



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Ich im Du – Das Du im Ich
Formen von Wechselbeziehungen zwischen
Kunstschaaffenden und ihr Niederschlag im Oeuvre:
Käthe Kollwitz und Ernst Barlach; Marta Abba und Luigi
Pirandello; Gertrude Stein und Alice B. Toklas“

Verfasserin

Stephanie Kaufmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ. Ass. Dr. Barbara Agnese

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	S. 5
EINLEITUNG	S. 7
<u>I. ERSTER TEIL</u>	
I.1 KOMPARATISTISCHER BLICK AUF RELEVANTE TERMINI	S. 10
I.2 DER BEGRIFF DER INSPIRATION	S. 14
I.3 DAS KÜNSTLERPAAR	S. 17
I.3.1 HISTORISCHER ABRISS	S. 19
I.3.2 PAARKONSTELLATIONEN UND GESCHLECHTERROLLEN	S. 22
I.3.2.1 DAS „GENIE“ UND DIE „MUSE“	S. 22
I.3.2.1.1 DER GENIEBEGRIFF: HERKUNFT UND ENTWICKLUNG	S. 23
I.3.2.1.2 DIE „MUSE“	S. 24
I.3.2.1.2.1 HISTORISCHER ABRISS	S. 24
I.3.2.1.2.2 HEUTIGE PERSPEKTIVE	S. 26
I.3.2.1.2.3 AUSBLICK	S. 27
I.3.2.1.3 DAS PAAR: „GENIE UND MUSE“	S. 29
I.3.2.2 DIE KOLLEGIN UND / ODER KONKURRENTIN	S. 33
I.3.3 DAS PAARTHEMA IM WERK	S. 36
<u>II. ZWEITER TEIL</u>	
<u>II.1 KÄTHE KOLLWITZ UND ERNST BARLACH</u>	S. 41
II.1.1 BIOGRAPHISCHE SCHNITTPUNKTE	S. 41
II.1.2 DER EINFLUSS ZWISCHENMENSCHLICHER WECHSELBEZIEHUNGEN AUF DAS OEUVRE	S. 47
II.1.2.1 DIE HAND IM WERK VON KOLLWITZ UND BARLACH	S. 48
II.1.2.2 MYSTISCHE MOTIVE UND CHRISTLICHE VORBILDER	S. 51
II.1.2.3 (WELT-) KRIEGSGEDENKEN BEI KOLLWITZ UND BARLACH	S. 54
II.1.2.4 GLÜCKSEMPFINDUNGEN, SCHMERZ UND TOD ALS BEDINGUNGEN DES MENSCHSEINS	S. 57
II.1.3 „PAAR“KONSTELLATION UND GESCHLECHTERROLLEN	S. 58
II.1.3.1 DAS FRAUEN- / MÄNNERBILD IM WERK VON KÄTHE KOLLWITZ UND ERNST BARLACH	S. 60

II.1.4 ERNST BARLACH ALS DOPPELBEGABUNG AN DER SCHNITTSTELLE VON LITERATUR UND BILDENDER KUNST	S. 62
<u>II.2 MARTA ABBA UND LUIGI PIRANDELLO</u>	S. 71
II.2.1 BIOGRAPHISCHE SCHNITTPUNKTE	S. 71
II.2.2 DER EINFLUSS ZWISCHENMENSCHLICHER WECHSELBEZIEHUNGEN AUF DAS OEUVRE	S. 74
II.2.2.1 MARTA ABBA UND DER „MAESTRO“	S. 74
II.2.2.2. DIE STÜCKE FÜR MARTA ABBA – DREI BEISPIELE	S. 78
II.2.3 PAARKONSTELLATION UND GESCHLECHTERROLLEN	S. 83
II.2.3.1 DAS FRAUEN- / MÄNNERBILD IM WERK VON LUIGI PIRANDELLO	S. 87
<u>II.3 GERTRUDE STEIN UND ALICE B. TOKLAS</u>	S. 95
II.3.1 BIOGRAPHISCHE SCHNITTPUNKTE	S. 96
II.3.2 DER EINFLUSS ZWISCHENMENSCHLICHER WECHSELBEZIEHUNGEN AUF DAS OEUVRE	S. 99
II.3.2.1 DIE AUTORIN GERTRUDE STEIN UND ANDERE KÜNSTE	S. 99
II.3.2.1.1 STEIN UND CÉZANNE	S. 101
II.3.2.1.2 STEIN UND MATISSE	S. 102
II.3.2.1.3 STEIN UND PICASSO	S. 104
II.3.2.1.4 CONCLUSIO	S. 105
II.3.2.2 STEIN UND TOKLAS – LITERARISCHE ZEUGNISSE	S. 106
II.3.2.2.1 DIE <i>AUTOBIOGRAPHY OF</i> <i>ALICE B. TOKLAS</i> (1933)	S. 106
II.3.2.2.2 <i>WHAT IS REMEMBERED</i> (1963)	S. 110
II.3.3 PAARKONSTELLATION UND GESCHLECHTERROLLEN	S. 112
II.3.3.1 „OH WHERE YOU END, IS WHERE I BEGIN“ ¹	S. 113
II.3.3.2 DAS FRAUEN - / MÄNNERBILD IM WERK VON GERTRUDE STEIN	S. 117
CONCLUSIO	S. 120
LITERATURVERZEICHNIS	S. 122
<u>ANHANG</u>	
(KURZ –) BIOGRAPHIEN	
ABSTRACT	
CV	

¹ Moby: “Where you end”. <http://www.azlyrics.com/lyrics/moby/whereyouend.html> Stand: 10.04.2010.

Für das Zustandekommen der vorliegenden Arbeit bin ich zu Dank verpflichtet:

Meiner Familie, ohne die ich heute nicht da wäre, wo ich bin.

Meinem Freund und bestem Freund, Florian Köchert.

Meinen guten Freunden, die nicht müde geworden sind, mich zu unterstützen und zu motivieren, besonders Jasmin Parapatits und Yvonne Moy.

Prof. Dr. Dr. Michael Rössner für seine freundliche Hilfe.

VORWORT

Als Studentin der Vergleichenden Literaturwissenschaft wie auch der Theater –, Film – und Medienwissenschaft bewege ich mich seit Beginn meines Studiums „zwischen den Künsten“ und beschäftige mich sowohl mit Literatur, als auch mit ihrer Umsetzung auf der Bühne und ihrer Adaption im Film. Von besonderem persönlichem Interesse waren für mich stets Schnittstellen und Wechselbeziehungen – zwischen den Künsten, aber auch zwischen Personen, die künstlerisch produktiv werden.

Der erste konkrete gedankliche Anstoß zum Thema der hier vorliegenden Arbeit lässt sich auf der einen Seite durch die Beschäftigung mit Gertrude Stein und mit Luigi Pirandello im Rahmen zweier Lehrveranstaltungen am Institut für Komparatistik der Universität Wien erklären. Neben meinem Studium interessiere ich außerdem für philosophische, kunsthistorische sowie psychologische Theorien zur Entstehung von Kunst, vor allem für die Idee der „Muse“ als Inspirationsquelle. Im Rahmen meiner universitären und privaten Recherchen entwickelte sich schließlich die Idee, diese beiden Bereiche, Theorie und Praxis, zu verbinden und am Beispiel ausgewählter Paarungen aus verschiedenen Künsten die speziellen Mechanismen zu analysieren, die wechselseitig aktiv werden und Kunst entstehen lassen.

Der vorliegenden Arbeit liegt die These zugrunde, dass zwischenmenschliche Beziehungen zwischen Kunstschaffenden existieren, die – aufgrund der Zusammenarbeit – eine starke Präsenz im Oeuvre der beiden zur Folge haben. Wie und in welcher Form dies geschieht wird anhand von drei Beispielen aus Kunst, Theater und Literatur aus dem Zeitraum zwischen 1870 und 1970 gezeigt. Die Auswahl geeigneter „Künstlerpaare“ für diese Analyse erwies sich beim zweiten Hinsehen als große Herausforderung. Existierte auf den ersten Blick noch ein großer Pool an vielversprechenden Exempeln, wurde rasch deutlich, dass die Auswahl nur nach bestimmten Kriterien getroffen werden konnte: Eines davon war die Konzentration auf einen bestimmten Zeitrahmen, innerhalb dessen nach geeigneten Beispielen recherchiert wurde. Weiter wurde nach Exempeln aus drei verschiedenen Künsten gesucht, zwischen denen sich eine produktive Wechselbeziehung entwickeln musste. Drei sowohl im Bezug auf ihre Kunst als auch in Hinblick auf ihre Beziehung zueinander unterschiedliche „Künstlerpaare“ würden die beste Möglichkeit bieten, der zahllosen Möglichkeiten von Wechselbeziehungen zwischen Kunstschaffenden Herr zu werden. Erneut spielt an dieser Stelle auch meine persönliche Biographie und das stets interdisziplinäre Arbeiten eine nicht unwesentliche Rolle bei der letztlich getroffenen Auswahl von sechs

Künstlern, beziehungsweise drei „Paaren“, aus Kunst, Theater und Literatur: Käthe Kollwitz und Ernst Barlach; Marta Abba und Luigi Pirandello; Gertrude Stein und Alice B. Toklas.

Wien, im Juni 2010

Stephanie Kaufmann

EINLEITUNG

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen die Erforschung von möglichen Wechselbeziehungen zwischen Kunstschaffenden und die Frage nach deren Niederschlag auf das jeweilige Oeuvre. Ein erster, theoretischer Teil schafft ein Instrumentarium jener Termini, die im Zuge der im zweiten Teil stattfindenden Analyse mehrfach bedient werden. Es erscheint sinnvoll, sich bereits anfangs an die kaum klar definierbaren literaturwissenschaftlichen Termini „Einfluss“ und „Wirkung“ sowie ihre Entwicklung hin zu Konzepten der „Intertextualität“, „Hypertextualität“ und „Rezeption“ anzunähern. Nachdem diese komparatistischen Begriffe umrissen worden sind, finden auch schwer definierbare, nicht – komparatistische Termini wie etwa jener der „Inspiration“, des „Genies“ und der „Muse“, oder auch des „Künstlerpaares“ darin Eingang. Letztere, die vor allem in der kunsthistorischen und theaterwissenschaftlichen Forschungsliteratur zu dieser Thematik gängig sind², werden von der Komparatistik als populärwissenschaftlich betrachtet und deren Anwendung im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit zumeist vermieden. Die vorliegende Untersuchung bedient sich allerdings nicht ausschließlich komparatistischer Methoden, sondern, gemäß den Beispielen aus den verschiedenen Künsten, auch kunstgeschichtlicher und theaterwissenschaftlicher Arbeitsweisen. Demzufolge konnte auf einige Termini nicht verzichtet werden, jedoch findet man sie unter Anführungszeichen gesetzt („Genie“, „Muse“ et cetera).

Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit gilt die besondere Aufmerksamkeit den drei „Künstlerpaaren“ Ernst Barlach und Käthe Kollwitz, Luigi Pirandello und Marta Abba sowie Gertrude Stein und Alice B. Toklas. Dem konventionellen Verständnis nach können diese nicht als „Paare“ bezeichnet werden: Bei Kollwitz und Barlach handelt es sich um zwei Künstler, die für sich alleine stehen, einander nie in romantischem Sinne zugeneigt waren und doch wiederholt in einem Atemzug genannt werden. Der Autor Pirandello schrieb „seiner“ Schauspielerin Marta Abba weibliche Rollen auf den Leib und bezog sie in den kreativen Schaffensprozess mit ein. Dennoch verband die beiden Künstler zu keiner Zeit ein den Normen entsprechendes romantisches Verhältnis. Stein und ihre Partnerin Alice B. Toklas führten zwar eine eheähnliche Beziehung, jedoch eine homosexuelle und können daher auch

² vgl. z.B.: Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000.; Prose, Francine: Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono. München / Wien: Nagel & Kimche, 2004.; Herzogenrath, Wulf; Nierhoff, Barbara [Hg.]: Muse Heute? Inspirationsquellen aktueller Kunst. Eine Begleitausstellung anlässlich der Schau *Monet und Camille*. Bremen: H. M. Hauschild GmbH, 2006.

nicht als „Paar“ im klassischen Sinne betrachtet werden, vielmehr als unkonventionelles „Schriftstellerinnenpaar“. Die Reihenfolge der drei Beispiele innerhalb der Arbeit ist nicht zufällig: Von Barlach und Kollwitz, deren geistige Verwandtschaft eine Bezeichnung als „Paar“ am wenigsten zulässt, über Pirandello und Abba, denen zeitlebens eine Liaison nachgesagt wurde, führt die Analyse hin zum einzigen tatsächlichen Paar dieser Untersuchung, Stein und Toklas. Zwischen all diesen „Paaren“ sind Synergien augenscheinlich und gut dokumentiert. Gleichzeitig ist deren Niederschlag auf das Oeuvre nur zum Teil erforscht und es ist daher ein Anliegen dieser Arbeit, durch eine detailliertere Untersuchung einen Beitrag zur Forschung zu leisten. Ebendiese Analyse bildet den Ausgangspunkt für den zweiten Teil der Arbeit.

Ein weiterer Aspekt, der die ausgewählten „Paare“ verbindet, ist ihre Position an der Schnittstelle zwischen den Künsten: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz zwischen Literatur und bildender Kunst; Luigi Pirandello und Marta Abba zwischen Literatur und darstellender Kunst; Gertrude Stein und Alice B. Toklas zwischen Literatur und Malerei. Die Analyse dieser Überschreitungen disziplinärer Grenzen war stets ein Bereich komparatistischen Interesses.

