihre Lebensweise in diesem Rahmen authentisch als Brutstätte ihrer Kunst präsentiert werden. Ihr sexuell exzessives, in die Öffentlichkeit getragenes Verhalten und demonstrativer Alkoholismus bedienen das Künstler/innenbild eines klassischen Bohémien-Lifestyles, dienen aber auch der Aufmerksamkeitsakkumulation in der skandalheischenden britischen Boulevardpresse: Im Jahr 1997 war sie zu einer Turner-Preis-Talkrunde in eine TV-Sendung des britischen Channel-4 eingeladen. Während der Sendung verließ Emin fluchend die Live-Übertragung und ließ die anderen Talkshowgäste überrascht zurück. Dieser betrunkene Auftritt sorgte für reichlich Aufregung, in *Strangeland* beschreibt sie, mit vermutlich einer 'dreamland'-Passage das Ergebnis dieses Auftritts, der so perfekt in ihr PR-Konzept passt: „The Tate calls to reassure me that I have caused them no embarrassment: *I am an artist and that's the end of it*. My gallery is inudated with requests for me to appear on chat-shows. My art's selling like hot cake.“²⁴³ Anscheinend hat Emin eine Version der Künstlerrolle gefunden, welche ihr zwar den publikumswirksamen Skandal noch ermöglicht, aber keine negativen Konsequenzen – im Sinne eines Wertverlustes ihrer Kunstwerke – einhandelt. Doch dieses gelebte Außenseiter/innentum bringt sie in Opposition zu konventionellen bürgerlichen Vorstellungen von 'Weiblichkeit': Ohnehin ist die Erfahrung von 'Weiblichkeit' bei Emin alles

240 EMIN: *Strangeland*. S. 15

241 Ebd. S. 24

242 Ebd. S. 167f.

243 Ebd. S. 187f.

andere als unproblematisch und scheint einem bourgeoisen Verständnis als diametral, als 'andere Seite' gegenübergestellt: Die Verbindung von ausschweifender, lustvoller aber auch oft negativ und gewaltvoll erfahrener Sexualität zu der künstlerischen Produktion steht noch immer gegenüber Zuschreibungen an 'Weiblichkeit' wie die mütterlichen Fürsorge und die Reproduktion,²⁴⁴ mit der Annahme einer Erotik als Teil des ehelich-elterlichen Schlafzimmers, welches die Norm formuliert²⁴⁵ und spitzt sich bei Emin thematisch zu in der Darstellung von Sex, ungewollten Schwangerschaften, Abtreibung und der Zurschaustellung von Verhütungsmitteln in Arbeiten wie *My Bed, Everyone I have ever slept with 1963-95* (1996) oder *My Abortion* (1990) zu. Damit behält Emin die Dichotomie von 'männlich' und 'weiblich' bei und entwirft ein Bild von einer Inferiorität des Weiblichen, dem sie nur mit *ihrem* Kampfgeist und Willen zur Selbstbehauptung entgegenstehen kann, sie inszeniert sich als Ausnahmefrau, als 'bad girl', einer 1990er Jahre Version der 'femme fatale',²⁴⁶ welche Außenseiterinnen-Metaphorik und Rebellion vereint.

5.3.1 bad girl

Tracey Emins Lebensgeschichten sind in den (britischen) Medien spätestens seit dem Talkshow-Auftritt im Channel-4 omnipräsent. Sie greift die Ich-Erzählungsformate des Reality-TVs auf, das sowohl fiktive als auch reale Geschichten aus dem Alltag 'gewöhnlicher' Bürger/innen erzählt, die aufgrund ihrer Beteiligung an diesen TV-Shows für kurze Zeit zu Celebritys werden. Im Gegenzug übernehmen auch Celebritys dort die Rolle von Normal-Bürger/innen. Dadurch formiert sich ein neuer Modus über einst Privates zu erzählen, welcher auch die Narrationsformen für Ich-Erzählungen beeinflusst und damit in der Selbst-Konstitution des Individuums Wirkmächtigkeit erhält. Tracey Emin setzt ihre soziale Herkunft ein, um sich in dieses Schema einzupassen, denn stereotyp wird der working class eine niedrigere Schamgrenze und höhere Ehrlichkeit in Punkto Intimitäten zugesprochen. Diese Haltung bringt sie mit in den white cube und provoziert damit das aus der Mittel- und

244 Auf die Frage des Filmemachers Hermann Vaske „Why are you creative?“, spricht sie zuallererst über Kinder und ihre Unfähigkeiten mit ihnen umgehen zu können, Verantwortung für sie zu übernehmen: „If I imagined myself with a baby I'd be throwing it out the window, screaming.“ VASKE: Why are you creative. Video 0:36min, und dann darüber, was es bedeuten würde ein Kind zu bekommen: „I'm not happy about sacrificing my art“. Ebd. Video 01:33min)

245 „Das legitime, sich fortpflanzende Paar macht das Gesetz. Es setzt sich als Modell durch, es stellt die Norm auf und verfügt über die Wahrheit, [...] Wo aber das Unfruchtbare weiterbestehen und sich zu offen zeigen sollte, erhält es den Status des Anormalen und unterliegt dessen Sanktionen.“ FOUCAULT: Sexualität und Wahrheit. Bd. 1 Der Wille zum Wissen. S. 11

246 Vgl. zur Konzeption der 'femme fatale': BRONFEN, STRAUMANN: Diva - Eine Geschichte der Bewunderung.

Oberschicht stammende Kunstpublikum – und bedient das Image des 'bad girls'. Nicht nur die Massenmedien unterstützen ein solches Image, auch im Kunstbetrieb findet es sich als neue Künstlerinnenrolle:

Ein prägnantes Beispiel für die Konzeption des 'bad girl' sind die beiden *Bad Girl* Gruppenausstellungen in London 1993 und New York 1994.²⁴⁷

Durch die Teilnahme an diesen Gruppenausstellungen wurden die Künstler/innen in einen Bedeutungskontext gebracht, der ihre Werke deutlich konturiert und bestimmte Aspekte hervorhebt oder auch entgegen der Künstler/innen-Intention und -Bedeutungsabsicht verfälscht. Auch hier werden Geschlechterkonzepte über das Weibliche diskutiert, nicht über Männlichkeitsentwürfe, statt das subversive Potential der einzelnen Werke zur Sprengung zu bringen, wurde die bad girl / angry women Attitude auf die Künstlerinnen selbst übertragen und diese dadurch sexualisiert: Die neuen bad girls sind lustbetont, rebellisch, exzessiv, sexuell freizügig und orgasmusfähig. „Die Künstlerin als 'bad girl' steht einmal mehr für das 'Andere.'“²⁴⁸ Denn das bad girl „[is] a white, middle-class, heterosexual concept that belongs to the conservative cultural ideology of 1950s America.“²⁴⁹ Gegen was opponiert das bad girl also, denn „for those of us who are really bad, we who are unmarried, unmothering, unheterosexual, unwhite, uneducated, un-middle-classed, unapologetic - are in a quite different position. And while we may consider ourselves "honest, outrageous and contentious," who will ever willingly describes herself as "wanton, selfindulgent, vulgar"“²⁵⁰ So unterstützt die Auswahl und Kontextualisierung der Künstlerinnen und Werke heteronormative Wertvorstellungen und nach wie vor werden die Problemfelder race und class marginalisiert. Die Ausstellungen aktualisieren damit Ausschlusskriterien, die als anschlussfähig präsentiert erneut in den Diskurs eingespeist werden. Allgemein werden kritische künstlerische Praktiken, die bürgerliche Kunstvorstellungen hinterfragen und Marktmechanismen im Kunstbetrieb aufzeigen, durch Aufnahme in die Institutionen vereinnahmt und „[a]ls Resultat dieser Affirmation institutionskritischer oder gesellschaftspolitischer Positionen wird die Brisanz der Kritik vermindert und die Institution als offen und politisch interessiert präsentiert und gestärkt.“²⁵¹

Unter diesem Label, das Frauen erneut als sexualisierte Objekte präsentiert, lässt sich ihre

247 Emin veröffentlichte *Exploration of the Soul* 1994.

248 GUTH: *Ausstellungsformate und Geschlechterverhältnisse*. S. 64

249 COTTINGHAM: *How many 'bad' feminists does it take to change a lightbulb*. S. 89

250 Ebd. 92

251 GUTH: *Ausstellungsformate und Geschlechterverhältnisse*. S. 15

Kunst allerdings gut verkaufen. Dabei werden deren künstlerische Absichten und Haltungen 'lolita-isiert' und entschärft in die Kunstgeschichte eingegliedert.²⁵² Die Ausstellungen weichen damit deutlich von feministischen Positionen (der Ausgestellten) ab: Kritik an der Subordination der Frau, patriarchaler Ausschließung und sexueller Normierungen. Denn mit der Parallelisierung good girl / bad girl und Heilige / Hure stehen Feministinnen erneut vor dem Problem, dass man der Dialektik eben nicht entkommt, wenn man sie erneut herbei bemüht.²⁵³

In diese fiktive Allianz der bad girls reiht sich auch Emins sexy und radical chic nahtlos ein. Durch solche Arbeiten entstand der, gegen Frauen schnell in Stellung gebrachte Vorwurf, Emins künstlerische Produktion entstehe aus rein therapeutischen Zwecken und diene lediglich einer Erleichterung durch die (autobiographische) Beichte, ihr Erfolg rühre nur aus dem Voyeurismus des durch die Medien angeheizten Publikums ihrer Inszenierungspraktiken und ihrer leicht konsumierbaren Kunst.

Der Vorwurf, Emin habe keinerlei originäre, genialische Begabung, ist insofern diskutabel, da Geschehnisse nur eingeordnet, be- und verarbeitet werden können, wenn für das vorherrschende Chaos des Ereignisstroms Begriffe und Bilder, (individuelle) Metaphern gefunden werden, so dass diese als singuläres Ereignis dem Intellekt zugänglich gemacht werden können. Dieser Prozess der Transformation von Erlebtem in sprachliches und visuelles Material – in einer Kunstform, die auf die Produktion des (ästhetisch) neuen Ausgerichtet ist – ist ein genuin künstlerischer, wenn nicht zu vorformulierten Stanzten und Schablonen gegriffen wird; in einem Verständnis des/der Künstler/in als 'Kreateur'. Das so entstandene Material kann dann neu komponiert und damit auch fiktionalisiert werden, so dass eine künstlerische, gestalterische Absicht jenseits der therapeutischen Arbeit erkennbar wird. In diesem Findungsprozess von neuen Visualisierungen bietet sich auch die Möglichkeit zur Subversion und Neucodifizierung von Bildelementen und künstlerischer Gesten, wie beispielsweise in ihrer Interpretation des Danae-Motivs. Anders verhält sich dies in einem mit der Postmoderne aufkommenden Verständnis von dem/der Künstler/in als 'Arrangeur',²⁵⁴ wo in der Reibung des nicht-originären Materials neue Bedeutungen evoziert werden.