Als Analyseparameter der einzelnen „Paarbeziehungen“ wurden folgende Teilbereiche festgelegt: Einleitend stehen zu Beginn jedes Kapitels Ausführungen zu den „biographischen Schnittpunkten“ der beiden betrachteten Künstler. Anschließend wird unter dem zweiten Punkt der „Einfluss zwischenmenschlicher Synergien auf ihr Oeuvre“ zusammengefasst. Bei Barlach werden Anklänge an das Werk Kollwitz‘ aufgezeigt und vice versa. Die Stücke Pirandellos für Marta Abba sowie die zahlreichen Briefe, die beide Künstler aneinander richteten, bilden eine hervorragende Grundlage, um die unkonventionelle Beziehung sowie die Wechselbeziehungen zwischen dem Autor und der Schauspielerin zu erforschen. Auch in Steins literarische Produktion findet die symbiotische Beziehung zu ihrer Partnerin Eingang, wobei diese, ähnlich wie Marta Abba, ebenfalls direkt als Lektorin oder indirekt als Herausgeberin beziehungsweise Sekretärin ihrer Partnerin in den Entstehungsprozess involviert war.

Abschließend markiert der Unterpunkt „Paarkonstellation und Geschlechterrollen“ eine Untersuchung der Rollenaufteilung, des Paarverständnisses sowie die Darstellung des Frauen- / und Männerbildes im Werk der jeweiligen Künstler.

Als Forschungsgrundlage dieser Arbeit dienen primär die Werke der jeweiligen Künstler selbst, anhand derer Einflüsse aufgezeigt werden können, aber auch schriftliche Dokumente wie Briefe, Tagebuchaufzeichnungen oder Äußerungen Dritter, die in der

jeweiligen Forschungsliteratur mehr oder weniger gut dokumentiert sind. Einige grundlegende Texte für das Kapitel über Luigi Pirandello und Marta Abba³ konnten mangels Übersetzungen sowie Verfügbarkeit in Österreich leider nicht in die Arbeit mit einbezogen werden.

³ Nicht übersetzt sind folgende, im Kontext der Arbeit relevante, Titel:

Abba, Marta: *Caro maestro... lettere a L. Pirandello 1926-1936*. Hg. v. Pietro Frassica, Milano: Mursia, 1994.;

Abba, Marta: *La mia vita di attrice*. Rom: Tip. Europa, 1936.;

Bini, Daniela: „Il carteggio Luigi Pirandello – Marta Abba“. In: *Italica*, Vol. 72, No. 3, Theatre (Autumn, 1995); published by American Association of Teachers of Italian. S. 356 – 366. via www.jstor.org/stable/479724 Stand: 04.06.2010.;

Nardelli, Federico V.: *Pirandello, l'uomo segreto*. Hg. und mit einem Vorwort von Marta Abba, Milano: Gruppo Ed. Fabbri [u. a.], 1986.

I. ERSTER TEIL

I.1. KOMPARATISTISCHER BLICK AUF RELEVANTE TERMINI

Einleitend wird ein Begriffsinstrumentarium entwickelt, das im Kontext der vorliegenden Arbeit von Bedeutung ist.

In ihrer *Einführung in die Komparatistik* (2000) zählt Angelika Corbineau – Hoffmann *Einfluss* zu den „alt – ehrwürdigen Termini der Komparatistik“⁴, da er die Abhängigkeiten und Verflechtungen zwischen Literaturen aufzeigt, derer sich das Fach seit seinen Anfängen zuwendet. Die Debatte rund um den Einflussbegriff wurde und wird in der Komparatistik hitzig geführt und es gibt zahlreiche Wissenschaftler, die diesen für ein Analysemodell der Vergangenheit halten, das unzeitgemäß und überholt ist, worauf an anderer Stelle der Arbeit gesondert eingegangen wird.

Per Definitionem können Einflüsse von einzelnen Werken oder Autoren ausgehen, wobei mindestens zwei Werke vorausgesetzt werden, da der Begriff die Notwendigkeit eines Vergleichs impliziert. Erforderlich ist die Unterscheidung zwischen „Ausstrahler“ und „Empfänger“, die häufig durch einen Mittler (etwa in Person des Übersetzers) in Beziehung zueinander gebracht werden. Einflüsse können sich aber auch ausgehend von Gattungen, innerhalb bestimmter Epochen oder auch zwischen verschiedenen Ländern, also sprach- und grenzüberschreitend, vollziehen. Hierfür finden sich etliche Beispiele; als solches erwähnt Corbineau – Hoffmann etwa den Einfluss, den die Antike als Epoche auf die Renaissance ausübte.⁵

Nach neuem Verständnis muss der Einflussbegriff um die anderen Künste sowie auch die Wissenschaften und ihr jeweiliges Verhältnis zur Literatur erweitert werden. Ulrich Weisstein legte etwa bereits 1979 eine Typologie derjenigen Phänomene – fünfzehn an der Zahl – vor, in denen das Wechselverhältnis von Literatur und Bildender Kunst zum Tragen kommt.⁶ Bei all den Möglichkeiten der „wechselseitigen Erhellung der Künste“⁷ und den Fragen nach ihren Berührungspunkten muss man dennoch davor warnen, ebendiese interdisziplinären Markierungen zu überschätzen und ihnen zu viel Bedeutung beizumessen. Die Grundverwandtschaft der einzelnen Künste ergibt sich schon alleine durch ihre Berufung auf die Kunst an sich. Direkte Berührungen zwischen den einzelnen Künsten lassen sich unter anderem an dem Auftreten von Grenzformen erkennen: Die Dichtung grenzt mit der

⁴ Corbineau – Hoffmann, Angelika: *Einführung in die Komparatistik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S. 116.

⁵ vgl. Ebd. S. 116.

⁶ Weisstein, Ulrich [Hg.]: *Literatur und Bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. S. 20 f.

⁷ Begriff verwendet nach Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste*. Berlin: 1917.

hymnischen Lyrik an die Musik, mit den Metaphern und beschriebenen Bildern an die Malerei, mit dem Drama an die Pantomime. Auch treten in allen Kunstgattungen zahlreiche stilistische Ausdrucksmittel auf, die die Vermutung nahe legen, dass alle Künste eine gemeinsame Strukturgrundlage haben. Weisstein hierzu:

Wenn wir nicht mehr, wie die Alten, glauben, dass alle Künste sich in der Nachahmung der Natur berühren, so gelten uns doch als Ausdrucksformen aller Künste Leitmotiv, Symmetrie, Parallelismus und Gruppierung [...] ⁸

Das bedeutet jedoch ganz und gar nicht, dass jede stilistische Eigenschaft ihre Entsprechung in den Nachbarkünsten hat. Notwendige Grenzen für die Anwendung solcher Begriffe sind schwer zu ziehen. So ist etwa die Annahme von Stilverwandtschaft aufgrund von ähnlichen Stimmungseindrücken zweier Kunstwerke verschiedener Künste solange müßig, als eine solche gemeinsame Basis nicht mit einzelnen Bezügen belegt werden kann. Auf den ersten Blick mag man eine ähnliche Gestalt der Form in einer Nachbarkunst antreffen, jedoch ist es möglich, dass diese aufgrund völlig anderer Bestrebungen zufällig zur selben Form gelangt ist. Der schöpferische Wille kann grundverschieden sein, selbst wenn die äußere Form eine Ähnlichkeit aufweist – der Vergleich überzeugt nur dann, wenn ein ähnliches Ausdrucksstreben zugrunde liegt.

Als Beleg einer „Symbiose der Künste“ ⁹ versteht Kurt Wais das häufige Auftreten von künstlerischen Doppelbegabungen. Zwanzig Jahre nach ihm versuchten René Wellek und Austin Warren ¹⁰ dieses Phänomen als Zeichen für ein eigenständiges Bestehen der einzelnen Künste zu deuten. Welchen Schluss man auch immer aus den gegensätzlichen Positionen zieht – er würde an dieser Stelle zu weit führen – kann man aus komparatistischer Sicht festhalten: Doppelbegabungen hat es immer gegeben und wird es auch weiterhin geben. Die Gründe dafür sind schwer zu finden und die Suche nach ihnen führt leicht in das Feld der Psychologie und damit weg von der vergleichenden Kritik. Zahllos sind die Musiker, die nebenbei dichteten, und die Dichter, die einmal Musik oder Bildwerke erschufen (auch bei Ernst Barlach handelt es sich um einen solchen Fall: Er war nicht nur Bildhauer, sondern auch Dichter). Zahlreich sind somit die Schnittstellen zwischen den Künsten, die sich der Komparatistik als Forschungsgebiet eröffnen, ja nahezu aufdrängen. Bei all der Euphorie für die Methode des Vergleichs, muss bedacht werden, dass allein auf diesem Umweg keine Auskunft über das Innere eines Werkes zu erhalten ist. Kann man auf historischer Ebene nicht

⁸ Weisstein, Ulrich [Hg.]: Literatur und Bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. S. 37.

⁹ Begriff verwendet nach: Wais, Kurt: Symbiose der Künste. Stuttgart: 1936.

¹⁰ vgl. Wellek, René; Warren, Austin: Theory of Literature. New York: 1956.

bis zum Kern vordringen, so bekommt man dennoch – hält man sich bei der Vergleichsauswahl an das Prinzip der ungefähren Gleichzeitigkeit – Auskunft über die Eigenarten der Zeit, in der sich Begegnungen der Künste nachweisen lassen.

Zu den Nachteilen des Begriffs *Einfluss* gehören aus fachlicher Sicht folgende Aspekte: Der Terminus *Einfluss* wird nicht nur in der Komparatistik, sondern auch in anderen Disziplinen sowie im allgemeinen Sprachgebrauch verwendet, was ihn nur bedingt geeignet für wissenschaftliche Zwecke macht. Außerdem wird die Vorstellung des „Hineinfließens“ des Einen in ein Anderes einem solch komplexen Prozess kaum gerecht:

Einflussforschung ist nicht nur deshalb problematisch, weil sich Einflüsse dem wissenschaftlichen Zugriff entziehen können, sondern auch, weil sie eine einfache Kausalrelation dort voraussetzen, wo sich, im kreativen Akt, komplexe Prozesse abspielen.¹¹

Auch widerspricht ein nachgewiesener Einfluss der Vorstellung von der Einmaligkeit und Besonderheit des Kunstwerks. Allerdings geht ein derartiger Ansatz vom Künstler als schöpferischem Genie aus, der keinerlei Einfluss bedarf, um sein einzigartiges Werk zu schaffen. Dem ist entgegen zu setzen, dass die Übernahme fremder Werke in das eigene „keine Einbuße an Originalität, sondern im Gegenteil dessen Voraussetzung“¹² bedeuten kann.

Julia Kristeva versuchte mit dem Terminus *Intertextualität*¹³ (1967) sowie auch Gérard Genette mit dem Konzept *Hypertextualität*¹⁴ (1982) ein geeignetes Nachfolgemodell für den komparatistischen Einflussbegriff vorzulegen. Ob es jedoch tatsächlich sinnvoll ist, diesen als Konzept zu Grabe zu tragen, sei dahingestellt.

Eng verwandt mit dem Terminus *Einfluss* ist jener der *Wirkung*. Während sich *Einfluss* jedoch primär zwischen literarischen Texten beziehungsweise Werken vollzieht, bezieht sich *Wirkung* hauptsächlich auf den Rezipienten. Für eine *Wirkung* gilt, so Corbineau – Hoffmann, „dass die Begegnung mit einem Werk nicht im künstlerischen Sinne produktiv wird.“¹⁵ Sie bleibt ohne künstlerische Umsetzung und vollzieht sich vielmehr auf emotionaler oder rationaler Ebene. Bereits die aristotelische Wirkungsästhetik und das Konzept der Katharsis, der Reinigung des Zuschauers durch Furcht vor und Mitleid mit dem Dargestellten

¹¹ Corbineau – Hoffmann, Angelika: Einführung in die Komparatistik. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S. 125.

¹² Ebd. S. 126.

¹³ Kristeva, Julia: Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman (1967).

¹⁴ Genette, Gerard: Palimpsestes. La littérature au second degré (1982).

¹⁵ Corbineau – Hoffmann, Angelika: Einführung in die Komparatistik. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S. 117.

auf der Theaterbühne, gründet auf der Vorstellung, dass Kunst im Rezipienten Spuren hinterlässt.

Beide Begriffe, jener des *Einflusses* sowie jener der *Wirkung*, gehen in den Terminus *Rezeption* ein. Zwar ist jener nicht präziser als seine Vorläufer, doch diese Tatsache ist nicht unbedingt von Nachteil, da auch Rezeptionsprozesse ungeheuer komplex ablaufen, auf mehreren Ebenen des Bewusstseins stattfinden und nicht genau erklärbar sind. Die terminologische Unklarheit entspricht somit der Komplexität des bezeichneten Prozesses. 1967 / 1970 skizzierte Hans Robert Jauß erstmals eine Theorie der literarischen Rezeption und Wolfgang Iser entwickelte eine ergänzende Theorie des Lesers als Element des Textes („impliziter Leser“). Seit Anfang der 70er Jahre entstand eine Fülle an theoretischen Beiträgen, Studien und Dokumentationen zur Rezeption literarischer Werke. Das Interesse am Leser ist dabei Teil einer kommunikationstheoretischen Neuorientierung, die sich seit Ende der 60er Jahre vollzogen hat. Corbineau – Hoffmann über den Begriff *Rezeption*:

Gegenüber „Einfluss“ und „Wirkung“ hat „Rezeption“ den Vorteil, die Aktivität zu bezeichnen, die in der Auseinandersetzung mit Werken der Literatur stattfindet – anstelle jener impliziten Passivität, mit der man einen Einfluss erleidet oder einer Wirkung ausgesetzt ist. Vollzieht sich eine Rezeption, tritt der Leser in Aktion [...] ¹⁶

Besonders in der französischen Komparatistik spielt die Einflussforschung eine bedeutende Rolle. 1951 bezeichnet Marius – François Guyard in seinem Werk *La Littérature comparée* das Kapitel „Influence et succès“ gar als ein „genre français“ ¹⁷. Lange Zeit blieb der Terminus *Rezeption* von den französischen Vertretern des Fachs praktisch ignoriert und somit unerforscht („le terme clé reste celui d’influence“ ¹⁸). Nachdem gegen Ende der 1960er Jahre Vertreter der deutschsprachigen Komparatistik, nämlich Ulrich Weisstein, Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser, eine Theorie der literarischen Rezeption entwickelt hatten, fand in Frankreich erst 1983 eine Auseinandersetzung mit dem „neuen“ Begriff statt: Ein Kapitel des Werkes *La Recherche en littérature générale et comparée en France* herausgegeben von der *Société française de Littérature générale et comparée* trug schließlich den aussagekräftigen Titel „De l’influence à la réception critique“ ¹⁹.

Auch Francis Claudon und Karen Haddad – Wotling postulierten 1992 statt des lange in Frankreich vorherrschenden Einflussbegriffs „non seulement quelque chose de plus

¹⁶ Corbineau – Hoffmann, Angelika: Einführung in die Komparatistik. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S. 118.

¹⁷ vgl. Brunel, Pierre; Chevrel, Yves [Hg.]: Précis de littérature comparée. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. S. 178.

¹⁸ Corbineau – Hoffmann, Angelika: Einführung in die Komparatistik. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004. S. 118.

¹⁹ vgl. Brunel, Pierre; Chevrel, Yves [Hg.]: Précis de littérature comparée. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. S. 179.

souple, mais aussi quelque chose de plus esthétique”.²⁰ Die Wissenschaftler prägten die Vorstellung eines Mosaiks von Texten, die zueinander in einer „relation triangulaire“ stehen, was bedeutet, dass zwei ursprünglich nicht miteinander vergleichbare Texte durch einen dritten in Beziehung zueinander treten können. Als Beispiel für eine „relation triangulaire“ wird etwa das Trio James Joyce – Thomas Mann – Platon herangezogen.²¹ Auf den ersten Blick scheinen zwischen Joyce und Mann rein gar keine Berührungspunkte zu existieren, allerdings beziehen sich beide Autoren auf ein und denselben Dritten, nämlich Platon; Joyce in „Portrait of the Artist as a Young man“, Mann in „Der Tod in Venedig“, als die jeweiligen Protagonisten über die Schönheit sprechen und Platons Text „Phaedrus: Über die Schönheit“ als gemeinsame Referenz erkennbar wird.

I.2. DER BEGRIFF DER INSPIRATION

Beim Anblick von Kunst stellt sich mehrfach die Frage nach den Umständen ihrer Entstehung: Woher kommen die Ideen desjenigen, der sie erschafft? Man stößt auf schwer greifbare Begriffe wie „Inspiration“, „Einfluss“ oder „Kreativität“. Um die Entstehungsgeschichten von Kunstwerken zu ergründen, wird der Blick häufig in das Private des Künstlers, in sein persönliches Umfeld gerichtet und somit in einen Bereich, den er meist nur äußerst ungerne preisgibt. Francine Prose formuliert diesbezüglich treffend: „Der Wunsch, das Geheimnis der Inspiration zu erklären und den ‚Beweggrund‘ für Kunst zu erkennen, ähnelt dem Drang, die Tricks eines Zauberkünstlers zu ergründen.“²²

Durch Mythen wird versucht die Entstehung von Kunst zu erklären, wobei die Zeiten vorbei sind, in denen man glaubte, göttliche Intervention sei am schöpferischen Prozess beteiligt. Heute wird der Vorgang der *Inspiration* vorwiegend mit dem Modell der Leidenschaft erklärt.

Der Begriff *Inspiration* (lat.: „inspirare“ = „(hin)einhauchen“, lat.: „inspiratio“ = „Beseelung“) spielte ursprünglich in der Ästhetik als „göttliche Begeisterung“ (Enthusiasmus) oder Eingebung eine Rolle.²³ Er unterscheidet sich vom distanzierenden, rationalisierenden Denken und ist dadurch gekennzeichnet, dass seine Inhalte nicht durch bewusste Produktion entstehen. In der BrockHaus Enzyklopädie liest man weiter: „Sie [Anm.: die *Inspiration*] gilt als besondere Gabe des Dichters und des Genies und wurde vielfach als Voraussetzung für die

²⁰ Claudon, Francis; Haddad – Wotling, Karen: Précis de littérature comparée. Paris: Éditions Nathan, 1992. S. 21.

²¹ vgl. Ebd. S. 22 – 23.

²² Prose, Francine: Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono. München / Wien: Nagel & Kimche, 2004. S. 8.

²³ BrockHaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus, 2006. Band 13, S. 349.

Schaffung künstlerischer Werke angesehen.“²⁴ Während in der Antike (zum Beispiel bei Hesiod) die Musen für die schöpferische Eingebung verantwortlich waren, verstanden Religionswissenschaft und Theologie die *Inspiration* als eine Form der Offenbarung Gottes, des göttlichen Geistes oder schlicht als göttliche Eingebung. Diese geschehe unabhängig von dem Willen des Menschen und äußert sich (etwa in der christlichen Theologie) durch die Inbesitznahme des Heiligen Geistes.

Aus kunstpsychologischer Richtung nähert sich unter anderen Max J. Kobbert der Frage nach Ursprung und Dynamik bildnerischen Schaffens.²⁵ Allerdings räumt er ein, dass auf die Frage, was ein Künstler aus welchem Grund schaffe, schon aufgrund der unübersehbaren Vielfalt keine Antwort zu erwarten sei, die allgemein befriedigend wäre. Auch von Seiten der Kunstpsychologie sei dem Begriff *Inspiration* nicht recht beizukommen und man könne nicht den Anspruch erheben, künstlerischen Prozessen vollständig gerecht zu werden. Für die Erforschung des kreativen Prozessverlaufes haben besonders die Disziplinen der Pädagogik und der Psychoanalyse einen entscheidenden Beitrag geleistet. Die unabhängig voneinander gewonnenen Forschungsergebnisse bilden eine wichtige Grundlage der neueren Kreativitätsforschung. Kobbert unterscheidet im Hinblick auf künstlerische Schaffensprozesse, beziehend auf Erika Landau, zwischen einem „organisierten“ und einem „inspirierten Zugang“²⁶:

Der Prozessverlauf bei *organisiertem Zugang* wird in drei Abschnitte gegliedert und beginnt mit einer Vorbereitungsphase, in der eine Analyse des zu verwirklichenden Projekts und seiner Probleme stattfindet. Die zweite, die produktive Phase wird als „bewusste Assoziierung von Ideen zu wechselnden Neukombinationen“²⁷ beschrieben. In der dritten, der Entscheidungsphase, werden Lösungsmöglichkeiten verglichen, erprobt und umgesetzt.

Demgegenüber lässt sich der Prozessverlauf bei *inspiriertem Zugang* in vier oder fünf Phasen unterteilen, die etwa von J. P. Guilford als Präparation, Inkubation, Inspiration, Evaluation und Verifikation beschrieben werden:²⁸

Die erste Phase (Präparationsphase) beinhaltet das Sammeln von Informationen und Material. In der nächsten Phase, der Inkubationsphase ist äußerlich keine Veränderung beziehungsweise kein Lösungsfortschritt zu erkennen – nicht umsonst ist dieser Zeitraum

²⁴ Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus, 2006. Band 13, S. 349.

²⁵ vgl. Kobbert, Max. J.: Kunstpsychologie: Kunstwerk, Künstler und Betrachter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.

²⁶ vgl. Landau, Erika: Psychologie der Kreativität. München: 1969.

²⁷ Kobbert, Max. J.: Kunstpsychologie: Kunstwerk, Künstler und Betrachter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. S. 44.

²⁸ Guilford, J.P.: Creative Abilities in the Arts. 1957 Zitiert nach: Kobbert, Max. J.: Kunstpsychologie: Kunstwerk, Künstler und Betrachter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. S. 44.

nach einem Terminus aus der Medizin benannt, der den äußerlich unsichtbaren Prozess zwischen Infektion und Ausbruch einer Krankheit beschreibt, der umgangssprachlich auch als „Ausbrüten“ bezeichnet wird. In der Inspirationsphase tritt das in Erscheinung, was K. Bühler 1906 das „Aha – Erlebnis“ nannte: Eine plötzlich und unfreiwillig auftauchende Erkenntnis oder Idee drängt sich auf, wobei die damit einhergehenden starken Emotionen enorm motivierend in Richtung unmittelbarer Realisierung wirken. In den Phasen der Evaluation und Verifikation wird die Idee auf seine Realisierungsmöglichkeit geprüft, wobei dieser Prozess auch eine neue Präparations – oder Inkubationsphase hervorrufen kann, wenn sich die ursprüngliche Idee als nicht umsetzbar herausstellt. Ziel der Verifikationsphase ist es schließlich, den Einfall oder die Idee in das jeweilige Medium (Musik, Sprache, Bild) adäquat zu übertragen.

So hilfreich derartige Erklärungsversuche für das Verständnis des Entstehungsprozesses künstlerischer Werke sein können, sollte man doch im Hinterkopf behalten, dass „solche Gliederungen nur nützlich sein können, wenn man sie nicht im Sinne linearer Abfolgen, sondern im Sinne vernetzter Funktionskreise fasst.“²⁹

Wie bereits erwähnt, liegt in der Natur des Themas, dass sich besonders die Tiefenpsychologie, in erster Linie die Psychoanalyse und hier vorrangig Sigmund Freud, mit der Frage beschäftigt hat, was den Künstler zu seinem Schaffen bewegt.³⁰ Schon 1898 wandte sich der Wissenschaftler künstlerischen Fragestellungen zu, wobei ihn fast ausschließlich der Zusammenhang von Kunstwerk und Lebensgeschichte des Künstlers interessierte. Schlüsselbegriff ist für ihn die „Sublimation“. Dieser Terminus umschreibt die Annahme, dass das Ich (innerhalb der drei Instanzen *Es – Ich – Überich*) die unbewussten Triebe und Wünsche des Es, die nicht direkt erfüllt werden können, gefiltert durch das Es in Erscheinung treten lässt. Kobbert formuliert das Resultat folgendermaßen: „Die im Kunstwerk sichtbaren Inhalte sind somit Symbole in dem beschränkten Sinn, dass sie stellvertretend libidinöse Regungen bei Künstler und Betrachter erfüllen.“³¹

Zwar bilden Freuds Schriften über die künstlerische Kreativität die Grundlage für etliche Psychobiographien, die seither von Vertretern der psychoanalytischen Schule verfasst worden sind³², jedoch möchte ich mich im Bezug auf diese dem Urteil Kobberts anschließen, wenn er solche Deutungen des kreativen Prozesses aus folgenden Gründen für wissenschaftlich wenig stringent und daher unbrauchbar hält: Die künstlerische

²⁹ Kobbert, Max. J.: Kunstpsychologie: Kunstwerk, Künstler und Betrachter. S. 45.

³⁰ vgl. Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. z.B. Band XI.

³¹ Kobbert, Max. J.: Kunstpsychologie: Kunstwerk, Künstler und Betrachter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. S. 47.

³² vgl. etwa Kraft, Hartmut: Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Köln: DuMont, 1984.

Problemstellung samt ihrem kulturhistorischen Hintergrund wird unzureichend befragt und es werden willkürlich passende Aspekte theoriekonform ausgewählt. Kurz: mit der gleichen Methode könnte am gleichen Objekt jede beliebige andere Grundannahme belegt werden. Um es am Beispiel eines Freud'schen Forschungsergebnisses zu demonstrieren: In den Kindheitserinnerungen und einigen diesbezüglich negativen Äußerungen von Leonardo da Vinci eine Sublimation seiner ungestillten Libidowünsche erkennen zu wollen, die der Grund für seine hochaktive Künstler- und Forschertätigkeit sein sollen³³, scheint mir unwissenschaftlich und nicht belegbar. Die neuere Psychoanalyse steht Freuds Ansatz zum besseren Verständnis kreativer Prozesse ebenfalls kritisch gegenüber:

[...] Freud ließ, wie manche Kritiker zurecht anmerken, das eigentlich Künstlerische, nämlich die Frage nach der formalen, ästhetischen Gestaltung, außer Acht [...] So wird auch deutlich, dass die Leistungen der Psychoanalyse für das Verständnis kreativer Prozesse sowie der Kunst keinesfalls allein auf den Arbeiten Sigmund Freuds gestützt werden können [...]³⁴

I.3. DAS KÜNSTLERPAAR

Von dem Modell der leidenschaftlichen Liebe als Quelle der *Inspiration* war bereits im vorangegangenen Abschnitt die Rede: Was könnte nun mehr der gängigen romantischen Vorstellung von leidenschaftlicher Liebe entsprechen als das in Glück verbundene, gleichberechtigte kreative Paar, das sich gegenseitig inspiriert? Es liegt auf der Hand, warum das Künstlerpaar im Laufe der Zeit mehr und mehr in das Blickfeld von Öffentlichkeit und Forschung gerückt ist. Zwar verweist Renate Berger im Jahr 2000 darauf, dass nach wie vor nur wenige Publikationen erschienen seien, die sich speziell mit dem Künstlerpaar auseinandersetzen, jedoch existieren Einzeluntersuchungen zu bestimmten Paaren sowie Sammelbände, in denen Paare aus dem Bereich der Literatur, der Kunst und der Wissenschaft vorgestellt werden. Was jedoch bereits damals fehlte – und dies ist heute immer noch der Fall – ist ein Band, der nicht nur Einzelfälle behandelt, sondern sich auch den Arbeits – und Beziehungsmustern, dem Paar als Thema der Kunst sowie fächerübergreifenden Fragestellungen widmet.³⁵ Auch Paolo Bianchi weist auf diesen Umstand hin:

Die Genialität des einzelnen [...] wurde und wird heute noch überbetont und überbewertet. Der zwischenmenschliche Umraum, das Klima von Beziehungen, die sich günstig auf die Entwicklung von Kreativität auswirken sind hingegen noch nicht genügend untersucht worden.³⁶

³³ vgl. Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Band VIII. S. 121 – 211. Zitiert nach: Kobbert, Max. J.: Kunstpsychologie: Kunstwerk, Künstler und Betrachter. S. 47.

³⁴ Kraft, Hartmut [Hg.]: Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute: Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Köln: DuMont, 1984. S. 24.

³⁵ vgl. Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000. S. IX f.

³⁶ „Künstler – Paare I“. In: Kunstforum International, Band 106, Hg. v. Paolo Bianchi, 1990. S. 86.