252 Vgl. GUTH: Ausstellungsformate und Geschlechterverhältnisse. S. 64

253 Vgl. COTTINGHAM: How many 'bad' feminists does it take to change a lightbulb. S. 88f.

254 Vgl. Abschnitt 5.5 dieser Arbeit

Letztlich mangeln Emins Arbeiten an Komplexität, auch durch die von Graw konstatierte stillgelegte Bedeutung, und durch die Affirmation von Zuschreibungen an ihre Künstlerinnen-Rolle und dem darin eingepassten Charakter ihrer Werke sind diese recht eindimensional. In dem erneut entfachten bürgerlichen Bedürfnis nach Berichten aus der 'Anderswelt' und den neuen, dem bürgerlichen Geschmack zunächst fremden Ästhetiken und dem Vertrauensvorsprung gegenüber den Frauen und der working class in Fragen von Authentizität in Sachen Geständnis und Emotionen, bietet sich eine reale Chance für Frauen unter diesen Umständen Aufmerksamkeit für ihre künstlerische Position zu bekommen und damit auch Aufmerksamkeit auf bestimmte (feministische) Themen zu lenken. Durch die leichte Zugänglichkeit von Emins Kunst öffnet sie ungebildeten Schichten den Zugang und das Verständnis zur Hochkultur, langweilt jedoch deren etablierte Vertreter schnell.

Wie erfolgreich eine künstlerische Kritik und Intervention auf dem Feld der realen Politik, fernab von der Generierung neuer Sprech- und Sichtweisen tatsächlich sein kann, ist stets aufs neue innergesellschaftlich auszuhandeln. Nach Bourdieus Analyse verliert ein starker Markt, wie der momentan über die Maßen boomende Kunstmarkt, an Autonomie. Das hat eine Schwächung der politischen Brechkraft zur Folge, denn eine starke Nachfrage bewirkt eine starke Heteronomie, feldspezifische Normen und Sanktionen werden geschwächt. Für den Kunstmarkt bedeutet dies eine Stärkung des Mainstreams, nach einem Verständnis von einer Vermischung von high und low culture und der Förderung von Exklusivität statt Masse.²⁵⁵ Diese Beobachtung Bourdieus wird in dem Erfolg der Kunst der YBAs exemplifiziert. Für diese gilt ebenfalls: Wenn „Begehrens-Strukturen und Praxismodelle ehemals subkultureller Gegenwelten [...] ein fester Bestandteil der sich globalisierenden Ökonomie“²⁵⁶ sind, also die Subkulturen im Mainstream aufgehen und nicht mehr als Gegenposition wirksam werden können, verliert sich avantgardistische Kunst schnell in dem Gestus des Neuen, des Provokanten, und wird schnell durch den Mainstream (und die gesamte ästhetische Produktion einer Gesellschaft, e.g. in der Werbung) vereinnahmt. So sind auch Emins Gesten einer bad girl Attitude weit entfernt von der politischen Wirksamkeit historischer Bewegungen wie die der riot grrrls der 1990er Jahre und dienen nur noch einer marktkonformen Selbststilisierung.

255 Vgl. BOURDIEU: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. S. 344

256 OSTEN: Be creative! – der kreative Imperativ. S. 7

5.3.2 Young British Artists / Ausnahmefrauen

Doch stets lässt sich feststellen: Die Kunst schafft Freiräume, innerhalb denen bestimmte utopische Entwürfe zumindest für Einzelpersonen, für Ausnahmefrauen wie das bad girl Tracey Emin, realisierbar sind. Die Kunstkritikerin Isabelle Graw hat sich wiederholt mit der Denkfigur der Ausnahmefrau in der Kunst auseinandergesetzt und fragt einerseits nach dem Potential des Begriffs Ausnahmefrau, als auch nach dessen Ende – einen Gedankengang den sie im Zusammenhang mit den YBAs entwickelt. Grundsätzlich bezeichnet der Begriff eine von der Regel ausgenommene Frau, und diese Abweichung ist durchaus auch mit negativen Vorzeichen besetzt – siehe die wiederholt festgestellte diametrale Verortung von 'Weiblichkeit' und Künstler und der daraus resultierende systematische Ausschluss von Frauen aus der Kunstproduktion, mit Ausnahme weniger Künstlerinnen. Mit Giorgio Agambens Überlegungen in *Homo Sacer* gibt Isabelle Graw zu bedenken, „dass Ausnahmen in einer Weise integriert würden, die auf Ausschluss hinausliefe. Das nicht dem Normalfall Entsprechende sei nur als Ausnahme zugelassen und bleibe letztlich ausgeschlossen.“²⁵⁷ Die Konstruktion der Ausnahmefrau scheint besonders perfide, signalisiert diese doch ihren Zeitgenossinnen, dass Frauen generell einen Status als erfolgreiche Künstlerin erreichen könnten, seien sie nur talentiert genug. Dies hält selbstverständlich die in Bescheidenheit geübten Frauen ab, jenes außerordentliche Talent für sich zu reklamieren.

Auffällig ist, selbst wenn mehrere Frauen teil einer Künstler/innengruppe sind,

dass sich innerhalb einer künstlerischen Formation immer nur eine Künstlerin findet, die sich ökonomisch durchsetzt und deren Werke in den oberen Preiskategorien gehandelt werden. Der singuläre Erfolg von Frauen innerhalb dieser Formationen drückt sich in Zahlen aus, in künstlerischen Arbeiten mithin, die einen Wert erzielen, der dem der Werke ihrer etablierten männlichen Kollegen nahe kommt. [...] Die Kehrseite dieser kunsthistorischen und ökonomischen Bedeutung scheint jedoch eine tendenziell isolierende und heroisierende Rezeption zu sein: Besonders von Katalogautor/innen werden diese Künstlerinnen wie einsame Heldinnen gefeiert.²⁵⁸

Gegen diese pessimistische Einschätzung spricht jedoch, dass aus einer Ausnahme prinzipiell mehrere werden können. Zumindestens im Kunstbetrieb des angloamerikanischen Raums sieht es derzeit so aus, als ob das Modell "Ausnahmefrau" an Dominanz verlieren und durch die Konstruktion mehrerer, gleichermaßen "erfolgreicher" Künstlerinnen ersetzt würde.²⁵⁹

Auch Tracey Emin ist Teil eines (geschlechtsunabhängigen) Netzwerkes, das affirmativ auf

257 GRAW: Ausnahmefrauen - sie kam und blieb. Abrufbar unter:

http://www.sinnhaft.at/nr_11/nr11_graw_ausnahmefrau.html, letzter Aufruf 15.11.2012

258 GRAW: Aneignung und Ausnahme – Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem. S. 133

259 GRAW: Ausnahmefrauen - sie kam und blieb. Abrufbar unter:

http://www.sinnhaft.at/nr_11/nr11_graw_ausnahmefrau.html, letzter Aufruf 15.11.2012

eine schnellstmögliche Etablierung auf dem Kunstmarkt zielt: Die *Young British Artists* – protegiert von dem Werbemagnaten und Galeristen Charles Saatchi. Die YBAs sind nicht unumstritten: Julian Stallabrass entwickelt anhand des marktkonformen Verhaltens der YBAs den Begriff der 'High Art Lite' und beschreibt einerseits wie sich ihr dadaistischer Humor, ihre situationistischen Strategien und die literarischen Qualitäten der minimal art (Stallabrass benutzt hier Attributierungen des Galeristen Carl Freedman) der althergebrachten britischen Kunst, die sich eher metaphysischen Anspielungen hingibt, entgegensetzen und dadurch ein neues Kunstinteresse in den ungebildeteren sozialen Schichten wecken, da ihre konzeptuelle Kunst durch die visuell zugängliche Form leicht konsumierbar ist. Andererseits kritisiert er, wie sehr diese neue Kunstpraxis mit der Politik des New Labour Hand in Hand geht.²⁶⁰

Die meisten der YBA-Künstler/innen, Emin jedoch nicht, studierten gemeinsam am *Goldsmith College* bei Michael Craig-Martin, der bekannt dafür war, junge Künstler/innen zu ermutigen, die Regeln des Kunstmarktes schnell beherrschen zu lernen.²⁶¹ 1988 fand ihre erste Gruppenausstellung *Freeze* statt, organisiert von Damien Hirst, mit der die YBAs ihre erfolgreiche Positionierung als 'Brit Pack' begannen. Tracey Emin gehörte zu dem Zeitpunkt noch nicht zu ihnen, jedoch die ebenfalls bekannt gewordene Sarah Lucas, die mit Emin 1993 in Bethnal Green *The Shop* eröffnete und Emin in das Netzwerk der YBAs integrierte. Von den YBAs sind mehrere Künstlerinnen bekannt geworden, doch ist zeitgenössische Sichtbarkeit noch kein Garant für eine Aufnahme in den Kanon, dennoch gibt dies Anlass zur Hoffnung, dass Künstlerinnen nicht mehr nur noch als Ausnahmefrauen verstanden werden. Bei den YBAs tut sich aber schnell ein anderer Abgrund auf: „Das 'Ende der Ausnahmefrau' ist hier augenscheinlich an die Wiederkehr des so authentischen wie außergewöhnlichen Künstlersubjekts geknüpft.“²⁶² Und das ist erst einmal nur gut für weiße Männer, da diese Konzeption die Ausnahmeerscheinung 'Frau in der Kunst' wieder bestätigt. Insofern könnten die YBAs ebenfalls als Ausnahme gelesen werden, als eine Gruppe mit zwei (oder mehr) Ausnahmefrauen.

Die Fremd- und Eigendarstellung als Ausnahmefrau ist passgenau zu der Inszenierung eines einsamen, exemten, glamourösen Stars. Die Starification trägt ihren Teil dazu bei den totesagten Auto wiederauferstehen zu lassen: als Künstler im Scheinwerferlicht.

260 Vgl. STALLABRASS: High Art Lite – British Art in the 1990s. S. 3 / S. 289

261 Zum Verhältnis von Ausbildung an Kunsthochschulen und der Vorbildfunktion männlich codierter

Künstlerrollenbilder: POLLOCK: Art, Artschool, Culture: Individualism after the Death of the Artist. S. 8-18

262 GRAW: Aneignung und Ausnahme – Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem. S. 182

5.4 Selbstinszenierung, Celebrity

Emin nutzt gezielt die Mechanismen der Medienlandschaft, um sich in der Öffentlichkeit zu präsentieren. Ihr Auftreten schwankt zwischen der Inszenierung als 'femme fatale', als 'bad girl' und als erfolgreicher Managerin ihrer eigenen Kunstproduktion. Durch dieses offensive Verhalten in der Öffentlichkeit ist sie zu einem vielbeachteten Celebrity und Star geworden, je nachdem, mit welcher Ernsthaftigkeit ihr Werk von der Kritik ausgestattet wird (mit den Polen rein therapeutischer Obsessionsdurcharbeitung und Hohe Kunst).²⁶³

Ihre Berühmtheit verstärkt sich durch die mediale Inszenierung von Pseudo-Ereignissen und verfestigt ihre Stellung als Ausnahmefrau.