Was sich auf dem Buchmarkt sehr wohl findet, sind schreibende, malende oder schauspielernde hetero – wie homosexuelle Paare, deren, wie Anja Baumhoff und Christiane Keim es bezeichnen, „marktgerechte Aufbereitung jedoch oftmals zu einer Ausdünnung und Verfälschung differenzierter Forschungspositionen führt und somit zur leichtverdaulichen Nachtschlecktüre wird.“³⁷ Eine derartige Trivialisierung stellt eine der Gefahren dar, mit denen man konfrontiert ist, wenn man sich dem Thema des Künstlerpaares auf wissenschaftlicher Ebene zu nähern versucht.

Der Begriff des „Paares“ ist, überblickt man die bisher erschienenen Publikationen, enorm weit gefasst. Von kurzen Begegnungen und mehr oder weniger dauerhaften und verbindlichen Freundschaften bis hin zu lebenslänglichen Arbeits- und Familiengemeinschaften darf alles unter diesem Begriff zusammengefasst werden. Die Frage, was denn ein Paar sei, ist schließlich kaum zu beantworten.

Renate Berger geht davon aus, dass ein Paar ist, wer als solches auftritt, wobei die Kombination von Mann / Frau keine Rolle spielt³⁸. Wichtig ist, dass sie anmerkt, dass die Geschlechterkombination eines Paares beliebig ist, allerdings stimme ich nicht unbedingt zu, dass nur diejenigen ein Paar bilden, die als solches auftreten. Um diese Begriffsbestimmung also ein wenig auszuweiten und für diese Arbeit brauchbar zu machen, füge ich die Definition des Miteinanders, der „Partnerschaft“, hinzu. In der BrockHaus Enzyklopädie liest man diesbezüglich:

Partnerschaft, Soziologie: Prinzip des vertrauensvollen Zusammenwirkens zwischen Personen [...], die ihre Ziele nur gemeinsam unter gegenseitiger Kompromissbereitschaft [...] erreichen können.³⁹

Als relevant für diese Arbeit betrachte ich diese Begriffsauslegung aus mehreren Gründen: Erstens setzt die Partnerschaft nicht unbedingt ein Zusammenleben voraus (und das ist schließlich bei den hier untersuchten Paaren auch nicht der Fall). Zweitens verweist sie über sich hinaus auf ein Drittes, nämlich auf ein gemeinsames Ziel. Jeder Mensch muss sich auf eine zweite Person beziehen, um ein Paar zu bilden. Das Paar wiederum bezieht sich stets auf ein Drittes, wie auch Renate Berger weiter ausführt, wobei dieses Dritte eine flexible Instanz darstellt, die das Paar herausfordert und vielerlei Gestalt haben kann, so zum Beispiel jene der Kunst.⁴⁰

³⁷ Baumhoff, Anja [Hg.]: Eins und eins - das macht zwei? Kritische Beiträge zum Künstlerpaar. Marburg, 1998. S. 4.

³⁸ vgl. „Künstler – Paare I“. In: Kunstforum International, Band 106, Hg. v. Paolo Bianchi, 1990. S. 1.

³⁹ BrockHaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus, 2006. Band 21, S. 67.

⁴⁰ vgl. Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000. S. 2.

Warum trägt diese Arbeit nicht den Titel „Künstlerpartnerschaften“ oder „Das Künstlerpaar“? Der Grund ist, dass es eine Herausforderung darstellt, eine Bezeichnung für das zu finden, was zwischen zwei auf eine bestimmte Weise, geistig oder körperlich, verbundenen Menschen vorgeht. Daher soll nun ein dritter Begriff eingeführt werden, der sehr passend scheint, nämlich jener der „Synergie“:

Synergie [griech. synergía „Mitarbeit“, zu synergeîn „zusammenarbeiten“]: das Zusammenwirken verschiedener Kräfte, Faktoren oder Organe zu einer abgestimmten Gesamtleistung; auch die hieraus resultierende Gesamtkraft.⁴¹

Fügt man diese Definition nun im Geiste den beiden zuvor angeführten („Paar“ und „Partnerschaft“) hinzu, ergibt sich eine relativ klare Vorstellung von der Auffassung des Künstler – Paares, die dieser Arbeit als theoretische Grundlage dient:

1. Ein Paar können zwei Menschen unabhängig von ihrem Geschlecht bilden, wobei sie nicht unbedingt zusammenleben müssen, um als Paar gesehen zu werden.
2. Sie wirken (direkt oder indirekt) zusammen und verfolgen ein gemeinsames Ziel: die Kunst.
3. Sie beeinflussen und inspirieren sich gegenseitig. Laut Karoline Künkler ist bei allen künstlerischen Arbeiten oder Handlungen davon auszugehen, dass sie vom Paargeschehen beeinflusst sind.⁴²
4. Künstlerpaare (heterosexuell wie homosexuell) bewegen sich automatisch immer auch unter dem Prämissen und Ideologien ihrer Zeit, sowohl ihrer Umgebung als auch ihrer eigenen Gewohnheiten, Erfahrungen und Idealen.

I.3.1. HISTORISCHER ABRISS

Historisch gesehen hat das Künstlerpaar eine lange, relativ unaufgeklärte Geschichte, da es als Motiv kaum kommentiert wurde. Auch wird in der einschlägigen Literatur häufig zwischen „Künstlerpaaren“⁴³, „Paaren in der Wissenschaft“⁴⁴ und „Schreibenden Paaren“⁴⁵ unterschieden. Überdies ist die Quellenlage problematisch: Welche Informationsquellen stehen für Künstlerpaare zur Verfügung? Zu nennen sind beispielsweise Dokumente, Nachlässe, Beobachtungen und Erinnerungen Dritter sowie Werke in Museen und

⁴¹ BrockHaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus, 2006. Band 26, S. 747.

⁴² vgl. Künkler, Karoline: „Modellhafte Paargemeinschaften am Anfang des 20. Jahrhunderts.“ In: Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000. S. 364.

⁴³ vgl. z.B. Ebd. oder Schaefer, Barbara [Hg.]: Künstlerpaare: Liebe, Kunst und Leidenschaft. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

⁴⁴ vgl. Fölsing, Ulla: Geniale Beziehungen: Berühmte Paare in der Wissenschaft. München: Beck, 1999.

⁴⁵ Marko, Gerda: Schreibende Paare: Liebe, Freundschaft, Konkurrenz. Zürich / Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1995.

Privatsammlungen. Allerdings muss stets bedacht werden, dass es sich bei Künstlerpaaren immer um eine unterschiedlich dokumentierte, konstruierte und kommentierte Geschichte handelt. Es können demzufolge, so führt Berger weiter aus, folgende Probleme im Hinblick auf die Rezeption entstehen⁴⁶:

1. Durch den Generationenunterschied zweier Künstler und den früheren Tod des einen, ordnet und publiziert der andere möglicherweise den Großteil der Hinterlassenschaft. Es existiert also praktisch keine vergleichbare Grundlage zur Erforschung des Oeuvres außer dieser subjektiven Auswahl bearbeiteter Dokumente. Möglicherweise genießt die Witwe / der Witwer die späte Gelegenheit, sich am verstorbenen Partner für etwaige Erniedrigungen oder geringe Wertschätzung zu rächen. Eine derartige Quelle lässt praktisch keine wissenschaftliche Erforschung zu.
2. Aber auch der Altersunterschied eines Paares kann eine entscheidende Rolle spielen. So existieren zahlreiche „Vitagraphien“, sogenannte „Leben..mit“ – Publikationen⁴⁷ weniger bekannter Künstlerinnen, die aus ihrer Sicht über die Paarkonstellation berichten. Es muss nicht gesondert erwähnt werden, dass auch solche Veröffentlichungen nicht als zuverlässige Quelle dienen können.

Da die Geschichte des Künstlerpaares und seine Entwicklung aufgrund des Umfangs an Material ein eigenes Forschungsthema darstellen, soll an dieser Stelle nur ein Überblick anhand von ausgewählten Beispielen stattfinden:

Der Ursprung des Künstlerpaares wird, so Berger, in den mittelalterlichen Kunstwerkstätten vermutet, wo vor dem anonymen Hintergrund des Kunsthandwerks (Buchillustration, Wandmalerei etc.) Männer und Frauen in freundschaftlichen – , kollegialen – und Liebesbeziehungen zusammen wirkten.⁴⁸ Auch als der Handwerker zum „schöpferischen Genie“ aufstieg, existierten noch Partnerschaften, in denen sich beide entfalten konnten. Ein Beispiel für eine solche, sich gegenseitig bereichernde Verbundenheit – die Forschungsliteratur ist sich nicht einig, ob die beiden als „Liebespaar“ bezeichnet werden können – bildet jene von Michelangelo Buonarroti und Vittoria Colonna, die im Jahr 1538 ihren Anfang nahm. Der Maler, Bildhauer und Architekt lobte mehrfach die Schönheit, Bildung und den Charakter sowie die Inspiration, die von der zu ihrer Zeit äußerst angesehenen Dichterin ausging. In welchem Verhältnis auch immer die beiden Künstler zueinander standen, lässt sich doch an ihrem Beispiel anschaulich darstellen, dass sie einander ebenbürtig waren und sich in ihrer Kunst beide entfalten konnten.

⁴⁶ vgl. Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. S. 3 f.

⁴⁷ Begriff verwendet nach: Ebd. S. 7.

⁴⁸ vgl. Ebd. S. 435 f.

Bereits im 18. Jahrhundert lässt sich eine neue Tendenz erkennen, die das nachfolgende Beispiel veranschaulicht: 1735 heiratete Johann Christoph Gottsched seine erste Frau, die dreiundzwanzigjährige Luise, nachdem er sie bis dahin in einem sechs Jahre dauernden Briefwechsel so erzogen hatte, wie er sie später brauchen würde: als „Gehülfin“, „Secretair“ und „Hausmuse“.⁴⁹ Dass die junge Frau selbst eine begabte Dichterin und Wissenschaftlerin war, viel Lob erhielt und sogar von Kaiserin Maria Theresia empfangen wurde, spielte dabei keine Rolle. Vergrämt starb sie im Alter von 49 Jahren.

Auch Christoph Martin Wieland verdankte seiner Cousine Sophie von La Roche Einiges, auch wenn die beiden nur eine kurze Liaison verband: Hätten sich die Wege der Beiden nicht im Jahre 1750 gekreuzt, wäre Wieland kein Dichter geworden.⁵⁰ Zwar willigte Sophie einer Vernunft Ehe ein, wurde Mutter von acht Kindern, unterhielt jedoch einen literarischen Salon und veröffentlichte 1771 anonym unter dem Namen des Herausgebers Wieland den Roman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, der, so Gerda Marko, als Geburtsstunde des Frauenromans gesehen werden kann.⁵¹

Spätestens gegen Ende des 19. Jahrhunderts, das Partnerschaften wie Auguste Rodin und Camille Claudel oder Reinhold und Sabine Lepsius hervorbrachte, hatte sich das kreative Wechselverhältnis des Paares zu Ungunsten der Frau verschoben. Sie musste nun Modell, Muse, Vermittlerin oder Financier für den Künstler an ihrer Seite sein. Die äußerst begabte Camille Claudel beispielsweise zerbrach an der scheinbaren Überlegenheit ihres Geliebten Rodin. Auch Dorothea Schlegel, die Frau an der Seite von Friedrich Schlegel, vergötterte ihren Partner und hoffte nichts weiter, als bescheiden dienend an seiner Seite zu leben. „Friedrich – der Meister, der Göttliche“⁵², beschreibt Gerda Marko das Bild, das Dorothea von ihrem Gefährten hatte.

Diese Entwicklung führte zu einer Krise des Künstlerpaares, wobei sich die Forschung hauptsächlich auf diese Krisenzeit konzentriert. So befassen sich die Publikationen der folgenden Zeit mehr mit den Partnerschafts- und Beziehungsproblemen der Künstler als mit den relevanteren Fragen nach den Besonderheiten im Hinblick auf Kreativität, Autorschaft und künstlerisches Schaffen. Ein Beispiel dafür, wie selektiv besonders Frauenfiguren wahrgenommen und rezipiert wurden ist die Autorin und Psychoanalytikerin Lou Andreas – Salomé (1861 – 1937). Über sie wurden zahlreiche Romane und Biographien veröffentlicht, die sich jedoch hauptsächlich mit ihren Beziehungen zu Friedrich Nietzsche, Rainer Maria

⁴⁹ Marko, Gerda: *Schreibende Paare: Liebe, Freundschaft, Konkurrenz*. Zürich / Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1995. S. 15.

⁵⁰ vgl. Ebd. S. 17.

⁵¹ vgl. Ebd. S. 19.

⁵² Ebd. S. 24.

Rilke oder Sigmund Freud sowie mit ihren Kontakten zu Größen der Literatur- und Wissenschaftsgeschichte oder mit ihrer unkonventionellen Lebensweise befassten. Ihr vielseitiges schriftstellerisches Werk hingegen fand nur wenig Beachtung und wurde größtenteils erst in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts herausgegeben.

In den letzten Jahrzehnten hat sich das Künstlerpaar von dieser Krise erholt – das Paardasein an sich, die entstandenen Potenziale und Konflikte, wurden in der Kunst (v.a. in Performance und Travestie) zum Thema. Paolo Bianchi weist darauf hin, dass die Zusammenarbeit und das Werk vor die partnerschaftlichen Anliegen gerückt sind⁵³ – die gemeinschaftlich ausgeübte Kreativität bildete sich zum zentralen Thema heraus. Dabei kann als eines der Verdienste junger Künstler – Lebensgemeinschaften gesehen werden, dass die Paarkonstellations nicht mehr zwingend einer klassischen Geschlechteraufteilung folgen muss.