Doch nicht nur ein bestimmtes Vorleben charakterisiert den Star, sondern auch sein 'Fall', sein Scheitern, sein Zerbrechen an der eigenen Berühmtheit und seiner etwaigen Wiedergeburt. Durch dieses Identitätsmuster werden Brüche und Spannungen kompensiert, da in der Figur des Stars das Narrationsmuster von Vernichtung und Wiedergeburt aktualisiert wird. Wobei dieses Scheitern auf der biographischen Ebene zu verorten ist; der Aufnahme in den Kanon, den Olymp, der Unsterblichkeit steht das nicht unbedingt im Wege. Dies spiegelt sich auch in der Selbststilisierung Emins in ihrer Autobiographie, ihren Kunstwerken (vgl. exemplarisch *I've got it all* und *Something wrong*) und biographischen Äußerungen, in welchen sie beschreibt, wie sie den widrigen Umständen ihrer Kindheit und Jugend entkommen ist und jetzt ein glorreiches Leben als Künstlerin und Mitglied der *Royal Academy of Arts* führt, aber dennoch stets bedroht ist von dem Kontrollverlust und dem Scheitern – an ihrer Vergangenheit, die sie einzuholen droht, oder an ihrer eigenen Berühmtheit. Die periodische Rückgewinnung ihrer Handlungsfähigkeit manifestiert sich in ihrem Status als Künstlerin, wenn sie eine andere Rolle als die des bad girls in Anschlag nimmt: Die Unternehmerin, die sich geschäftstüchtig aus der (finanziellen) Misere hievt, indem sie Optionen auf Briefe für zehn GBP verkauft oder *The Shop*²⁶⁴ gründet.

263 Vgl. dazu die ausführlichen Darstellung von Emins Selbstinszenierung in Boulevardmagazinen und Modezeitschriften KRAUSE-WAHL: Konstruktionen von Identität: Renée Green, Tracey Emin, Rirkrit Tiravanija. S. 125-136

264 *The Shop* ist eine Galerie, in der Kunstwerke erworben werden können, von Künstlerinnen gestaltet und geleitet. Zwar stellt *The Shop* als Installation im öffentlichen Raum die Institution von Museum und Galerie in einer Off-Space-Manier zur Schau, erinnern viele der angebotenen Kunstwerke eher an Museumsshop- und Touristen-Souvenirs (z.B. Becher mit Fotos ihrer Konterfeis von Damian Hirst) und wird auf vielfältige andere Art und Weise das Kunstsystem ironisch gebrochen, so wird dennoch an der Starification der YBAs gearbeitet. Römer merkt an, dass auch der Schritt von einer einst subversiven Geste zu einer Affirmation bestehender Verhältnisse nicht weit ist, und dies gilt auch für *The Shop*: „so lässt sich die Tendenz sondieren, wonach die klassisch emanzipatorisch angelegten, ehemals aus radikaler Verweigerung gegenüber der

Dabei bleibt weiterhin unklar, ganz im Sinne der fortbestehenden Mythisierung des Künstler/innentums, inwiefern Werk, Biographie und Selbst-Stilisierung zusammenfallen, bzw. in welchem Moment der Künstler/innen-Ausbildung die Vermarktbarkeit des Image Einfluss auf die künstlerische Produktion ausübt. Bei Emin lassen sich Biographie, Image und Werk widerstandslos in eins setzen, die Kunst und das Leben scheinen ineinander aufzugehen.

Doch obwohl sich für jede Künstlerrolle eine Entstehungsgeschichte konstruieren lässt, ist dennoch der Zusammenhang zwischen Leben und Werk naturalisiert und unkenntlich, unergründlich. Insofern bleibt auch unaufgeklärt, wie das Leben einer Künstler/in zu sein hat, damit Kunst entstehen oder produziert werden kann. Daher bleibt auch unklar, ob Emins Inszenierung als Künstlerin ein bewusstes Rollenspiel für die Öffentlichkeit ist, oder ihr gelebtes Leben z.T. durch kunsthistorische Vorbilder wie z.B. Edvard Munch²⁶⁵ präfiguriert wurde und wird:

Bildende Künstlerinnen kommen trotz aller Liberalisierungen im Studium und im Kunstbetrieb nicht umhin, sich mit herrschenden Künstlerbildern und Kunstbegriffen auseinanderzusetzen, die sich wie ein 'Anforderungsprofil', aber auch wie ein Orientierungsfaden auf die eigene Lebensgeschichte und das künstlerische Handeln auswirken. Gleichzeitig sind sie in ihrem Denken und Handeln nach wie vor mit dem gesamten Arsenal an Geschlechterrollenerwartungen konfrontiert, die sich mit Vor-Urteilen, Zuschreibungen und Definitionen an sie als 'Frau' richten.²⁶⁶

Zudem gilt,

das aus einem zunächst als kontingent erfahrene Lebenstext gewonnene Rollenverständnis des Ich bestimmt nicht nur die Selbstpräsentation, sondern wird auch für die weitere Lebensgestaltung handlungsrelevant. Die Lebensgeschichte eines Ich erweist sich mithin als Resultat einer komplexen Wechselwirkung zwischen kontingenten Ereignissen, einer konsistenzfordernden Vergangenheit sowie Rückkopplungseffekten einer Rolle, die es aufrechtzuerhalten gilt.²⁶⁷

Das bedeutet, selbst in einer solchen Übernahme von Rollenbildern muss unentschieden bleiben, wie bewusst diese Übernahme vonstatten ging, oder ob die Rollenbilder durch den Habitus wirksam wurden und ihr Leben nach der Entscheidung künstlerisch tätig zu sein oder ihre Entscheidung Künstlerin zu werden beeinflussten, nachdem Emin erkannte, wie sehr ihre Biographie den Topoi ähnelt. Letztlich ist dies eine Vermittlungsarbeit zwischen individuellen

Kulturindustrie oder dem Kunstmarkt entworfenen Selbstorganisationsversuche wie Künstlergalerien, Künstlerkuratoren oder diskursive, kunstkritische und journalistische Praktiken nun zu Karriereoptionen geworden sind.“ RÖMER: Natürlich wollen wir alle reich, schön und berühmt sein. Vom Originalgenie und der Legende des Künstlers über die Kritik der Autorschaft zum kulturellen Coding. S. 270

265 Emin bezieht sich oft auf Munch, insbesondere betont sie seine Intensität bei der Darstellung von Emotionen. Beispielsweise in der Videoarbeit: *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* (1988).

266 EROMÄKI, WAGNER-KANTUSER: Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990. S. 113, vgl. dazu auch PAUSER: Identität im Werden. S. 275-280, POLLOCK: Art, Artschool, Culture: Individualism after the Death of the Artist. S. 8-18

267 SCHMID: Ichentwürfe – Die russische Autobiographie zwischen Avvakum und Gercen. S. 15

Praktiken des sozialen Handelns und der kulturellen und historischen Vorbedingungen, die bis hinein in den Werkcharakter reicht. Dies führt letztlich zu der virulenten Frage, ob die Bestätigung der Selbstnennung zum/r Künstler/in durch die Anerkennung der Akteure des Kunstsystems und die Legitimation der künstlerischen Praxis stärker über die Biographie und oder über das Werk vollzogen wird. Emins Strategie scheint eindeutig die Anerkennung über die Darstellung ihrer Biographie mit künstlerischen Mitteln und dessen mediale Verbreitung zu sein.

Aber letztlich ist Emins Inszenierung als 'bad girl' doch nur eine Inszenierung, um Betroffenheit und Aufmerksamkeit zu generieren: „Das heißt, dass die Oberflächen und die Strategien sich selbstständig gemacht haben und im postmodernen Sinn nicht als identifizierend für ein künstlerisches Subjekt gedacht werden können“, aber aufgrund ihrer Form Authentizität suggerieren. „Nun könnte man behaupten, dass das moralische Berührtsein eines bestimmten Identitätskonstrukts nach wie vor einem Effekt im Regime der Bilder ermöglicht.“²⁶⁸ Insofern ist Emins Inszenierung, trotz der bemerkten Diskrepanz in der Rezeption zwischen Künstler/innen-Rolle, Künstler/innen-Identität und dem sich daraus formierenden Kunstwerk aus feministischer Sicht problematisch:

Zwar schafft es Emin randständige Themen in den white cube zu transportieren und die Möglichkeiten von weiblicher Selbstbehauptung in Anbetracht einer als inferior erfahrenen Sexualität zu zeigen, doch eben nur auf skandalheischem Talkshowniveau und um den Preis der 'lolita-izierung' und der Assoziationen von profan, laut und einer damit einhergehenden schnellen Erschöpfung ihrer Kunst im Ringen um langfristige Beachtung.

5.5 Autorschaftskonzeption: Die Künstlerin als genialer Kreateur

Emins Autorschaftskonzeption rekurriert auf die mit den adaptierten Künstler-Rollenbildern zusammenhängenden Schöpfungsmythen. Emin erzählt in *Strangeland* von einer Begegnung mit einer Wahrsagerin, die ihr von einer märchenhaften Zukunft spricht:

Oh ladies and gentlemen, this young lady has something special. She has a special kind of intelligence, not like yours and mine. What she has come from birth, an intelligence thousands of years old.²⁶⁹

(sollte dies ein Anklang an 'das Genie' sein?)

268 RÖMER: Natürlich wollen wir alle reich, schön und berühmt sein. Vom Originalgenie und der Legende des Künstlers über die Kritik der Autorschaft zum kulturellen Coding. S. 269

269 EMIN: *Strangeland*. S. 70

Die Wahrsagerin fährt fort:

I see you on a boat, a rough sea-journey traveling from one strange land to another. [...] many doors will open for you. Doors to the past, within which you will be able to live in freedom.²⁷⁰

In diesem wenig unoffensichtlichen Duktus ist Emins gesamte Autobiographie abgefasst. Unschwer lassen sich Rückschlüsse auf Geniekonzeptionen, erfolgreiche künstlerische Praxis und autobiographisches Arbeiten ziehen. Emins Kunst entsteht vorgeblich in einer Obsessionsdurcharbeitung und dem unternehmerischen produktiv machen der Erfahrungen als social outcast und kulminiert letztlich in dem medienwirksamen Image des bad girl. Der Zusammenhang von Leben und Werk wird deutlich und ungebrochen in den Vordergrund ihrer künstlerischen Praxis gestellt, in ihrem Körper wird ihre Autorschaft semantisch an das Werk angebunden, als Verbindung dient hier ihre Signatur und das 'I' des angebotenen Autobiographischen Paktes.

Als Frau eine Autobiographie zu schreiben ist noch immer ein 'weibliches' Handeln in männlicher Tradition:

Die Details einer Männerbiographie lassen sich als Teile eines 'Universalen' stilisieren, das auf die gesamte Menschheit passt; im männlichen Genie sind sie lediglich erhöht und intensiviert. Im Gegensatz dazu werden die Details einer Frauen-Biographie genutzt um die Vorstellung einer Frau als Ausnahme zu untermauern; sie treffen nur auf sie allein zu und machen einen interessanten, individuellen Fall aus ihr. Ihre Kunst wird als ein Dokument ihrer persönlichen und psychologischen Verfassung gelesen.²⁷¹

Eben dies spiegelt sich in der Rezeption von Emins Autobiographie wieder: einhellige Faszination für die Intensität, Emotionalität, Direktheit, die „einen interessanten Fall aus ihr“²⁷² machen, statt *Strangeland* als literarisch anspruchsvolle, die Grenzen des Genres befragendes Werk zu akzeptieren.

So muss die Künstlerin sich auch in einer anscheinend noch immer fest zementierten patriarchalen Ordnung behaupten, gleiches gilt analog für die Produktion von Kunst als Teil der Hochkultur. Emins Strategie ist eine Übernahme der männlich codierten Sprecherposition und damit prekär, bei der sie ihre weibliche, inferiore Sexualität ohne Reproduktionsabsicht zwar behauptet, aber als eine männliche Kraft, als eine phallische Weiblichkeit darstellt:

As a woman at the dawn of mid-life, I can confess to having learned, for sure, that I have more testosterone in my right foot than most men have surging around their entire bodies. You don't have to be born with balls to have balls. There is spunk and there is mental spunk, and it's the latter that gets me up in the mornings, that makes me change my life, that moves the world round.²⁷³

270 EMIN: *Strangeland*. S. 70

271 SALOMON: *Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden*. S. 45

272 Ebd.

273 EMIN: *Strangeland*. S. 137

Emin spricht einen von Eromäki direkt genannten Punkt an, ein Topos, der auch in der Kunstgeschichtsschreibung stets wirkmächtig war: Die Negation des 'Frau-Seins' durch die Künstlerinnen und das Verständnis der Künstler ihrer Werke als Kinder, im Sinne der bevorzugten künstlerischen Arbeit des Geistes und der Entwicklung der 'idea' gegenüber der weiblich konnotierten Reproduktion.²⁷⁴

I'd never have believed that I would say or think this, but as I get older, it's becoming more and more obvious that my children are hanging on the Tate Britain walls. When I first started becoming successful, I was filled with strange guilt and misunderstanding of myself. I felt that my abortions had somehow been a Faustian pact, and in return for my children's souls, I had been given my success. [...] With these images [of the war in Palestine], I felt so grateful not to be the kind of mother who gave birth to a human being, but the kind of mother who gives birth to a creative notion, a creative idea, something that isn't evil and could never have that capacity. The man that pulled that trigger is somebody's child.²⁷⁵

Im wohlwollendsten Falle ist Emins Haltung aus feministischer Sicht als eine emanzipatorische Befragung männlicher Künstlerrollen zu werten. Auch Graw findet eine entschuldigende Antwort, warum noch immer auf althergebrachte, Frauen zu Ausnahmen statuierende Konzepte rekurriert wird:

Welches Interesse haben aber nun Frauen daran, die Idee des einzigartigen, irreduziblen Kunstwerks zu stützen? Ein strategisches, wenn die Alternative Frauenkunst heißt. Immer noch besser, auf fragwürdige Kunstkonzepte (Originalität) zu rekurrieren, als unter Frau subsumiert zu werden. Wenn die Alternativen weibliche Ästhetik oder irreduzibles Kunstwerk heißen und sich erstere leichter diskriminieren läßt, dann ist die Option für das Kunstwerk vorzuziehen. Dennoch bleibt fraglich, ob sich diese Anpassung bezahlt macht, ob den Vorlieben (für Werke) und Abneigungen (gegen Frauen) des Kunstmarkts wirklich entsprochen werden muß, wenn man weiterkommen will. Im Nachhinein kann es sich aber auch als richtig erweisen, daß auf Gleichheit beharrt wurde, die zu einer Ernstnahme und Etablierung der Künstlerinnen beitrug.²⁷⁶

6. Vergleich hinsichtlich der Art des Zusammenspiels von Text und visuellen Elementen, der Konstruktion von Autorschaft und dargestellten Künstlertypen.

In diesem Abschnitt wird ein kontrastierender Überblick gegeben über die in den vorherigen Kapiteln einzeln dargelegten Strategien und Herangehensweisen von Sophie Calle und Tracey Emin. Vergleichend dargestellt werden ihr Umgang mit den Möglichkeiten der Visuellen Autobiographie, im Zentrum steht jedoch die Diskussion der differentiellen Konstruktion von Autorschaft und der damit verbundenen Präsentation des öffentlichen Künstlerinnen-Subjekts in Übernahme oder Subversion der tradierten Künstler-Rollenbilder.

Das Zusammenspiel von Text, Bild und Objekt ist sehr unterschiedlich: befinden sich bei

274 Vgl. EROMÄKI, WAGNER-KANTUSER: Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990. S. 243 / S. 120

275 EMIN: 'I felt that, in return for my children's souls, I had been given my success'. Abrufbar unter: <http://www.independent.co.uk/voices/columnists/tracey-emin/tracey-emin-i-felt-that-in-return-for-my-childrens-souls-i-had-been-given-my-success-1518934.html>, letzter Aufruf: 15.11.2012

276 GRAW: Ausnahmefrauen - sie kam und blieb. Abrufbar unter: http://www.sinnhaft.at/nr_11/nr11_graw_ausnahmefrau.html, letzter Aufruf 15.11.2012

Calle die Elemente in einem komplexen Spiel, in dem sich visuelle und textuelle Elemente nicht hierarchisieren lassen und in einen rhizomatisch organisierten Dialog mit zirkulärer Verweisstruktur treten, um bei Bedeutungssetzung diese simultan wieder zu zerstören, also in einem Prozess der permanenten Resignifikation den Sinn zu zerstreuen – so unkomplex ist das Verhältnis bei Emin. Ihre Texte geben den Interpretationsrahmen für die Bilder vor, verengen die Bedeutung der visuellen Elemente. Diese dienen nur noch als Garanten für Authentizität der Texte, als anschauliche 'Beweise' laden sie das Kunstwerk emotional auf und unterstreichen den Duktus der ungefilterten, direkten, gar therapeutischen Bearbeitung des Erlebten.

Die Themen sind bei Calle und Emin ähnlich gelagert – es geht um Kindheit, Liebe, Sexualität und Enttäuschung. Auf den ersten Blick ist diese Gemeinsamkeit jedoch verstellt durch die unterschiedliche Visualität der Arbeiten, die sich aus einer gänzlich unterschiedlichen künstlerischen Praxis und Herangehensweise ergibt. So ist die Ausformulierung auch jeweils gänzlich anders Perspektiviert: Das bad girl Emin be- und verarbeitet obsessiv ihre Ausschweifungen, ihre Exzentrizität, ihr Außenseiterinnen-Leben in der Kunst, oppositionell gefasst zu einem bürgerlichen Verhaltens-Codex. Ihre Arbeiten wirken drastisch, provokant, laut. Calles distanzierte, dokumentarische und dekonstruktivistische Herangehensweise wirkt wie der intellektuell-nachdenkliche Counterpart. Beide entwerfen ein Konzept von Weiblichkeit, das Frauen als sensibel und verletzbar beschreibt, Calle perspektiviert dabei Unsicherheit, Emin Inferiorität. Bei beiden Künstlerinnen dienen die autobiographischen Arbeiten einer Selbstbehauptung, bei Emin gebärdet sich diese wild und stark: „Here I am, a fucked, crazy, anorexic-alcoholic-childless beautiful woman. I never dreamed it would be like this.“²⁷⁷ Sie positioniert sich als erfolgreiche Künstlerin, die widrige Umstände hinter sich gelassen hat, sich selbst den Weg nach oben erkämpft hat und doch vom ständigen Scheitern bedroht ist: Emin inszeniert eine Star-Geschichte von Aufstieg, Fall und Wiedergeburt, sie inszeniert sich als handlungsfähiges Künstlerin-Subjekt in Aneignung einer männlichen Sprecherposition. Da diese Übernahme für sie geglückt scheint, wird sie damit zur Ausnahmefrau.

Calle erschreibt sich die Deutungshoheit und Verfügungsgewalt über ihre Biographie um sie sofort wieder zu destruieren, zu hintergehen – dieses Spiel von Hingabe und Kontrolle setzt sie auch in *Double Game* fort – Ihre Unsicherheiten als Frau wird zur unsicheren Position als

277 EMIN: *Strangeland*. S. 200

Autor, ohne dass der Anspruch auf eine Position, von der aus sie sichtbar ist, aufgegeben wird.

Auch der Umgang der Künstlerinnen mit der Aufforderung durch die Autobiographie zu beichten, lässt sich in der Gegenüberstellung als konträr auffassen: Emin erzählt immer ein noch intimeres, privateres Detail ihres Lebens, nichts scheint verborgen bleiben zu dürfen, und produziert eine starke Intensität in der Beschreibung und Darstellung und generiert dadurch eine hohe Authentizität des Dargestellten – reflexhaft glaubt man ihren Geständnissen. Calle negiert gleich im Eingangsrécit der *Histoires Vraies* eine solche Haltung, ihre Erzählhaltung oszilliert zwischen Verbergen und Enthüllen, Sprechen und Schweigen. Das Lesepublikum wird von ihren Arbeiten verstärkt über den Intellekt und die forschende Neugier angesprochen, statt emotional affiziert.

Beiden gemeinsam ist, dass sie über Selbstportraits die Erzählung an ihren Körper binden, der Körper statt des Namens als Garant für die Referenzialität der Gattung dient. Dies führt jedoch nicht zu einer Bestätigung des Lejeune'schen Paktes in der Visuellen Autobiographie, da wie gezeigt wurde, Fotografien eben nicht reine Denotate sind, eben nicht als Beweise ausgewiesen werden können.

Calle entwirft sich in der gegenwärtig populären Auffassung vom Autor-Künstler – durch ihre dokumentarische Haltung und die Praxen des Sammeln, Rearrangierens von Bedeutung statt originärer Kreation, und dem kritischen Befragen der eigenen Position gliedert sie sich ein in die künstlerisch-philosophischen Tendenzen im Paris ihrer Zeit: der Art Narratif und der Dekonstruktion. So steht in den *Histoires vraies* die Referentialität der Gattung Autobiographie zur Debatte und Calle weist die Möglichkeit als prekär aus, ein konsistentes Künstler- oder Autor-Subjekt zu formulieren, dennoch lotet sie in ihren Performances (wie *Double Game*) und ihren Récits diese jedesmal neu aus: In ihrer künstlerischen Praxis erschafft sie keine Produkte, sondern vor allem sich selbst. Erinnerung sei noch einmal an das Zitat von Leigh Gilmore: „Autobiography wraps up the interrupted and fragmentary discourses which hold us together as persons and presents them as persons themselves!“²⁷⁸ Und dieses Selbst ist bei Calle postmodern konzipiert: instabil, fragmentiert und schwer zu verorten. So entwickelt sie in dem Gestus des gleichzeitigen Aufdeckens und Verbergens von autobiographischen 'Wahrheiten' einen Zusammenhang zwischen Leben und Werk, der sich in

278 GILMORE: Autobiographics. S. 17

einer Figur trifft: 'Sophie Calle' – zu der Sophie Calle in einem ambivalenten Nähe-Distanz-Verhältnis steht.