I.3.2. PAARKONSTELLATIONEN UND GESCHLECHTERROLLEN

Paolo Bianchi postuliert, dass es „heute an der Zeit ist, den verhängnisvollen patriarchalen Kulturbegriff [...] auf allen Ebenen aufzurollen [...]“⁵⁴ beziehungsweise formuliert die Frage „Hat die Kunst ein Geschlecht?“⁵⁵ Interessant ist diese, weil die Kunstgeschichtsschreibung stark männlich dominiert ist und Künstlerinnen, selbst Kunstkritikerinnen bis Anfang der 80-er Jahre – bis auf wenige Ausnahmen – völlig aus dem Kunstbetrieb ausgeblendet waren und schlicht ignoriert wurden. Dass sie selbst in vielen Fällen künstlerisch tätig waren (was aus historischen Gründen vor allem für das 19. und 20. Jahrhundert zutrifft), hat erst die feministische Forschung wieder ans Licht gebracht. Besonders die feministische Halbjahreszeitschrift *FrauenKunstWissenschaft* hat sich mit der Ausgabe „Eins und eins – das macht zwei? Kritische Beiträge zum Künstlerpaar“⁵⁶ um eine Richtigstellung in der Kunstgeschichtsschreibung bemüht.

I.3.2.1. DAS „GENIE“ UND DIE „MUSE“

Eine der am häufigsten vorkommenden Paarkonstellationen bildet jene zwischen dem – meist männlichen – „Künstlergenie“ und seiner – meist weiblichen – „Muse“. Eng verbunden mit dieser Form der Partnerschaft sind die kulturhistorisch gewachsenen Vorstellungen des *Genies* und der *Muse*.

⁵³ „Künstler – Paare I“. In: Kunstforum International, Band 106, Hg. v. Paolo Bianchi, 1990. S. 86.

⁵⁴ Ebd. S. 79.

⁵⁵ Ebd. S. 80.

⁵⁶ Baumhoff, Anja [Hg.]: Eins und eins - das macht zwei? Kritische Beiträge zum Künstlerpaar. Marburg, 1998.

I.3.2.1.1. DER GENIEBEGRIFF: HERKUNFT UND ENTWICKLUNG

Die Entwicklung des *Genie*begriffes lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen: In der griechischen Kultur herrschte die Vorstellung vom göttlichen Ursprung der Kunst, man denke hier an die Schriften der Dichter Hesiod und Homer, was von der uralten mythischen Entlehnung der Dichtkunst aus dem religiösen Kultus zeugt.⁵⁷ Bereits sehr früh kam es daher zu einer Mystifizierung der Fähigkeiten des Dichters. Im antiken Rom entwickelte sich allmählich ein wirklichkeitsgetreueres Bild von den Wurzeln der Dichtkunst, wobei diese durch die „*téchne*“ (= altgriech. „Handwerk, Kunstfertigkeit“⁵⁸) sozusagen „erlernbar“ wurde.

Das Mittelalter kannte noch keinen Personenkult; der Glanz des Werkes stellte das Subjekt des Schöpfers vollends in den Schatten, jedoch beeinflusst die Inspirationsmythologie der Antike die neuzeitliche Vorstellung vom *Genie* seit Beginn des dreizehnten Jahrhunderts. Dennoch wurde durch die Anlehnung des Künstlers an die Wissenschaft bis ins späte sechzehnte Jahrhundert ein Emanzipationsanspruch der Künstlerpersönlichkeit verhindert.

Erst in der Renaissance kam es zu einer „Heiligsprechung“ ebendieser; der Künstler wurde zu einem zweiten Gott und Schöpfer. Eckhard Neumann verweist auf ein Zitat von Giordano Bruno (1548 – 1600), in dem er eine Frühform des modernen *Genie* – Begriffs manifestiert sieht: „Denn wenn ein Gott dich berührt, wirst du zu flammender Glut.“⁵⁹ Der Einfluss Italiens auf das übrige Europa ist nicht zu übersehen: In der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts war Italien das Zentrum, von dem aus sich die ästhetischen Anschauungen der Renaissance über das gesamte westliche Europa ausbreiteten. Fast jeder Denker übernahm die Begriffe der göttlichen Inspiration beziehungsweise den Gedanken der Künstleroriginalität.

Mit der Entstehung des rationalistischen Weltbilds am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts und der Entwicklung naturwissenschaftlicher mathematischer Methoden (Galileo Galilei, Johannes Kepler, René Descartes) entstand das klassizistische Kunstideal, wodurch die Schöpferkraft der Phantasie ausgelöscht wurde. Das Zeitalter war vom Primat des Intellekts geprägt und die Phantasie wurde als dem Irrsinn verwandt, dem Verstand entgegengesetzt sowie triebhaft betrachtet und daher unterdrückt. Phantasie und Gefühle als Grundelemente des Irrationalen stellten eine ständige Gefahr für das allgemeine Erkenntnisideal der Zeit dar. Damit geriet die dichterische Kreativität in das Umfeld des Unerklärlichen, Magischen und Geheimnisvollen.

⁵⁷ vgl. Neumann, Eckhard: *Künstlermythen: Eine psycho – historische Studie über Kreativität*. F. / a. / M. / New York: Campus Verlag, 1986.

⁵⁸ Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus, 2006. Band 27, S. 116.

⁵⁹ Zitiert nach: Neumann, Eckhard: *Künstlermythen: Eine psycho – historische Studie über Kreativität*. F. / a. / M. / New York: Campus Verlag, 1986. S. 28.

Im Sturm und Drang brach die *Genie*begeisterung als geistig – sittliche Revolution aus und äußerte sich in einer auf das höchste gesteigerten Gefühlswelt. Der *Genie*begriff erfuhr in jener Epoche eine grenzenlose Ausdehnung, Poetisierung und Verklärung.

Die Epoche der Klassik siedelte das *Genie* in der Mitte zwischen Einbildungskraft und Verstand an, wobei die Anschauungen Immanuel Kants in der *Kritik der reinen Urteilskraft* die Grundlage jenes *Genie*begriffs bildeten, den Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe später erweiterten.

Im achtzehnten Jahrhundert verklärten sich Natur und Vergangenheit zu kultisch – mystifizierten Ursprungsorten der „Wildheit“. Reiseschilderungen über das Leben der Naturvölker boten Projektionsflächen für ein gesteigertes Bedürfnis nach Phantasie. Weiter kam es zu einer Idealisierung des Leidens im *Geniekult* (Søren Kierkegaard): Das romantische Künstler – *Genie* ist zuerst positiv von „Wildheit“ und „Tollheit“ bestimmt, doch gewinnt auch die Vorstellung vom Leidensweg des *Genies* an Bedeutung (Prometheus als antikes Vorbild). Hierzu kamen christliche Identifikationsbilder, die den antiken leidenden Kulturhelden mit der Passion Christi in Einklang brachten. An dieser Stelle verortet Eckhard Neumann den Grundstein für moderne Künstler – Märtyrer – Legenden.⁶⁰ Zusehends wurde die Wichtigkeit von Schmerz und Leid für die Erkenntnisfähigkeit mehr und mehr betont, ja das Leid geradezu verklärt. Das *Genie* wurde nun als Außenseiter, Verachteter und Einsamer gesehen.

Als Reaktion gegen die *Genie* – Euphorie des Sturm und Drang fand im neunzehnten Jahrhundert eine Wendung des *Geniemythos* hin zum Pathologischen statt; der *Genie*begriff wurde zum Schimpfwort. Die *Geniepose* wurde als gesetzlose Selbstüberhebung über alle gesellschaftliche Norm und als offen zur Schau getragene Verachtung des Bürgers, als Provokation verstanden.

I.3.2.1.2. DIE „MUSE“

I.3.2.1.2.1. HISTORISCHER ABRISS

Der Begriff der *Muse(n)* findet sich erstmals in der griechischen Antike als Antwort auf die Frage nach der Entstehung von Kunst. Für die Griechen schien es logisch, das Geheimnis der Schöpfung durch göttliche Intervention zu erklären und so gingen sie von der

⁶⁰ vgl. Neumann, Eckhard: *Künstlermythen: Eine psycho – historische Studie über Kreativität*. F. / a. / M. / New York: Campus Verlag, 1986.

Annahme aus, dass eine Gottheit an dem schöpferischen Vorgang beteiligt sein müsse, genauer gesagt mehrere Göttinnen – neun an der Zahl⁶¹.

Über den Ursprung der *Musen*, wann sie geschaffen wurden oder in welcher Reihenfolge sie geboren wurden, weiß man in der Tat sehr wenig. Bekannt ist lediglich, dass sie aus einer Liaison des Gottes Zeus mit Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung, entstanden. Francine Prose hierzu: „[...] ihre Abstammung ist inspirierend: Man paare Lebenskraft mit einem Gefühl für Vergangenes, und man erhält Kultur.“⁶²

Die genaue Herkunft des Wortes „Muse“ ist umstritten: Von der griechischen Bezeichnung „Μούσα“ kommend, führen es manche auf den Begriff für „Glut“ zurück, andere erkennen darin dieselbe Wurzel wie in dem Wort für „Verstand“ oder „Gedächtnis“ oder „Berg“.⁶³ In der BrockHaus Enzyklopädie liest man:

Musen, griech. Mythologie: Töchter des Zeus und der Mnemosyne, Göttinnen der Künste und Wissenschaften, in antiker Vorstellung singend und tanzend unter der Führung Apolls [...] die einzelnen Musen wurden erst in hellenistischer Zeit unterschiedlich fest bestimmten Bereichen musischer Tätigkeit zugeordnet.⁶⁴

Unumstritten sind jedoch die inspirierende Wirkung der *Musen* und der Glaube an ihre direkte Beteiligung am künstlerischen Schöpfungsvorgang. Hesiod schrieb: „Selig ist, wen die *Musen* lieben; Süß fließt die Stimme ihm vom Munde [...]“⁶⁵ Die Vorstellung vom „Kuss der Muse“ attestiert dem Vorgang der Inspiration bereits eine nicht rein geistige, sondern durchaus auch körperliche Komponente, die sich vermehrt in der modernen Vorstellung der weiblichen *Muse* findet.

Durch das Christentum kam es zu einer Kluft zwischen religiöser und säkularer Kunst – es gab keine Gottheiten mehr, die die Lyrik, das Liebeslied oder den Tanz förderten. So wurde eine neue Quelle der schöpferischen Kraft benötigt, eine Erklärung für das, was der Künstler nicht mithilfe seines Verstandes hervorbringen konnte. Da die meisten Menschen Verliebtheit als eine transzendente Erfahrung wahrnehmen, als Gefühl, von ungewollten und unbeherrschbaren Kräften gelenkt zu werden, versuchte man – so erklärt es Francine Prose – den Vorgang der Inspiration mit dem Modell der Leidenschaft zu verstehen. Hierbei spricht sie von einem „Übergang vom Ätherischen zum Körperlichen“⁶⁶

⁶¹ Anm.: Thalia, Melpomene, Euterpe, Erato, Terpsichore, Kalliope, Urania, Polyhymnia, Klio.

⁶² Prose, Francine: Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono. München / Wien: Nagel & Kimche, 2004. S. 9.

⁶³ vgl. Ebd.

⁶⁴ BrockHaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus, 2006. Band 19. S. 145.

⁶⁵ Hesiod: Sämtliche Gedichte, übers. v. Walter Marg [u.a.]. Zürich: 1970. Zitiert nach: Prose, Francine: Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono. S. 10.

⁶⁶ Prose, Francine: Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono. München / Wien: Nagel & Kimche, 2004. S. 12.

Verfolgt man die Entwicklung von der Vorstellung der *Muse* weiter, so wird deutlich, dass jede historische Epoche die Muse nach ihrem eigenen Bilde neu erschafft – „Die *Muse* einer jeden Ära wird mit denjenigen Eigenschaften, Tugenden und Schwächen ausgestattet, die den Bedürfnissen und Verdiensten der jeweiligen Epoche und ihrer Künstler entsprechen.“⁶⁷ Anhand folgender Beispiele lässt sich die Wandlung der Muse im Laufe der verschiedenen Epochen skizzieren: Exemplarisch für die Vorstellung der Muse im London des 18. Jahrhunderts kann Hester Thrale, die Frau des Künstlers Samuel Johnson, gesehen werden, die als Muse der Literatur und des Gesprächs sowie in ihrer – übrigens typisch weiblichen – Funktion als Gastgeberin wirkte. Die viktorianischen Musen hingegen, etwa Alice Liddell (als Vorbild für Lewis Carolls Figur der Alice in *Alice in Wonderland*) oder Elizabeth Siddal (als Modell der Präraffaeliten und Ehefrau Dante Gabriel Rossettis), waren passend zur Epoche, in der sie lebten, unschuldig, naiv und verklemmt. Als Brücke zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert inspirierte die Schriftstellerin und Psychoanalytikerin Lou Andreas Salomé nacheinander Nietzsche, Rilke und Freud. Den Schritt von der Muse zur Künstlerin vollzog in jüngerer Zeit etwa die Fotografin Lee Miller: Zwar arbeitete sie einigen Zeit mit Man Ray zusammen, dem sie zweifelsohne als Muse galt, jedoch machte sie sich einen eigenen Namen als Fotojournalistin, wobei ihre Arbeiten heute zu den eindrucksvollsten des zwanzigsten Jahrhunderts gezählt werden. Auch kann die Muse des 20. Jahrhunderts zur selben Zeit Werbefrau und Agentin sein und die Kunst des gefeierten Mannes vermarkten – man denke an Gala Éluard - Dalí und Yoko Ono. Zu Lebzeiten ihrer Männer (Paul Éluard und Salvador Dalí beziehungsweise John Lennon) arrangierten sie sich in einer Art von Arbeitsteilung mit diesen, allerdings stellte sich nach deren Tod angesichts der künstlerischen Leistungen der beiden Frauen für viele die Frage, wie denn nun die Rollen Künstler /-in – Muse tatsächlich verteilt waren.

I.3.2.1.2.2. HEUTIGE PERSPEKTIVE

Zwei Bereiche, in denen die Fleisch gewordene Muse noch eine Rolle - wenn auch eine ironische - spielt, sind die Mode- und die Filmindustrie. Beinahe jeder homosexuelle Modedesigner, der etwas auf sich hält, spricht bereitwillig über seine „Musen“ und lässt sich mit diesen in Hochglanzmagazinen ablichten. Das Fotomodell Claudia Schiffer diente Karl Lagerfeld eine Modesaison lang als Inspiration ebenso wie die (blutjunge, schmolllippige)

⁶⁷ Prose, Francine: *Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono*. München / Wien: Nagel & Kimche, 2004. S. 14.