Emin inszeniert sich als bad girl, als eine Figur angesiedelt zwischen Außenseiterinnen-Metaphorik und Rebellion. In ihr wiederholt sich der romantische Mythos vom Künstler als exzentrischer Außenseiter und Bohémien. Damit eignet sie sich eine männlich codierte Position an. Diese Übernahme und emanzipatorische Befragung der tradierten Künstlerrolle ermöglicht ihr zwar den Zugang in die Sphäre der Hochkultur, sie ist aber dennoch marginalisierenden Angriffen ausgesetzt und wird zur Ausnahmefrau stilisiert, unterstützt durch die Tendenzen zur Starification des Contemporary-Kunstmarktes. Aus feministischer Perspektive ist dies nicht zu begrüßen, denn „What women are fighting for is to be as mediocre as men.“²⁷⁹ Dieser Künstlerrolle ist es inhärent, dass die Kunstwerke aus der Grenzüberschreitung entstehen, aus dem obsessiven, wahnsinnigen Zugang zur 'Anderen Seite' und damit rekurriert Emin auf alte Schöpfungsmythen von Originalität und Inspiration. Durch die Rollen-Zuschreibungen steht Emin in Opposition zur konventionell-bürgerlich gedachten 'Weiblichkeit'. Emin negiert in Folge die Reproduktionsfähigkeit ihres Körpers (Abtreibungen), revitalisiert den Topos der Kunstwerke als Kinder und inszeniert sich als Frau in Besitz einer phallischen Weiblichkeit: „I have more testosterone in my right foot than most men have surging around their entire bodies. You don't have to be born with balls to have balls. There is spunk and there is mental spunk, and it's the latter that gets me up in the mornings, that makes me change my life, that moves the world round.“²⁸⁰ Autorschaft ist damit semantisch an ihren Körper gebunden – den sie jedoch andernorts als inferior beschreibt. So ist ihre Autorposition instabil, weil diese angeknüpft ist an ihr inszeniertes Image, an die Authentizität der medialen Repräsentation ihrer selbst.

Calle hingegen verdeutlicht in ihrer Autobiographie die soziale Konstruiertheit und Bedingtheit von Kategorien wie Autorschaft, sozialen Rollen und Identität.

Sie dekonstruiert den Begriff des Autors, erschreibt sich aber dennoch eine, wenn auch prekäre Position, als Urheberin. Letztlich geht es beiden Künstlerinnen darum, die Deutungshoheit in der Bearbeitung ihrer Biographie auszuweisen und die Interpretation durch sowohl werkimmanente Organisation der Bedeutung im Zusammenspiel von visuellen und

279 Hartigan, zitiert nach HEARTNEY: How wide is the gender gap. S. 141

280 EMIN: Strangeland. S. 137

textuellen Elementen, als auch über peritextuelle Vermittlungen in Interviews zu steuern.

Beiden Künstlerinnen gemeinsam ist, dass sie in ihren autobiographischen Arbeiten den Zusammenhang von Kunst und Leben betonen, das eine würde sich nicht ohne das andere denken lassen. Diese mit Vasari in die Kunstbetrachtung eingeschriebene Amalgamierung von Leben und Werk schreibt sich bei Calle und Emin fort. Die empirische Person scheint in allen ihren künstlerischen Arbeiten, ganz besonders in ihren Autobiographien, in eins gesetzt werden zu können mit ihrem Erzähler. Fakten und Fiktion sind unentwirrbar miteinander verknüpft – wobei bei Calle die in der Gattung angelegte Spannung markiert ist, während Emin sie um einer authentischen Wirkung willen verbirgt.

Wie gezeigt sind die patriarchal strukturierten Rollenbilder und Topoi der Darstellung von Künstlern und ihren Arbeitsweisen seit der Schreibung der Kunstgeschichte durch die von Vasari entworfene Form der biographischen Anekdote noch immer maßgeblich für das Schreiben eine Künstler/innen(auto)biographie, wenn auch andere Zugänge der Bildwissenschaft inzwischen gleichberechtigt eingestellt sind. Es stellte sich die Frage, ob es möglich sei über die Gattungsgrenzen überschreitenden Form der Visuellen Autobiographie aus diesen Darstellungsmustern auszubrechen und die phallogozentrische Ordnung kenntlich zu machen oder zu verändern. Anhand der Visuellen Autobiographien von Sophie Calle und Tracey Emin wurde gezeigt, dass dieses Unterfangen schwierig ist, da der Contemporary Kunstmarkt eine starke Selbststilisierung einfordert. Die notwendige Aufmerksamkeitsakkumulation geht einher mit einer Bevorzugung bereits etablierter Künstlertypen zur Image-Bildung, damit ist dieser Fehlschlag (aus feministischer Perspektive) nicht in erster Linie ein Problem der Gattung Autobiographie, sondern auch eine Frage der Autonomie des literarischen Feldes, da ihn Diskurse strukturieren, die auch außerhalb wirkmächtig sind. Daher ist eine formale Veränderung der Gattungsgrenzen nur bedingt ein Anschlag auf die männlich geprägte Gattung. Zudem löst eine Erweiterung oder Ergänzung des Textes um das Selbstportrait dieses Problem nicht, da auch dieses durch den männlichen Blick konfiguriert und damit vorbelastet ist für die Darstellungen von 'Weiblichkeit'.

Zusammenfassend lässt sich die Hauptfrage dieser Arbeit – ob durch das Zusammenführen von visuellen und textuellen Elementen durch Künstler/innen die Referentialität der Gattung Autobiographie gestärkt wird – wie folgt beantworten: Da der Mythos des/r Künstler/innen

nach einem anderen Zugriff auf den Ereignisstrom sich auch in dem Nachfolge-Konzept der Genialität, der Kreativität, nicht verliert, obliegt den Künstler/innen noch die Aufgabe 'authentischer' zu erzählen, neue Wahrheiten oder Ästhetiken zu entwickeln. Weiterhin wurde in dieser Arbeit gezeigt, dass Künstler/innen von dem einst postulierten Tod des Autors ausgenommen sind, durch die unterstellte Amalgamierung von Leben und Werk können sie noch als schöpferische Urheber/innen verstanden werden, die autobiographischen Arbeiten von Künstler/innen können also immer an ein Subjekt angebunden werden. Zudem führt die mediale Erweiterung des Textes durch Selbstportraits zu dem Effekt, dass das autobiographische Ich an einen Körper gebunden wird, an den Körper der Urheber/in der Texte. Insofern ratifiziert sich der Autobiographische Pakt über den Körper des/der Künstler/in. Diese Zusammenhänge werden auch in der Autobiographie von Sophie Calle wirksam, die in Kontrast zu Tracey Emins affirmativen, um größtmögliche Authentizität bemühten Arbeitsweise, diese Mechanismen jedoch versucht zu dekonstruieren und letztlich eine Visuelle Autobiographie veröffentlicht, die deutlich auf das Oszillieren der Gattung zwischen Fakten und Fiktion, Referentialität und Schreiben ohne Ursprung, verweist.

7. Ausblick

Wenn es sich um Fragen nach einer Referenzialität und Legitimation von Autorschaft innerhalb einer Gattung handelt, sind diese Einsichten darüber, dass nicht irrelevant ist wer schreibt und auch die Auswirkungen des Zusammenspiels von Bild und Text in der Sinn- und Bedeutungskonstruktion, ist für die Literaturwissenschaft relevant. Denn in der avancierten genuin literarischen Produktion ist ein vermehrtes Auftreten der Verwendung von unterschiedlichen Darstellungsformen zu beobachten. Nicht zuletzt hatte Emin mit *Explorations of The Soul* auch den Entschluss gefasst, als Schriftstellerin tätig zu sein und auch Calle bezeichnet sich nicht als Fotografin oder Performance-Künstlerin, sondern als Geschichtenerzählerin – noch fühlt sich bislang eher die Kunstkritik denn die Literaturkritik für diese Künstlerinnen verantwortlich – obwohl ihre Hauptarbeit nicht im Erstellen von visuellem Material liegt. Hier entsteht ein weites Forschungsfeld für die Literaturwissenschaft, da in letzter Zeit von bildenden Künstler/innen ein vermehrtes (autobiographisches) Arbeiten mit Texten zu bemerken ist. So wird auch von der Kunsttheorie verstärkt auf Theoriebildungen und komparatistische Methoden, die aus der Literaturwissenschaft stammen, zurückgegriffen.

8. Bibliographie

Calle, Sophie:

- La fille du docteur. New York 1991.
- Les dormeurs. Arles 2001.
- Des histoires vraies + dix. Arles 2002.
- Double Game. New York 2007.
- Video: No Sex Last Night – Double Blind. Regie: Sophie Calle, Greg Shephard. USA 1996.

Emin, Tracey:

- Exploration of the Soul. London 2003.
- Strangeland. London 2005.
- Tracey Emin – Works 1963 – 2006. (Honey Luard / Peter Miles (Hg.in.)). New York 2006.
- Video: Why I never became a Dancer. Regie: Tracey Emin. GB 1995.

Selbstständige Werke / Aufsätze

Agamben, Giorgio: Homo Sacer. Frankfurt a.M.: 2002.

Alberti, Leon Battista: On Painting. New Haven 1956. [De Pittura, übers.: John R. Spencer. 1435-36].

Augustinus, Aurelius: Confessiones. Bekenntnisse. Düsseldorf/ Zürich 2004. [lat./ dt. Ausgabe, übers.: Wilhelm Thimme. ca. 400 AD]

Auster, Paul: Leviathan. New York 1992.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.

Babka, Anna: Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie. Wien 2002.

Bätschmann, Oskar:

- Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997.
- Shooting Stars. Referat. Wolfsberg Arts Forum 2004. Abrufbar unter www.wolfsberg.com, letzter Aufruf: 15.11.2012.

Barthes, Roland:

- Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1964. [Mythologies, übers.: Helmut Scheffel 1957]
- „Die Fotografie als Botschaft“, in: ders.: Kritische Essays 3 – Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt a. M. 1990. [Le message photographique, übers.: Dieter Hornig. 1961]
- Die Helle Kammer. Frankfurt a. M. 1985. [La chambre claire, übers.: Dietrich Leube. 1961]
- Roland Barthes par Roland Barthes. Paris 1975.
- A Lover's Discourse: Fragments. New York 1996. [Fragments d'un discours amoureux, übers.: Richard Howard. 1977]

Berger, Renate (Hg.in): Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei. Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.-20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1987.

Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg 2001. [Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit, übers.: Julius Frankenberger. 1896]

Berta, Ilsebill / Daniela Hammer-Tugendhat u.a. (Hg.innen): Frauen – Bilder, Männer – Mythen. Berlin 1987.

Billi, Antonio: Libro di Antonio Billi. Fabio Benedettucci (Hg.). Anzio 1991.

Birk, Hanne / Birgit Neumann „Go-between: Postkoloniale Erzähltheorie“, in: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg/in). Trier 2002. S. 115-152.

Bismarck, Beatrice von: Auftritt als Künstler - Funktionen eines Mythos. Köln 2010.

Boorstin, Daniel J.: Das Image: der amerikanische Traum. Hamburg 1987.

Bourdieu, Pierre:

- Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a. M. 1974. [übers.: Wolfgang Fietkau. 1970]
- Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M. 1982. [La distinction, Critique sociale du jugement, übers.: Bernd Schwibs, Achim Russer. 1979]
- Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Mit Luc Boltanski u.a. (Hg.). Frankfurt a. M. 1981. [Un art moyen – Essai sur les usages sociaux de la photographie, übers.: Udo Rennert. 1965]
- „L'illusion biographique“, in: Actes de la recherche en sciences sociales Vol. 62-63. 1986. S. 69-72.
- Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M. 1999. [Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire, übers.: Bernd Schwibs, Achim Russer. 1992]

Bovenschen, Silvia:

- Die imaginierte Weiblichkeit. Frankfurt a. M. 1979.
- „Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?“, in: Ästhetik und Kommunikation, Jg 25. S. 60-75

Bronfen, Elisabeth:

- Nur über ihre Leiche – Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.
- Diva - Eine Geschichte der Bewunderung. Mit Barbara Straumann. München 2002.

Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts – Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. Frankfurt a. M. 1998.

Burke, Peter: The Renaissance. Atlantic Heights, N.J. 1987.

Butler, Judith:

- Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M. 1991. [Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, übers.: Kathrina Menke. 1990]
- Körper von Gewicht. Frankfurt a.M. 1997. [Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex", übers.: Karin Wördemann. 1993]

Campbell, Joseph: The Hero with a Thousand Faces. New York 1949.

Carlyle, Thomas: On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History. London 1841.

Carr, David: Time, Narrative, and History. Bloomington, IN 1986.

Christadler, Maïke:

- Kreativität und Geschlecht. Berlin 2000.
- „Kreativität und Genie: Legenden der Kunstgeschichte“, in: Kunstgeschichte und Gender – eine Einführung. Anja Zimmermann (Hg.in). Berlin 2006. S.253-272

Cicero, Marcus Tullius: De Oratore – über den Redner. Stuttgart 1976. [lat./ dt. Ausgabe, übers.: Harald Merklin. ca. 55 AC]

Cixous, Hélène:

- Weiblichkeit in der Schrift. Berlin 1980.
- Le rire de la méduse. Paris 2010. [1975]

Codell, Julia F.: The Victorian Artist. Artist's Lifewritings in Britain 1870-1910. Cambridge 2003.

Cottingham, Laura: How many 'bad' feminists does it take to change a lightbulb. New York 1994.

Derrida, Jaques :

- „Signatur Ereignis Kontext“, in: Randgänge der Philosophie. Peter Engelmann (Hg.). Wien 1988. S. 291-314
- Grammatologie. Frankfurt a. M. 1974. [De la grammatologie, übers.: Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler. 1967]
- Genesen, Genealogien, Genres und das Genie: die Geheimnisse des Archivs. Wien 2006. [Genèses, généalogies, genres et le génie, übers.: Markus Sedlaczek]
- „Circonfession“, in: Jacques Derrida. Geoffrey Bennington (Hg.). Paris 1991.
- Schrift und Differenz. Frankfurt a. M. 1983. [L'écriture et la différence, übers.: Rodolphe Gasché. 1972]

Diederichsen, Diederich:

- Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation. Köln 2008.
- Politische Korrekturen. Köln 1996.

Dossi, Piroshka:

- Hype! Kunst und Geld. München 2007.
- „Art, Price & Value – Über den Wert der Kunst – Teil VI: Ein gutes Geschäft ist die beste Kunst“. In: Artnet Onlinemagazin März 2009. Abrufbar unter: <http://www.artnet.de/magazine/art-price-value-uber-den-wert-der-kunst-teil-vi/>, letzter Aufruf: 15.11.2012.
- Speed! Geld und der Globale Kunstmarkt. Vortrag 2012. Abrufbar unter: <http://www.artnet.de/magazine/geld-und-der-globale-kunstmarkt/>, letzter Aufruf: 15.11.2012.

Dubois, Philippe: Der fotografische Akt – Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam u.a. 1998.

Dobrovsky, Serge: „Textes en main“, in: Autofictions & Cie. Ders. (Hg.). Paris 1993. S. 207–217

Eco, Umberto:

- Das offene Kunstwerk. Frankfurt a. M. 1973.
- Einführung in die Semiotik. München 1996.
- Kant und das Schnabeltier. München 2000.

Egan, Susanna: Mirror Talk. First person Media and factual television. London 2001.

Elisa-Kittner, Alma. Visuelle Autobiographien. Bielefeld 2009.

Erl, Astrid.: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Stuttgart 2005.

Erl, Astrid / Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft – theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005.

Eromäki, Aulikki / Ingrid Wagner-Kantuser: Weiblichkeit und ästhetisches Handeln bei zeitgenössischen bildenden Künstlerinnen 1975-1990. Univ. Diss. Berlin 2002.

Export, Valie: „Vorwort: Notiz zur Entstehung der Ausstellung“, in: Magna – Feminismus: Kunst und Kreativität. Ausst.-Kat.: Galerie nächst St. Stephan Wien 1975.

Fève, Nicolas: „Rhetorique de la photographie dans l'autobiographie contemporaine“, in: Reading images and seeing words. Alan English, Rosalind Silvester (Hg.in). Amsterdam 2004.

Florida, Richard: The Rise of the Creative Class – and how it's transforming work, leisure, community and everyday life. New York 2002.

Foucault, Michel:

- „Was ist ein Autor?“, in: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits Bd I 1954-1969. Daniel Defert, François Ewald (Hg.). Frankfurt a. M. 2001. S.1003-1041 [Qu'est-ce qu'un auteur? 1969]
- Sexualität und Wahrheit Bd. 1 Der Wille zum Wissen. Frankfurt a. M. 1977. [Histoire de la sexualité, vol. 1: La volonté de savoir, übers.: Ulrich Raulf / Walter Seitter. 1976]

Franck, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München 1998.

Gabhart, Ann / Elizabeth Broun (Hg/innen). Old mistresses: women artists of the past. Ausst.-Kat. Baltimore 1972.

Gartner, John D.: The hypomanic edge – The link between (a little) craziness and (a lot of) success. New York 2005.

Genette, Gérard: Fiction et diction. Paris 1991.

Gilmore, Leigh: „Autobiographics“, in: Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self- Representation. Dies. (Hg.in). Ithaca, NY 1994. S. 16-105

Ghiberti, Lorenzo / Julius Schlosser: Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten = (I Commentarii): zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig hrsg. und erl. von Julius von Schlosser. Berlin: 1912.

Graw, Isabelle:

- „Nach allen Regeln der Kunst“, in: Gender killer – Texte zu Feminismus und Politik. Cornelia Eichhorn, Sabine Grimm (Hg.innen). Berlin, Amsterdam 1994. Abrufbar unter: http://www.nadir.org/nadir/archiv/Feminismus/GenderKiller/gender_12.html , letzter Aufruf: 15.11.2012.
- „Ausnahmefrauen - sie kam und blieb“, in: Texte zur Kunst Nr. 42 / Juni 2001. Abrufbar unter: http://www.sinn-haft.at/nr_11/nr11_graw_ausnahmefrau.html, letzter Aufruf: 15.11. 2011
- Aneignung und Ausnahme – Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem. Univ. Diss. Frankfurt/Oder 2003.
- Der große Preis – Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur. Köln 2008.

Goethe, Johann Wolfgang von: „Von deutscher Baukunst“, in: Von deutscher Art und Kunst: einige fliegende Blätter: Getreu nach dem im Jahre 1773 bei Bode in Hamburg erschienenen Erstdruck in Faksimile. Wien 1923. S. 121- 136. Abrufbar unter: <http://archive.org/stream/vondeutscherartu00kind#page/120/mode/2up>, letzter Aufruf 15.11.2012.

Gombrich, Ernst Hans:

- Art and Illusion – a study in the psychology of pictorial representation. London, New York 1960.
- Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt a. M. 1973. [Languages of Art 1968]

Grasskamp, Walter: Der lange Marsch durch die Illusionen – über Kunst und Politik. München 1995.

Graul, Jana: Tanto lontano da ogni virtù. Zu Konkurrenz, Neid und falscher Freundschaft in Vasaris Vita des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano. Susanne Gramatzki, Angela Dressen (Hg.innen) Abrufbar unter: <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=39258>, letzter Aufruf: 15.11.2012

Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München 1992.

Guth, Doris: *Ausstellungsformate und Geschlechterverhältnisse – Produktion und Repräsentation von Geschlechteridentitäten in themenbezogenen Kunstausstellungen der 90er Jahre*. Univ., Diss. Wien 2001.

Halbwachs, Maurice:

- *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a. M. 1985. [Les cadres sociaux de la mémoire. 1925]
- *Das Kollektive Gedächtnis*. Stuttgart 1967. [La mémoire collective, übers.: H. Lhoest-Offermann 1939]

Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg 1994.

Hardy, Barbara: „Towards a Poetics of Fiction: An Approach Through Narrative“, in: *Novel* 2, 1968. S. 5-14.

Heartney, Eleanor: „How wide is the gender gap“, in: *Artnews* 86/ 6. 1987. S. 139-145.

Hellwig, Karin: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlin 2005.

Hoffmann-Curtius, Kathrin / Silke Wenk: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg 1997.

Holdenried, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart 2000.

Holm-Hadulla, Rainer M.: *Kreativität. Konzept und Lebensstil*. Göttingen 2010.

hooks, bell: *Women Artists – The Creative Process*. New York 1995.

Horaz. *Sämtliche Werke*. München 1993. [lat./ dt. Ausgabe, übers.: Hans Färber. 42-23 AC]

Irigaray, Luce: *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, N.Y. 1985.

Jung, Carl Gustav / Jung, Lorenz C. G.: *Jung-Taschenbuchausgabe in elf Bänden. Auf der Grundlage der Ausgabe „Gesammelte Werke“*. München 1991.

Kant, Immanuel:

- *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg 2001. [KdU 1790]
- *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Hamburg 1980. [1796/97]
- *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Hamburg 2001. [Prol. 1783]

Kittler, Friedrich: „Wie man abschafft, wovon man spricht“, in: Jacques Derrida, ders.: *Nietzsche - Politik des Eigennamens*. Berlin 2000. S. 65-100

Kosta, Barbara: *Recasting Autobiography: Women's Counterfictions in Contemporary German Literature and Film*. Ithaca, N.Y. 1994.

Krause-Wahl, Antje: *Konstruktionen von Identität: Renée Green, Tracey Emin, Rirkrit Tiravanija*. München 2006.

Krauss, Rosalind: *Bachelors*. Cambridge 1999.

Krieger, Verena: „Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlerkonzepts zu scheitern“, in: *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*. Sabine Kampmann, Katharina Sykora et al. (Hg/innen) München 2003. S. 117-148

Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a.M. 1995.