Filmschauspielerin Scarlett Johansson dem (alternden) Regisseur Woody Allen, um nur zwei beliebige Beispiele zu nennen.

Das Konzept des Musentums wird heutzutage zunehmend ironisiert und trivialisiert und ich stimme Francine Prose zu, wenn sie bemerkt, dass „der Begriff *Muse* heute auf so paradoxe Weise beladen und befremdlich“⁶⁸ ist, dass er kaum noch in einem ernstzunehmenden beziehungsweise wissenschaftlichen Kontext gebraucht werden kann. Die *Muse* befindet sich in einer Krise:

In unserer Kultur haben wir einen Punkt erreicht, wo fast alles – Geografie, Ehrgeiz, teurer Geschmack, Missbrauchserlebnisse in der Kindheit, Armut – eher zu künstlerischem Schaffen motiviert als der Anstoß durch Sehnsucht und Liebe [...] ⁶⁹

Die Trivialisierung des Begriffes geht sogar so weit, dass sich im Internet eine „Coachinggruppe für moderne Musen“ sowie ein siebenwöchiges „Fitnessprogramm für moderne Musen und solche, die es werden wollen“ findet, in welchem sich unter anderem der ernstgemeinte Passus findet:

Musen sind sinnlich und genießen ihren Körper und den ihrer Partner. Sie lieben Berührung, Leidenschaft, Ekstase, sie drücken sich stets laut und lustvoll aus, egal, welches Gefühl auch immer da ist, es geht um Intensität und alles, was ich tue, lustvoll zu tun und zu genießen. Das macht anziehend und nichts ist so attraktiv wie eine Frau, die Ihre Sinnlichkeit lebt und genießt, die gönnt auch anderen Frauen deren Sinnlichkeit - und das ist es, was Männer von uns Frauen brauchen... Probiert einmal einen Tag lang aus, die Tätigkeit, die Ihr gerade tut, so intensiv wie möglich zu tun... und 100% körperlich auszudrücken und zu genießen. ⁷⁰

Ebenso existiert ein Ratgeber – offensichtlich an eine weibliche Leserschaft adressiert - mit dem programmatischen Titel „Das 21. Jahrhundert ist weiblich: Über die Freiheit, die Frau zu sein, die Sie sein wollen“⁷¹ Den Begriff der Muse in einen derart inhaltlosen Kontext zu setzen, wird weder der ursprünglichen Bedeutung desselben gerecht, noch trägt er zu seiner Ernsthaftigkeit und wissenschaftlichen Anwendbarkeit bei.

I.3.2.1.2.3. AUSBLICK

Anhand der vorangegangenen Betrachtungen lässt sich Folgendes vermuten: Es gibt sie noch, die Geliebte, die Muse, die zu Werken inspiriert – in welcher Gestalt sie auch ihre Wirkung entfalten mag. Doch stellen sich die Fragen: Welche Ausdrucksformen haben junge,

⁶⁸ Prose, Francine: Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono. München / Wien: Nagel & Kimche, 2004. S. 15.

⁶⁹ Ebd. S. 21.

⁷⁰ <http://www.consona.biz/Musen.html> Stand: 28.11.2009.

⁷¹ Kleinhenz, Susanne: Das 21. Jahrhundert ist weiblich: Über die Freiheit die Frau zu sein, die Sie sein wollen. Offenbach: Gabal Verlag, 2007.

zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler dafür gefunden? Was sind die Inspirationsquellen aktueller Kunst? Schließlich im Hinblick auf die künftige Entwicklung des Begriffs: Wie sieht die Muse der Zukunft aus?

In der Kunsthalle Bremen war von 13. November 2005 bis 8. Januar 2006 eine Ausstellung zu sehen, die sich mit ebenjenen Fragen auseinandersetzte.⁷² Als Begleitausstellung zu „Monet und Camille: Frauenportraits im Impressionismus“ zeigte man die Werke zwölf deutscher Kunstakademien, die eingeladen wurden, je drei Studierende vorzuschlagen, die sich mit der Frage beschäftigt hatten, ob es die Geliebte, die Muse, die zu Werken inspiriert, noch gäbe. Zu sehen waren 34 Positionen (sechs rein malerische, neun fotografische, sieben Videopositionen sowie zwei grafische, vier bildhauerische und sechs installative Arbeiten) von jungen, zeitgenössischen Künstlern / -innen, die in ihrer Gesamtheit den Schluss zulassen, dass der Mensch in der Kunst nach wie vor eine wichtige Rolle spielt und sich diese Tatsache wohl auch in Zukunft nicht ändern wird.⁷³

Folgende Zitate der an dem Projekt *Muse Heute* teilnehmenden Kunstschaffenden machen deutlich, welche Inspirationsquellen in der zeitgenössischen Kunst am Häufigsten eine Rolle spielen:

Ich male, was ich sehe. Ich bin meine Muse. Wenn mich etwas interessiert, dann der Mensch [...]⁷⁴

Wie seit Cindy Sherman, Marina Abramovic und VALIE EXPORT⁷⁵ bekannt ist, sind es vor allem Künstlerinnen, die mit dem eigenen Körper als Modell experimentieren. So hinterfragt etwa Freya Hattenberger die ästhetischen Erwartungshaltungen an das Weibliche und sucht in ihren Arbeiten nach einem reinen, vorurteilsfreiem Sehen, um den weiblichen Körper von den tradierten Vorstellungen der „idealen Frau“ zu befreien.

[...] Ich habe die Bilder gewählt, weil sie das klassische Bild der Muse umkehren – die Frau hat den Anzug an, und der Mann zieht sich aus.⁷⁶

Die im Begriff der Muse inhärenten Vorstellungen bezüglich der Geschlechter und ihrer Rollen zueinander werden in zahlreichen Arbeiten thematisiert.

Meine Musen sind meine Freunde, meine Familie und Stars in ihrem vermeintlich „privaten“ Leben.⁷⁷

⁷² vgl. Herzogenrath, Wulf; Nierhoff, Barbara [Hg.]: *Muse Heute? Inspirationsquellen aktueller Kunst*. Eine Begleitausstellung anlässlich der Schau *Monet und Camille*. Bremen: H. M. Hauschild GmbH, 2006.

⁷³ Ebd. S. 11.

⁷⁴ Ebd. S. 20.

⁷⁵ Anm.: Cindy Sherman (*1954), Marina Abramovic (*1946) und VALIE EXPORT (*1940) sind drei der wichtigsten Vertreterinnen feministischer Medien- und Performancekunst, die den eigenen Körper in den Mittelpunkt stellen.

⁷⁶ Ebd. S. 30.

Oftmals fällt es zeitgenössischen Künstlern schwer, *die* Muse zu benennen, da sie sich nicht von einer einzigen Person inspiriert fühlen, sondern vielmehr von einer Gruppe ihnen nahestehender Menschen, Familie und Freunden, die sie als Modelle beziehungsweise Quelle der künstlerischen Inspiration verstehen.

Aber muss die Muse immer eine Person sein? Eine Muse ist im Grunde genommen nichts anderes als eine Quelle der Inspiration – das können auch Szenen oder Momentaufnahmen sein, die bestimmte Gefühle im Maler hervorrufen und ihn dazu bewegen, diese Szenen festzuhalten.⁷⁸

Eine weitere Tendenz, die durch das Projekt „Muse Heute“ spürbar wird, ist, dass der Mensch als Muse zwar nach wie vor eine wichtige Rolle spielt, jedoch, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, auch Orte oder Situationen die schöpferische Kreativität anregen können.

Welche Schlüsse lassen sich aus den obigen Beobachtungen ziehen? In der Bildenden Kunst setzen sich junge Künstler stark mit Geschlechterrollen beziehungsweise mit dem Körper der Muse, dem bestimmte Vorstellungen und Erwartungshaltungen eingeschrieben sind, auseinander. Die Zeiten, in denen sich der Kunstschafter von einer „exklusiven“ Muse in menschlicher Gestalt inspirieren ließ, scheinen vorbei zu sein. Vielmehr wird der Begriff der Muse immer mehr entmythisiert und damit in den Lebensalltag verlagert, wo er mit aktuellen Frage- und Problemstellungen konfrontiert wird. Diese Tendenz ist klar erkenntlich und es ist aktuell keine Gegenbewegung in Sicht.

I.3.2.1.3. PAARKONSTELLATION „GENIE UND MUSE“

Eine häufige Paarkonstellation zwischen Kunstschaftern ist jene zwischen „Genie“ und „Muse“. Beispiele für jene Form der Symbiose sind zahlreich, weitläufig bekannt und in der Forschung gut dokumentiert. Bei der Beschäftigung mit den Fragen nach Herkunft und Entwicklung des Geniebegriffs drängt sich die Frage auf, wie es dazu kommen konnte, dass das produzierende Genie männlich konzipiert ist. Das Genie hat in den Augen der meisten Betrachter ein Geschlecht und ist nicht, wie Madame de Staël (1766 – 1817) postulierte, frei von derartigen Einschreibungen („Un génie n’a pas de sexe“⁷⁹). Laut Elisabeth Mayerhofer weisen empirische Studien detailliert nach, dass Künstler auch heutzutage vor allem männlich sind – trotz konstant hoher Absolventinnenzahlen an den Kunstuniversitäten.⁸⁰ Demgegenüber ist das Musentum ein hauptsächlich weibliches Phänomen, wobei sich auch

⁷⁷ Herzogenrath, Wulf; Nierhoff, Barbara [Hg.]: *Muse Heute? Inspirationsquellen aktueller Kunst*. Eine Begleitausstellung anlässlich der Schau *Monet und Camille*. Bremen: H. M. Hauschild GmbH, 2006. S. 44.

⁷⁸ Ebd. S. 68.

⁷⁹ Zitiert nach: Herold, Christopher: *Madame de Staël. Herrin eines Jahrhunderts*. München: 1960. S. 184 f.

⁸⁰ Mayerhofer, Elisabeth: „Die Problematik der Kopfgeburt oder Wie weiblich sind Genies“
<http://www.fokus.or.at/index.php?id=127> Stand: 01.12.2009.

hier die berechtigte Frage stellen lässt, wie es zu einer derartigen Festlegung kommen konnte. Die oben genannten Überlegungen führen in einem Bereich der Kunstszene, welcher seit den Frauenbewegungen der 1960er Jahren stark feministisch geprägt ist. In der Kunstgeschichte werden erst ab 1971 wissenschaftliche Fragen nach dem Geschlecht gestellt. Linda Nochlins Aufsatz „Why have there been no Great Women Artists“ (1971)⁸¹ leitete diese Forschungsrichtung ein. Im Mittelpunkt stehen Fragen, wie der Kanon, die Ideologie und der Mythos des genialen männlichen Künstlers mit dem Ausschluss von Künstlerinnen und ihrer Kunst aus der Kunstgeschichte zusammenhängen.

Um der Problematik der Frau in der Kunstgeschichtsschreibung auf den Grund zu gehen muss man einen Blick auf die Geschichte von Frauen in der Kunst werfen, wie es auch Egon Friedell⁸² und Silke Wenk⁸³ tun. Allerdings stellt diese Untersuchung ein selbständiges Thema für eine Forschungsarbeit dar und kann in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden.

Einen Einblick in die feministische Forschung zu diesem Thema bietet jedoch folgendes Beispiel: Findet eine Beschäftigung mit dem Geschlechtercharakter der Frau in der westlichen / christlichen Welt statt, will Elisabeth Mayerhofer bereits in den Paulusbriefen des Neuen Testaments die Aberkennung des Rechts auf öffentliche Rede der Frau erkennen.⁸⁴ Hierzu: „Frauen gelten nicht als vernunftbegabte Wesen, ausschließlich zuständig für Reproduktion. Deshalb sind sie auch von jeglicher Form der öffentlichen Rede ausgeschlossen, welche intellektuelle Autorität voraussetzt. Kurz: Keine Vernunft, keine Autorität, keine Öffentlichkeit.“⁸⁵ Mayerhofer führt weiter aus, dass sich diese Minderstellung von Frauen auf verschiedenen Ebenen von der Antike zu jüdisch – christlichen Vorstellungen, über die Kirchenväter zu den paulinischen Pastoralbriefen bis hin zu Thomas von Aquin, der die intellektuelle Minderwertigkeit der Frau nochmals betont, weiter verfolgen lässt. Zwar gab es immer wieder Künstlerinnen, die das Gegenteil bewiesen haben, doch, so Mayerhofer vom 14. bis zum 18. Jahrhundert mit wenig Erfolg.

Grundsätzlich stimme ich dieser Tendenz der Vernachlässigung der Frau in der Kunstgeschichtsschreibung sowie auch ihrer problematischen Rolle innerhalb der christlichen Glaubensgemeinschaften zu, jedoch ist bekannt, dass besonders die Paulustexte häufig von feministischer Seite strapaziert werden, um die Unterordnung der Frau zu rechtfertigen. Das

⁸¹ vgl. <http://www.miracosta.edu/home/gfloren/nochlin.htm> Stand: 03.12.2009.

⁸² Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit. Band 1. München: dtv, 1991.

⁸³ Wenk, Silke [Hg.]: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg: 1996. S. 44 – 57.

⁸⁴ vgl. Mayerhofer, Elisabeth: „Die Problematik der Kopfgeburt oder Wie weiblich sind Genies“ <http://www.fokus.or.at/index.php?id=127> Stand: 01.12.2009.

⁸⁵ vgl. Ebd.

Frauenbild in den christlichen Religionen zu analysieren würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und ist für ihre Thematik auch nicht von primärer Relevanz.

Francine Prose geht der Frage nach, ob Künstlerinnen keine Musen haben beziehungsweise ob es überhaupt männliche Musen gibt und kommt zu dem Schluss: „Es gibt wahrscheinlich keine biologischen Gründe, warum nicht auch von einem Mann das, was inspirierend wirkt, ausgehen kann, nämlich: Energie, Leidenschaft, der Ansporn der erwiderten oder auch unerfüllten Liebe.“⁸⁶ Als treffendstes Beispiel einer männlichen Muse nennt die Autorin Denys Finch Hatton, Karen Blixens Geliebten in ihrem autobiografischen Roman *Out of Africa* (1937), der sich dadurch auszeichnet, dass er ein leidenschaftlicher und einfühlsamer Zuhörer ist, wodurch er auf die Geschichtenerzählerin inspirierend wirkt.

Auf einer anderen Ebene und weniger komplex gestaltet sich die Inspiration durch männliche Musen auch bei Modedesignern, Künstlern und Regisseuren, sodass einige von diesen in einem „Männer Special: Male Muse“ der Modezeitschrift *Elle* erwähnt werden.⁸⁷ Karl Lagerfeld habe seine männlichen Musen ebenso wie Mode Designer Marc Jacobs und angeblich verband auch Coco Chanel mit Igor Strawinsky mehr als nur Freundschaft. So soll der Komponist die Modeschöpferin zu ihrem legendären Duft *Chanel No. 5* inspiriert haben. Ob es sich hierbei um Fakt oder werbetaugliche Fiktion handelt bleibt ungeklärt. Fest steht also, dass es durchaus – wenn auch deutlich weniger häufig – männliche Musen gab und gibt. Laut Prose ist klar, warum Frauen häufiger die Rolle der Inspirationsquelle einnehmen:

Viele Musen haben dem Künstler als nahezu leere Projektionsflächen gedient [...] bei aller Vorsicht vor Verallgemeinerungen [...] sind Frauen darin geübt, genaue Aufmerksamkeit auf die besonderen Bedürfnisse und Eigenschaften des einzelnen Mannes zu richten, während Männer es im Dienste der Kunst oftmals nützlicher fanden, eine Muse zu verehren, die eine genetische Rolle innehat: die ideale Frau oder [...] Kind – Freundin.⁸⁸

Aus starken Gefühlen geht Kunst hervor, daher sehnt sich der Künstler auch in seinem Umgang mit der Muse nach solch intensiven Empfindungen, damit er schöpferische Inspiration verspürt. Francine Prose schließt daraus, dass derart erhitzte Gefühle unweigerlich ins Erotische spielen.⁸⁹ *Erotik* beziehungsweise das Erotische kann von unterschiedlichster Gestalt sein, bezeichnet der Begriff doch „die im weitesten Sinn als

⁸⁶ Prose, Francine: *Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono*. München / Wien: Nagel & Kimche, 2004. S. 17 f.

⁸⁷ vgl. http://www.elle.de/Artikel/Male-Muse_1106762.html Stand: 01.12.2009.

⁸⁸ Prose, Francine: *Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono*. München / Wien: Nagel & Kimche, 2004. S. 20.

⁸⁹ Ebd. 27.

körperlich bzw. psychisch erregend empfundenen Formen von Sexualität“⁹⁰ ebenso wie „körperliche und geistige Erscheinungsformen von Liebe“⁹¹. Ursprünglich stand Erotik in engem Zusammenhang mit Mythen, Religion und kultischen Ritualen. Geschlechtliche Vereinigung und erotische Lust wurden als Teilhabe am göttlichen Schöpfungsmythos verstanden. Bei Platon vollzog sich eine Wendung vom leiblichen zum seelischen Eros, also eine Entwicklung hin zu einem von allem Geschlechtlichen freien Erosbegriff.⁹² Jene Kräfte, die zwischen Kunschtchaffenden entstehen, können in beiden Ausformungen des *Eros* in Erscheinung treten, auf einer Ebene des körperlichen oder des rein geistig – sinnlichen Begehrens. Nicht jedes Künstlerpaar pflegt zwingend auch eine sexuelle Beziehung, allerdings sind zahlreiche Verbindungen dokumentiert, die von einer ausschweifenden Körperlichkeit geprägt waren. So nutzten diverse Kunschtchaffende die Macht des Sexus, um schöpferische Energie freizusetzen.

Selbstverständlich sind gegenteilige Fälle bekannt, in denen die Verbundenheit zweier Künstler auf einem seelischen Verwandtschaftsgefühl oder dem gedanklichen Austausch beruhte. So können etwa über Jahre hindurch geführte Briefwechsel als Quelle künstlerischer Kreativität dienen.

Die Lebenskonzepte von Künstlern und „Musen“ sind mannigfaltig, doch möchte ich ihnen eine zugrunde liegende erotische Anziehung – nach der vorhergehenden Definition des *Eros* auf sexueller sowie auf geistiger Ebene – nicht absprechen. Es ist unmöglich, die zwischenmenschlichen Kräfte, die im Falle einer Künstlerpartnerschaft ihre Wirkung entfalten, allgemeingültig zu beschreiben, doch stimme ich Prose in dem Punkt zu, dass Kunst aus starken Gefühlen hervorgeht und sich im Falle einer engen Zusammenarbeit eine erotische Anziehung schwer vermeiden lässt. Besonders in einer übersexualisierten Kultur wie der zeitgenössischen fällt es schwer, die Möglichkeit von geistiger Liebe in Betracht zu ziehen. Gerade im Hinblick darauf trifft folgendes Zitat von Francine Prose zu: „In ihrer Gesamtheit erweitern die Lebensgeschichten der Musen unsere begrenzte Vorstellung vom *Eros*.“⁹³

⁹⁰ Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus, 2006. Band 8, S. 335.

⁹¹ Ebd.

⁹² zur Herkunft und Entwicklung des *Eros* – Begriffs vgl. z.B. Pechriggl, Alice: *Eros*. Wien: Facultas, 2009 [= Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte hg. v. Konrad Paul Liessmann].

⁹³ Prose, Francine: *Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono*. München / Wien: Nagel & Kimche, 2004. S. 28.

I.3.2.2. DIE KOLLEGIN UND / ODER KONKURRENTIN

Es ist kaum möglich, sich dem Thema des Künstlerpaares zu widmen, ohne den Erfolg einer Künstlerin mit dem ihres im Vordergrund stehenden männlichen Partners zu vergleichen und sich zu fragen, ob die künstlerische Laufbahn der Frau durch die leidenschaftliche Beziehung behindert oder gefördert wird. Linda Nochlin weist wie auch viele andere Wissenschaftler/-innen darauf hin, dass weibliche Künstlerinnen noch bis vor Kurzem fast immer zweitrangig behandelt wurden, wobei natürlich auch hier Ausnahmen existieren.⁹⁴ Es gab auch Frauen, die sich nicht damit zufrieden geben wollten, stets im Schatten ihres Partners zu stehen und auf die Rollen der Zuarbeiterin, Muse oder Mutter reduziert zu werden. Abgesehen von wenigen Ausnahmen früherer Epochen, finden sich erste Ansätze einer künstlerischen und sexuellen Befreiung der Frau im Zeitalter der Aufklärung. Das 19. und 20. Jahrhundert sowie Bewegungen wie die Bohème und die Avantgarde waren ein weiterer Schritt in der Emanzipation der Künstlerin. So wurde auch die Muse, wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, im zwanzigsten Jahrhundert gleichzeitig zur Kollegin und Managerin ihres Partners.

Ein Beispiel für ein Künstlerpaar, das eine gleichberechtigte kollegiale Künstlerpartnerschaft lebte, sind die Bauhaus – Vertreter Lucia und László Moholy – Nagy. 1972 beschreibt Lucia ihre Beziehung zu László mit folgenden Worten:

Zwischen Moholy – Nagy und mir hatte sich bald eine Art symbiotischer Arbeitsgemeinschaft herausgebildet, die dem Reichtum seiner sprießenden Ideen einen fruchtbaren Boden bereiten behelf. Das Zusammenwirken von kühner Phantasie und leidenschaftlichem Realisierungsdrang einerseits sowie abwägender Grundhaltung andererseits trug in sich die Keime eines Kollektivs, aus dem [...] gemeinsames Denken fruchtbar werden und sich ausweiten konnte.⁹⁵

Die beiden Künstler lernten sich 1920 in Berlin kennen und heiraten im Jahr darauf. Lucia war ab diesem Zeitpunkt für die sprachlichen Formulierungen und Stilkorrekturen von Lászlós Texten, Essays und Manifesten für das Bauhaus verantwortlich. Sie beschreibt es folgendermaßen: „Die Ausgangsidee kam von ihm, die Argumentation war uns beiden gemeinsam, die Formulierung war mein.“⁹⁶ Während Lászlós Zeit als Meister der Metallwerkstatt des Bauhaus in Weimar begleitete ihn Lucia als seine Ehefrau und stellt ihre umfangreiche Verlagserfahrung, die sie in ihrer Zeit vor der Ehe gesammelt hatte, sowie ihre fotografischen Kenntnisse in den Dienst des Bauhauses, ohne jedoch je eine offizielle

⁹⁴ Nochlin, Linda: „Wenn Künstler Paare sind“ In: Schaefer, Barbara [Hg.]: Künstlerpaare: Liebe, Kunst und Leidenschaft. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008. S. 10 f.

⁹⁵ Lucia Moholy: Marginalien zu Moholy – Nagy. 1972, S. 11 Zitiert nach: Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000. S. 65.

⁹⁶ vgl. Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000. S. 68 f.

Stellung inne zu haben – von den Ehefrauen der Meister wurde freiwillige Mitarbeit erwartet.⁹⁷ Während der fünf Jahre, die Lucia am Bauhaus verbrachte, wurde sie zur „offiziellen Fotografin“ der Schule und führt ihre Zusammenarbeit mit László auf fotografischem Gebiet weiter.

Bei Lucia und László Moholy – Nagy kommt es zu einer Umkehrung des dualistischen Geschlechterkonzepts, welches davon ausgeht, dass es Frauen im Vergleich zu Männern an Intellekt und räumlicher Vorstellungskraft mangle und sie sich daher künstlerisch den Flächen zuwenden sollen. Das Gebiet der Frau am Bauhaus war demnach die Weberei:

Die Weberei ist vor allem das Arbeitsgebiet der Frau. Das Spiel mit Form und Farbe, gesteigertes Materialempfinden, starke Einfühlungs- und Anpassungsfähigkeiten, ein mehr rhythmisches als logisches Denken sind allgemeine Anlagen des weiblichen Charakters, der besonders befähigt ist, auf dem textilen Gebiet Schöpferisches zu leisten.⁹⁸

Renate Berger merkt an, dass die Ehe der beiden Künstler im vollen Widerspruch zu diesen Überlegungen stand, da innerhalb der Partnerschaft Lucia der Intellekt und László Emotionalität und Intuition zugeordnet wurden.⁹⁹ Die unterschiedlichen Charaktereigenschaften, aber auch Lászlós Unmut über die Umkehrung der damals vorherrschenden Geschlechterverhältnisse führten zum Ende dieser Lebens- und Arbeitsverbindung. Die geschätzte Kollegin, seine Frau, war zur Konkurrentin geworden. Die Gründe für die Auflösung oder Distanzierung einer ehemals produktiven Beziehung liegen in derartigen Partnerschaften, laut Christiane Schmerl, in den Problemen des männlichen Partners.¹⁰⁰ Trotz der anfänglichen Begeisterung für das Temperament und die Fähigkeiten seiner Gefährtin, von denen er als Mann und Künstler profitiert, gerät er in Konflikt mit seinem patriarchalisch geprägten Lebensentwurf und – umfeld. Die Beziehung ist zum Scheitern verurteilt.

Es sind jedoch auch kreative Paarbeziehungen dokumentiert, die von ausbalancierten Erfolgen geprägt waren wie etwa jene von Marie und Pierre Curie, die einander 1894 in Paris begegneten und die folgenden elf Jahre gemeinsam wissenschaftlich forschten. Marie Sklodowska stammte aus einer ausgesprochen intellektuellen, urbanen Familie Warschaus und hatte gerade an der Sorbonne ihre Abschlüsse in Physik und Mathematik gemacht.

⁹⁷ vgl. Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000. S. 73.

⁹⁸ Zitiert nach: Ebd. S. 81.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Schmerl, Christiane: „Kreative Paare in Kunst und Wissenschaft. Nutzen, Kosten, Geschlechtermuster“ In: Ebd. S. 391 – 434.

Gemeinsam mit ihrem Mann, Pierre Curie, entwickelte die Wissenschaftlerin ein enorm faires Miteinander auch im Hinblick auf die Publikation ihrer Forschungsergebnisse:

Es wird in gemeinsamen wie auch in Einzelveröffentlichungen stets klar gemacht, welche Idee, welche experimentelle Prüfung, welche Schlussfolgerung von wem stammt [...] Dies ist für die damalige Zeit extrem untypisch, da Leistungen von Ehefrauen [...] in der Regel unter dem Namen des Mannes erscheinen.¹⁰¹

1903 bekamen beide, zusammen mit Henri Becquerel, den Nobelpreis in Physik für ihre Entdeckung der Radioaktivität verliehen. 1906 verunglückte Pierre Curie tödlich, was seine Frau jedoch nicht daran hinderte, seine wissenschaftliche Arbeit fortzuführen. So erhielt Marie Curie 1911 als erste Person überhaupt einen zweiten Nobelpreis, nämlich den für Chemie.

Neuartig an dieser Beziehung ist, dass Pierre Curie nicht nur anfänglich begeistert von der Frau an seiner Seite war, sondern es auch blieb und sie als gleichwertige Partnerin ernst nahm. Ein starker Einfluss auf die Lebenseinstellung der beiden Forscher ist mit Sicherheit ihren jeweiligen Herkunftsfamilien zuzuschreiben, da beide einem intellektuell aufgeklärten, für Naturwissenschaften begeisterten Hintergrund entstammten.

Je aufgeklärter und liberaler das zeitliche und gesellschaftliche Umfeld ist, desto häufiger finden sich gleichberechtigte hetero- wie homosexuelle Partnerschaften. Es verwundert folglich nicht, dass Beispiele für solche, je mehr man sich der Jetzt – Zeit nähert, umso zahlreicher werden. In den Jahren 1975 bis 1988 arbeiteten beispielsweise das Performance – Künstler - Ehepaar Marina Abramovic und Ulay kreativ miteinander, bis sie sich nach dreizehn Jahren scheiden ließen.