Kristeva, Julia:

- Revolution in Poetic Language. New York 1984.
- Le Langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique. Paris 1981. [1969]
- Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in: Critique 33/239 1967. S. 438-465

Kuspit, Donald: Der Kult vom Avantgarde-Künstler. Klagenfurt 1995.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: „Monadologie“, in: Philosophische Schriften Band 1. Darmstadt 1985. [1714]

Lejeune, Philippe. Der Autobiographische Pakt. Frankfurt a. M. 2005. [Le Pacte Autobiographique 1975]

Lippard, Lucy R.: „Einleitung: Warum separierte Frauenkunst?“, in: Kat.: Magna, Feminismus, Kunst und Kreativität : ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen. Galerie Nächst St. Stephan. Valie Export (Hg.in). Wien 1975. S. 2-3.

Lucius-Hoene, Gabriele: Rekonstruktion narrativer Identität - ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews. Gabriele Lucius-Hoene / Arnulf Deppermann (Hg.in). Wiesbaden 2004.

Lummerding, Susanne: 'Weibliche' Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes. Wien 1994.

Matussek, Peter: „Kulturwissenschaft und Gedächtnisforschung. Ein Verhältnis wechselseitiger Konstitution“, in: Handlung Kultur Interpretation. Zeitschrift für Sozial- und Kulturwissenschaften. 1/2003. S. 59–71.

Michel, Burkhard: Bild und Habitus: Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. Univ. Diss. Magdeburg 2003.

Miller, Nancy K.: „Authorship, Writing, and the Reader“, in: Feminist Studies/Critical Studies. Ed. Teresa de Lauretis. Bloomington, IN 1986. S. 102-20

Misch, Georg: Geschichte der Autobiographie. Bd.1/4. Frankfurt a. M. 1878-1969.

Muysers, Carola: „Die Sorge um(s)Ich – Subjekt und Medium der KünstlerInnenbiographie“, in: Bühnen des Selbst: zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Theresa Georgen, Carola Muysers (Hg.innen). Kiel 2006. S.17-40

Nelson, Katherine: „The Psychological and Social Origins of Autobiographical Memory“, in: Psychological Science Vol. 4 /1 1993.

Neumann, Eckhard: Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität, Frankfurt a. M., New York 1986.

Neumann, Birgit: „Der autobiographische Gedächtnisroman.“ in: Erinnerung - Identität - Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer 'Fictions of Memory'. Dies. (Hg.in). Berlin 2005.

Nochlin, Linda: „Why Have There Been No Great Women Artists“, in: Art and Sexual Politics, New York 1973, S. 5ff.

Oeckl, Albert (Hg.): Taschenbuch des Öffentlichen Lebens. Bonn. Ausgaben 1995/96 – 2000/01.

Oevermann, Ulrich: „Zur Analyse der Struktur von sozialen Deutungsmustern“, in: Sozialer Sinn, Heft 1/2001, S. 3-33. [1973, erweiterte Fassung 2001]

Okely, Judith: Anthropology and autobiography. London 1992.

Olbrich, Harald / Gerhard Strauß: „Artikel „Emblematik“, in: Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Dies. (Hg.) Leipzig 1994.

Osten, Marion von: *Be creative! – der kreative Imperativ – Anleitung. Ausst.-Kat.: Museum für Gestaltung Zürich 2002 / 2003.*

Overbeck, Johannes: *Griechische Kunstmythologie. 3 Bd. Leipzig 1871-89.*

Ovid, *Metamorphosen. Ditzingen 2010. [lat./ dt. Ausgabe, übers.: Michael von Albrecht. ca. 1-8 AD]*
Horaz: *Oden*, Buch 3, XVI, I-II

Parker, Rozsika / Pollock, Griselda:

- *Old mistresses: women, art and ideology. London 1981.*
- „*Dame im Bild*“, in: *Rahmenwechsel: Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft. Beate Söntgen (Hg.in.). Berlin 1996. S. 71-93*

Pauser, Wolfgang: „*Identität im Werden*“, in: *Jugendwerke vom Schillerplatz. Gustav Peichl (Hg.). Wien 1988. S. 275-280*

Pearce, Susan M.: *Museums, Objects and Collections. Washington 1992.*

Peirce, Charles Sanders:

- „*Kurze Logik. Kapitel I*“, in: *Semiotische Schriften. Band I 1865-1903. Christian J. W. Kloesel, Helmut Pape (Hg.). Frankfurt a. M. 2000. S. 206-210*
- „*Die Kunst des Rasonierens*“, in: *Semiotische Schriften. Band I 1865-1903. Christian J. W. Kloesel, Helmut Pape (Hg.). Frankfurt a. M. 2000. S. 191-201*

Pfisterer, Ulrich: „*Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert*“, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance. Ders., Max Seidel (Hg.). München 2003, S. 263-302*

Pollock, Rozsika:

- „*Feminism and Modernism*“, in: *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-85. Griselda Pollock, dies. (Hg.innen). London 1987. S. 79-122*
- „*Art, Artschool, Culture: Individualism after the Death of the Artist*“, in: *Block Bd. 11 1985/1986. S. 8-18.*

Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu. Paris 1908/09 – 1922.*

Reckwitz, Andreas:

- *Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist 2006.*
- *Subjekt. Bielefeld 2008.*
- *Die Erfindung der Kreativität – zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Frankfurt a. M. 2012.*

Rentsch, Stefanie: *Hybrides erzählen : Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle. München 2010.*

Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman. Paris 1963.*

Röbke, Thomas: *Kunst und Arbeit: Künstler zwischen Autonomie und sozialer Unsicherheit. Essen 2000.*

Römer, Stefan „*Natürlich wollen wir alle reich, schön und berühmt sein. Vom Originalgenie und der Legende des Künstlers über die Kritik der Autorschaft zum kulturellen Coding*“, in: *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. Sabine Kampmann, Katharina Sykora et al. (Hg.innen). München 2003. S. 243-272.*

Jean-Jacques Rousseau

- Les Confessions. Paris 1968. [1765–1770]
- Akademieschrift Teil 2 Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen. Kritische Ausgabe. Heinrich Meier (Hg.). Paderborn 1984. [Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, übers.: Heinrich Meier. 1755]

Rubin, Patricia: What men saw – Vasari's life of Leonardo da Vinci and the image of the Renaissance artist. London 1990.

Salomon, Nanette: „Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden“, in: Kunstgeschichte und Gender: eine Einführung. Anja Zimmermann (Hg.in). Berlin 2006. S. 37-52. [1991]

Schade, Silke / Sigrid Wenk (Hg.innen): Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Vorträge der 4. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1988. Berlin 1989.

Schade, Sigrid / Silke Wenk: „Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“, in: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.in). Stuttgart 1995. S. 340-407

Schmid, Ulrich: Ichentwürfe: die russische Autobiographie zwischen Avvakum und Gercen. Basler Studien zur Kulturgeschichte Osteuropas, Bd. 1. Zürich/Freiburg i.Br., 2000.

Schopenhauer, Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung. Gesamtausgabe. Ludger Lütkehaus (Hg.). München 1998. [W II 1819]

Schütz, Alfred: Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie. Frankfurt a. M. 1974. [1932]

Schütze, Fritz: „Kognitive Figuren des autobiographischen Stehgreiferzählens“, in: Biographie und Soziale Wirklichkeit: neue Beiträge und Forschungsperspektiven. Kohli, Martin; Robert, Günther (Hg.). Stuttgart: Metzler, 1984. S. 78 - 117

Sloterdijk, Peter: Literatur und Organisation von Lebenserfahrung. München 1978.

Smith, Sidonie:

- Sidonie Smith: „The Autobiographical Manifesto: Identities, Temporalities, Politics“, in: Autobiography and Gender. Prose Studies: History, Theory, Criticism. Vol. 14, No. 2. Shirley Neumann (Hg.in). London 1991. S. 1-11
- A poetics of women's autobiography: Marginality and the fictions of self-representation. Bloomington, IN 1987.
- The Rumpled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions. Mit Julia Watson. Hawaii 2001
- „Introduction– A model for Reading the Gendered Interface“, in: dies.: Interfaces – Women / Autobiography / Image / Performance. Mit Julia Watson. Michigan 2002. S. 21-37

Sontag, Susan: On Photography. New York 1973.

Stallabrass, Julian: High Art Lite – British Art in the 1990s. London, New York 2001.

Steiner, Barbara / Jun Yang: Autobiographie. Zeitgenössische Kunst. Hildesheim 2004.

Stephan, Anke: „Erinnertes Leben: Autobiographien, Memoiren und Oral-History-Interviews als historische Quellen“, in: Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas, Bd 4. 2004. Abrufbar unter: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/627/> letzter Aufruf: 15.11.2012

Szeemann, Harald: Individuelle Mythologien. Berlin 1985.

Tigerstedt, Eugène N.: „Furor Poeticus. Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato“, in: Journal of the History of Ideas 31/2. 1970. S. 163-178

Vasari, Giorgio: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Adolf Gottschewski (Hg.). Straßburg 1904-1910. [Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, übers.: Georg Gronau. 1550 / erweiterte Ausgabe 1568]

Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. Stuttgart 2000.

Warnke, Martin: Hofkünstler – Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.

Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München 2005.

Wenk, Silke: Versteinerte Weiblichkeit über Allegorien in der Skulptur der Moderne. Köln 2006.

Wenk, Silke, Kathrin Hoffmann-Curtius: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg 1987.

Wenk, Silke, Ines Lindner u.a. (Hg.innen): Blick-Wechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989

Wetzel, Michael: „Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart“, in: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. Sabine Kampmann, Katharina Sykora et al. (Hg.innen). München 2003. S. 229-242.

Wittig, Monique: „The straight Mind“, in: Feminism-art-theory – an anthology, 1968-2000. Hilary Robinson (Hg.in). Malden, MA 2001. S. 37-40. [1980]

Woolf, Virginia: A Room of One's Own. New York 1989. [1929]

Young, Edward. „Conjectures on Original Composition“, in: Authorship: From Plato to the Postmodern. A Reader. Sean Burke (Hg.). Edinburgh 1995. S. 37

Zahner, Nina Tessa: Die neuen Regeln der Kunst – Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2006.

Zilsel, Edgar: Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus. Tübingen 1926.

Zeitschriftenartikel / Internetquellen / Sonstiges

Bartletts, Frederic:

- „Some experiments on the reproduction of folk stories“, in: Folk-Lore 31 1929. S. 30-47.
<http://www.sdp.cam.ac.uk/bartlett/SomeExperimentsOn.html>, letzter Aufruf 15.11.2012
- „An experiment upon repeated reproduction“ in: Journal of General Psychology 1. 1928. S. 54-63.
<http://www.sdp.cam.ac.uk/bartlett/AnExpUponRepeRepro.html>, letzter Aufruf 15.11.2012
- „Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology“ 1932.
<http://www.sdp.cam.ac.uk/bartlett/TheoryOfRemembering.html>, letzter Aufruf: 15.11.2012

Belles, Stefan: „Genetik von Genie und Wahnsinn“, in: sciencegarden – Magazin für junge Forschung.
<http://www.sciencegarden.de/content/2009-10/genetik-von-genie-und-wahnsinn>, letzter Aufruf 15.11.2011

Croce, Arlene: „Discussing the Undiscussable“, in: New Yorker 26.12.1995 S. 54-60

Ehrmann, Thierry: Les Leaders Européens marché de l'art contemporaine 2012, Programmheft zur Art Paris. http://imgpublic.artprice.com/pdf/art_paris_2012.pdf, letzter Aufruf 15.11.2012

Emin, Tracey: „I felt that, in return for my children's souls, I had been given my success“, in: The Independent 29.01.2009. <http://www.independent.co.uk/voices/columnists/tracey-emin/tracey-emin-i-felt-that-in-return-for-my-childrens-souls-i-had-been-given-my-success-1518934.html>, letzter Aufruf 15.11.2011

Fleck, Robert: „Sophie Calle: Alltagsgeschichte wird zum Fotoroman“, in: Artmagazin 07/ 1999. S.60-65. <http://www.artmagazin.de/div/heftarchiv/1999/7/EGOWTEGOTTTPCPOGWTRACESP/Sophie-Calle%3A-Alltagsgeschichte-wird-zum-Fotoroman+>, letzter Aufruf: 15.11.2012

Gegenfurtner, Karl R / Sebastian Walter / Doris I. Braun: Visuelle Informationsverarbeitung im Gehirn. <http://www.allpsych.uni-giessen.de/karl/teach/aka.htm>, letzter Aufruf 15.11.2012

Jeffries, Stuart: „Sophie Calle: stalker, stripper, sleeper, spy“, in: The Guardian 23.09.2009. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/sep/23/sophie-calle>, letzter Aufruf: 15.11.2012

Jochimsen, Margarethe (Hg.in): Text-Foto-Geschichten Story Art / Narrative Art. Kunstforum International Bd 33/ 1979.

Leberl, Jens / Gabriele Schulz (Hg.innen): Deutscher Kulturrat, Studie: Frauen in Kunst und Kultur II 1995 - 2000 – Partizipation von Frauen an den Kulturinstitutionen und an der Künstlerinnen- und Künstlerförderung der Bundesländer. <http://www.kulturrat.de/detail.php?detail=1293&rubrik=110>, letzter Aufruf 15.11.2012

Matussek, Peter: „Kulturwissenschaft und Gedächtnisforschung. Ein Verhältnis wechselseitiger Konstitution“, in: Handlung Kultur Interpretation 1/2003. S. 59–71

Uslar, Moritz von: „Ein durchgeknalltes Volk“, in: Der Spiegel 50/2006. S. 176-184. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-49849375.html>, letzter Aufruf 15.11.2012

Vaske, Hermann: Video „Why are you creative?“. Interview mit Tracey Emin. GB 1999. <http://www.youtube.com/watch?v=UuxZdrctIfc>, letzter Aufruf: 15.11.2012 [Transcript SL]

Homepage Guerrillagirls: <http://www.guerrillagirls.com/posters/nakedthroughtheages.shtml>, letzter Aufruf 15.11.2011

Onlinenetzwerk Capital Artfacts. <http://www.Capital-Artfacts.Net>, letzter Aufruf 15.11.2012

Webmagazin Artyparade. Tatyana Franck V.i.S.d.P. <http://artyparade.com/news/17>, letzter Aufruf: 15.11.2012

9. Abbildungen

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

In der Reihenfolge ihres Abdrucks:

Chinese Whisper: Frederic Bartlett 1932.

In: ders.: Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology. Cambridge 1932. Dt übers.: In: Im Auge des Lesers: foveale und periphere Wahrnehmung - vom Buchstabieren zur Lesefreude. Hans-Werner Hunziker (Hg.). Zürich 2006.

One and Three Hammers: Josef Kosuth 1965
gelatin silver print, hammer and photostat on board
photo panel: 65.4 x 40.6 cm
hammer: 35.6 x 12.4 x 5.1 cm
text panel: 62.5 x 65.4 cm
Privatbesitz
Fotografie ©Phillips de Pury

Rêve de jeune fille: Sophie Calle
In: dies.: Des histoires vraies + dix. Arles 2002. S. 12f.

Le Portrait: Sophie Calle
In: dies.: Des histoires vraies + dix. Arles 2002. S. 6f.

Le Strip-Tease: Sophie Calle
In: dies.: Des histoires vraies + dix. Arles 2002. S. 16f.

Le faux mariage: Sophie Calle
In: dies.: Des histoires vraies + dix. Arles 2002. S. 68f.

My Bed: Tracey Emin 1998
Mattress, linens, pillows, objects
79 x 211 x 234 cm
© Saatchi Gallery

My Abortion: Tracey Emin 1990
framed Memorabilia, Text (5 parts)
dimensions variable
In.: dies.: Works 1963 – 2006. S. 280
© British Museum

Emin – It's more than a name – It's heredity: Tracey Emin 1963 – 93
framed Memorabilia, Text (4 parts)
dimensions variable
In.: dies.: Works 1963 – 2006. S. 102

I've ot It All: Tracey Emin 2000
Ink-jet print
124 x 109 cm
© Saatchi Gallery

Something's wrong 2002
monoprint, applique blanket
200 x 154 cm
© Saatchi Gallery

10. Anhang

10.1 Zusammenfassung

Autobiographien sind ein Ort der Auseinandersetzung mit dem Selbstbild, der Ort, an dem ein Selbst konstruiert und präsentiert wird. Wenn Künstlerinnen in diesen Jahren Visuelle Autobiographien schreiben, haben sie ein bestimmtes Publikum: Die Akteure des Contemporary-Kunstmarktes. Es ist ein 'Winner-Takes-All' Markt, der die Konkurrenz der Künstler/innen um Aufmerksamkeit verstärkt. Die Künstler/innen bedienen sich daher spezifischer Inszenierungspraktiken um ein medienkompatibles Image zu entwerfen, die Entgrenzung des Starsystems macht auch aus Künstler/innen Stars, und die verkaufen gut.

Von Anfang an wurde die künstlerische Tätigkeit mythisiert, gibt es Anekdoten die Künstlerrollen und -typen entwerfen – und auf diese tradierten und etablierten Rollenbilder wird auch heute in der Positionierung von Künstler/innen auf dem Markt zurückgegriffen. Die Versuche der Entmythifizierung und kritischen Befragung dieser Künstlerrollen seit den 1960er Jahren ergab, dass deren Konzeption hinsichtlich ihrer Topoi und Narrationsmuster zu der strukturellen Benachteiligung der Frauen in der Produktion von Hochkultur beiträgt.

Die Visuelle Autobiographie befragt die Grenzen der literarischen Gattung der Autobiographie, die Texte treten ein in ein komplexes Sinn und Bedeutung generierendes Wechselspiel mit Bildern, Fotografien und Objekten. Dabei ist zu beobachten, dass sich über eine Selbstdarstellung in fotografischen Portraits das Ich des Textes an den Körper des/der Urheber/in bindet.

Zusätzlich ist festzustellen, dass seit der Renaissance eine Kunstgeschichtsschreibung dominant ist, die das künstlerische Werk mit dem/der Künstler/in amalgamiert. Unter dieser Prämisse darf davon ausgegangen werden, dass über diesen Zusammenfall von Leben und Werk in einer Person ein/e bildende Künstler/in reflexhaft als Urheber/in, als das Ich ihrer/seiner Autobiographie, als Autor identifiziert wird. Daher stellt sich diese Arbeit der Frage, inwiefern die Referentialität der Gattung sich doch noch in dieser Sonderform bestätigt und ihr Oszillieren zwischen Fakt und Fiktion sich in der Bearbeitung durch bildende Künstlerinnen verliert.

Anhand ihrer sehr divergenten Herangehensweisen soll an den Arbeiten von Sophie Calle und Tracey Emin exemplifiziert werden, wie konträr erfolgreiche Künstlerinnen sich in diesem Spannungsfeldern bewegen. Hauptaugenmerk liegt in der Darstellung ihrer Autorschaftskonzeption, da sich in den Analysen herausgestellt hat, dass diese eng mit der Selbstrepräsentation als Künstlerin verknüpft ist. Ihre Arbeiten dienen dabei exemplarisch für eine mögliche Herangehensweise an die eingangs benannten Problemfelder, dienen als Beispiel für eine gelingende Distanz zu Künstlermythen und eine Autobiographieschreibung abseits männlicher Helden-Narration oder für eine affirmative Nähe zu traditionellen Künstlerrollenbildern, einhergehend mit einer Stilisierung zur Ausnahmefrau auf einer männlich codierten Sprecherposition.

10.2 Lebenslauf

Sophie Lembcke

Ausbildung

- 1994>2001 Coppernicus Gymnasium Norderstedt
2001>2003 Gymnasium Altona, Hamburg
seit 2005 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität Wien
2007>2008 Studium an der Universität Paris VII-Denis-Diderot, Paris XII-Créteil, Paris III-Sorbonne-Nouvelle
seit 2011 Studium in der Klasse für Zeitbezogene Medien, Hochschule für Bildende Künste Hamburg

Sprachen

Französisch, Englisch, Serbo-Kroatisch, Latein

Studiumsbezogene Tätigkeiten

- 2004>2005 Regiehospitanzen, Schreibklasse: Deutsches Schauspielhaus Hamburg.
- SoSe 2007 Praktikum für Literaturforschung am Robert-Musil-Institut unter der Leitung von Dr. Stefan Kutzenberger. Mitarbeit an der historisch- kritischen Edition der zeitgenössischen Rezensionen zum „Mann ohne Eigenschaften“.
- März 2009 Theater-Regie, mit Inga Wagner: Les Aveugles, nach Maeterlinck. Theater Fleetstreet Hamburg, Bühnenbild: Andrea Polewka, Sounds & Atmosphären: Felix Kubin (Arrangement: Lembcke/ Wagner), es spielten: Christopher Felix Hahn, Tomasz Stompor, Jule Kremberg, Hendrik Quast.
- WiSe 2009 Tutorin: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft.
- 2009>2010 Initiation und Organisation im Team des 1. Wiener Studierendenkongresses der Komparatistik (<http://www.wskk.at.tf/>) am Institut für Komparatistik Wien, mit Teilnehmer/innen aus Österreich, Deutschland und der Schweiz.
- 2010 Produktion Literarischer Audioguide durch den 2. Wiener Gemeindebezirk, zum Thema: Jüdische Literatur vor dem 2. Weltkrieg.
- 2010 Dramaturgieassistent, Theater Garage-X, Wien.
- 2012 Gründung im Team: Trizeps-Verlag, als studentischer Tochterverlag des Materialverlags der HFBK, Hamburg.

Publikation

- 2010 Ebel, Ursula; Lembcke, Sophie [Hg.innen]: Spannungsfelder: Literatur und Freiheit. Ausgewählte Texte des 1. Wiener Studierendenkongresses der Komparatistik. Marburg: Tectum Verlag 2010.