Diese Synchronizität von Privatleben und Beruf hat die fast dreizehn Jahre dauernde Zusammenarbeit der beiden Künstler von Beginn an geprägt [...] Ihr gemeinsames Werk ist von einzigartiger Kohärenz, und es verkörpert wie nur wenige andere die prinzipiell ganzheitlichen Kräfte von Kunst.¹⁰²

Folgende Möglichkeiten (heterosexueller) Paarkonstellationen lassen sich aus den bisher angeführten Beispielen ableiten:

- Die Frau steht hinter dem Mann als Muse, Gehilfin oder Zuarbeiterin.
- Die Frau steht nur symbolisch „hinter“ dem Mann, obwohl sie in Wirklichkeit alle Fäden zieht und als „Managerin“ seines Lebens fungiert.

¹⁰¹ Schmerl, Christiane: „Kreative Paare in Kunst und Wissenschaft. Nutzen, Kosten, Geschlechtermuster“ In: Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000.S.. S. 391 – 434.

¹⁰² Malsch, Friedemann: Kämpfer und Liebende: 12 Jahre Marina Abramovic / Ulay. In: „Künstler – Paare I“. In: Kunstforum International, Band 106, Hg. v. Paolo Bianchi, 1990. S. 229.

- Die Frau steht neben dem Mann als gleichwertige Partnerin und Kollegin. In diesem Fall gibt es wieder 2 Möglichkeiten:
 1. Sie wird erfolgreicher als er → Diese Tatsache kollidiert mit dem männlichen Ego und den patriarchalischen Vorstellungen des Umfelds → Er trennt sich von ihr.
 2. Es tritt der äußerst seltene Fall ein, dass beide kommerziell gleich erfolgreich sind.

I.3.3. DAS PAARTHEMA IM WERK

Wie bereits einleitend erwähnt, ist das Besondere an Beziehungen zwischen Künstlern, dass in ihnen Kunst entsteht. Karoline Künkler geht, wie auch andere Wissenschaftler / -innen, davon aus, dass alle künstlerischen Arbeiten oder Handlungen vom Paargeschehen beeinflusst sind. „Nicht selten“, so Künkler, „beziehen sich die künstlerischen Arbeiten oder Handlungen mehr oder weniger direkt auf die Beziehung selbst.“¹⁰³ Doppelportraits zeigen etwa, welche Vorstellungen der/die betreffende Künstler/-in von einem Paar hat und wie der- oder diejenige den Zusammenhang zwischen Kunst- und Lebenspraxis von Männern und Frauen sieht. So sind Paarbildnisse stets auch Ausdruck der vorherrschenden soziokulturellen Vorstellung vom Verhältnis zwischen Mann und Frau. Dennoch muss berücksichtigt werden, dass auch Paarbildnisse in erster Linie als Kunstwerke, als Teil des Oeuvres eines Künstlers zu betrachten sind und nicht als reines Bilddokument einer Paarbiographie verstanden werden können.

Das Künstlerpaar – Bildnis stellt meist eine subjektive Sicht auf die Beziehung dar, da es überwiegend nur von Hand eines Teils des Paares entstanden ist. Seit seinen Anfängen, die im Übergang vom Spätmittelalter zur Neuzeit zu verorten sind¹⁰⁴, ist es hauptsächlich der männliche Part gewesen, der Künstlerpaar – Bildnisse geschaffen hat. Als sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert bessere Ausbildungschancen für Frauen boten, entstanden konsequenterweise mehr Paarbildnisse von Frauenhand.

Stereotype Körpersprache und bestimmte Gesten bringen in Gemälden und Fotografien das Macht- und Bedeutungsgefälle zwischen den Partnern – meist Mann und Frau – zum Ausdruck. Renate Berger zählt folgende Berührungen auf: den Griff an die Brust, den Griff in den weiblichen Nacken, das Umfassen des weiblichen Körpers oder die im Scherz aufgesetzte Faust.¹⁰⁵ Selbst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als Künstlerinnen bereits eine vermeintliche Emanzipiertheit demonstrierten, beugten sich noch die meisten dem

¹⁰³ Künkler, Karoline: „Modellhafte Paargemeinschaften am Anfang des 20. Jahrhunderts.“ In: Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000. S. 364.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Berger, Renate: „Leben in der Legende“. In: Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000. S. 1 – 34. S. 25.

Schema des dominierenden Mannes und der nur als „Frau“ dargestellten Künstlerin im Paarbildnis. Sie verzichteten auf die Utensilien ihrer Arbeit, nämlich Pinsel, Palette oder Leinwand und ließen dem Mann den Vortritt. Als Beispiel hierfür können etwa die frühen Werke der mexikanischen Künstlerin Frida Kahlo verstanden werden. Obwohl sie bereits zu Lebzeiten eine Person des öffentlichen Interesses als weitgereiste Künstlerin und als politisch – marxistisch ambitionierte Persönlichkeit war, nimmt sie in Fotografien stets selbstverständlich die „typisch weibliche“ Position ein: Sie lehnt sich an ihren Mann, lässt sich schützend umarmen und blickt mit geneigtem Kopf in die Kamera. Ein historisches Faktum ist, dass die Gegensätze zwischen den Eheleuten kaum größer hätten sein können - als Motto sowohl für die physiognomische Erscheinung der beiden aber auch für das künstlerische Werk, das sie hinterlassen haben, formuliert Christina Threuter „Der Elefant und die Taube“.¹⁰⁶

Auch in dem von Kahlos Hand entstandenen Doppelportrait, das die Künstlerin und ihren Mann zeigt, macht sie sich (noch) kleiner als sie ist und stellt sich mit winzigen Füßen sowie einem schief gelegten Kopf in typischer Haltung der zum Schweigen bestellten Frau dar. Auch überlässt sie ihrem Mann Pinsel und Palette, obwohl sie, wie gesagt, selbst eine bedeutende und erfolgreiche Künstlerin war. Interessant ist, dass sie sich nach all den Affären ihres Mannes, aber auch zahlreicher eigener und der schlussendlichen Scheidung gänzlich anderes gesehen haben dürfte: In einem Porträt winden sich Haare über Boden und Stuhl; Kahlo trägt einen Männeranzug und einen (maskulinen) Kurzhaarschnitt; mit aufrechter Haltung und bestimmtem Blick hält sie eine Schere auf der Höhe ihrer Genitalien – ein Bild, das den Zusammenbruch ihrer Vorstellung von sich selbst als begehrten Frau dokumentiert.¹⁰⁷

Während man in den Künsten gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts kaum Paare fand, die emanzipatorischen oder liberalen Ideen in ihrer Beziehung einen Stellenwert einräumten, verweist Renate Berger darauf, dass es schreibenden oder wissenschaftlich arbeitenden Paaren unter bestimmten Voraussetzungen durchaus gelang, individuelle Lebensentwürfe zu verwirklichen.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Threuter, Christina: „Frida Kahlo und Diego Rivera. Haus und Körper als Orte der Inszenierung nationaler Identität“ In: Baumhoff, Anja [Hg.]: Eins und eins - das macht zwei? Kritische Beiträge zum Künstlerpaar. Marburg, 1998. S. 57.

¹⁰⁷ Borzello, Frances: Ihre eigene Welt: Frauen in der Kunstgeschichte. Hildesheim: Gerstenberg, 2000. S. 179.

¹⁰⁸ Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. S. 32 vgl. z.B. Fölsing, Ulla: Geniale Beziehungen: Berühmte Paare in der Wissenschaft. München: Beck, 1999.

Nach dem erfolgten Exkurs in die Bildende Kunst, wird im folgenden Abschnitt die Frage beantwortet, wie sich das Paarthema in der Literatur gestaltet und versucht zu ergründen, ob Texte als literarische Zeugen von Paarbeziehungen verstanden werden können: Ein Begriff, der eng mit der Entstehung von Kunst, aber auch mit der Frage nach biographischen Spuren im Werk, verbunden ist, ist jener der *Autorschaft*.

Unter einem ‚Autor‘ versteht man den alleinigen Schöpfer einmaliger literarischer bzw. künstlerischer ‚Werke‘ [...] ¹⁰⁹

Durch künstlerische Zusammenarbeit zweier Menschen kommt es zu einer Verwischung der Grenzl原因en zwischen den Partnern. Es ist demnach nicht länger offensichtlich, welcher Teil des Paares nun die alleinige, treibende Kraft zur Entstehung des Werks dargestellt hat. Da beide eng zusammenarbeiten, ist keineswegs klar festzumachen, ob der Mann oder die Frau das „schöpferische Genie“ ist. Vielmehr handelt es sich um ein „kreatives Kontinuum von Nehmen und Geben, das mit allen individuellen Höhen und Tiefen gemeinsam verantwortet, getragen und geteilt wird.“ ¹¹⁰

Martha Woodmansee verweist darauf, dass sich die Vorstellung eines „kollektiven“ Schreib– beziehungsweise Schaffensprozesses heute verstärkt durchsetzt. ¹¹¹ Gegen das Schreiben als einen singulären, individuellen Akt sprechen vor allem Informationsträger wie das Internet – man denke etwa an Hypertextanwendungen – die die Fiktion des modernen Autors als alleinigen Schöpfer von einzigartigen, originären Werken unmöglich machen.

In jedem Fall muss geklärt werden, ob anhand des Werkes Rückschlüsse auf das Privatleben eines Autors zulässig sind, denn schließlich gelten uns Briefwechsel sowie Texte im Allgemeinen als Quellen, aus denen wir biographische Informationen beziehen.

Das gegenwärtige literaturgeschichtliche Schrifttum tendiert unverkennbar zum Dokumentarischen. Die Reihen von Tagebüchern, unveröffentlichten Dokumenten und biographischen Untersuchungen kennzeichnen eine krankhafte Zuspitzung des Interesses für die [...] Lebensweise, die Person und die Beziehungen der Schriftsteller und ihrer Umgebung. ¹¹²

Als „Biographismus“ wird jene Position bezeichnet, deren Vertreter davon ausgehen, dass zwischen Leben und Werk eines Autors ein so enges Bindungsverhältnis besteht, dass eine Analyse der biographischen Fakten Aufschluss über die Bedeutung des literarischen Textes

¹⁰⁹ Woodmansee, Martha: „Der Autor – Effekt“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 298 – 314. S. 298.

¹¹⁰ „Künstler – Paare I“. In: Kunstforum International, Band 106, Hg. v. Paolo Bianchi, 1990. S. 86.

¹¹¹ vgl. Woodmansee, Martha: „Der Autor – Effekt“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. S. 298 – 314.

¹¹² Tomaševskij, Boris: „Literatur und Biographie“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 49 – 61. S. 49.

gibt. Auch die gegenwärtige Autorenphilologie, also die ausführliche Beschäftigung mit Leben und Werk eines Autors und deren Wechselwirkungen, vertritt laut Jannidis die Auffassung, dass ein enger Zusammenhang zwischen Text und Biographie des Verfassers besteht.¹¹³ Allerdings berücksichtigen Vertreter jener Positionen, dass durch Mechanismen wie Fiktionalität oder formale Muster eine Eigendynamik entsteht, die eine schlichte Ableitung der Bedeutung eines Textes aus empirischen Daten verhindert.

Jan Mukařovský, ein Literaturtheoretiker und Mitbegründer der *Prager Schule*, hingegen ist der Meinung, dass Theorien nicht richtig sein können, die „das Kunstwerk auf den bloßen Ausdruck der Gefühle und seelischen Bewegungen des Autors reduzieren wollen.“¹¹⁴ Er stellt die Frage, aus welchen Gründen der Urheber ein Kunstwerk erschafft. Auch wenn die Antworten unterschiedlich ausfallen, scheint ihm, dass sie eines gemeinsam haben: Der Künstler denkt während des schöpferischen Prozesses an andere Menschen und produziert für diese. Das Kunstwerk ist dazu bestimmt, dass der Rezipient es in gleicher Weise versteht wie der Autor; daher achtet dieser bei seinem Schaffen auf den Aufnehmenden und der Rezipient wiederum begreift umgekehrt das Werk als Äußerung und vermutet hinter ihm den Autor. Damit ist der Autor nicht mehr untrennbar mit dem Werk verbunden und der Rezipient eine reine Zufälligkeit, sondern es existieren zwei Seiten, nämlich jene des Autors sowie die des Rezipienten, zwischen denen das Werk vermittelt. Mukařovský kommt zu dem Schluss, dass „zwischen Künstler und Werk kein direkter Zusammenhang besteht, dass die romantische These über Spontaneität und Unwillkürlichkeit, mit der der Künstler schafft, praktisch und theoretisch wirklich überwunden ist.“¹¹⁵ Er steht damit in der Tradition des Strukturalismus, die von einer Trias Autor – Werk – Leser ausgeht.

Roland Barthes und Michel Foucault haben schließlich den „Tod des Autors“¹¹⁶ verkündet. Die wohl einflussreichsten Plädoyers für eine Verabschiedung des Autors aus der Interpretation literarischer Texte stellen Barthes' gleichnamiger Text sowie Foucaults Essay „Was ist ein Autor?“¹¹⁷ dar. Barthes stellt einen engen Zusammenhang zwischen der Produktion und der Rezeption literarischer Texte her. Er erklärt den Text zu einem „Gewebe von Zitaten“ und bringt damit die Autonomie der künstlerischen Kreativität nahezu zum

¹¹³ Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone: „Autor und Interpretation“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 7 – 29. S. 11.

¹¹⁴ vgl. Mukařovský, Jan: Die Persönlichkeit in der Kunst. In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 62 – 80. S. 71.

¹¹⁵ Ebd. S. 76.

¹¹⁶ Begriff verwendet nach: Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 185 – 193.

¹¹⁷ vgl. Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 198 – 229.

Verschwinden. Zur gleichen Zeit entwickelte Julia Kristeva den Ansatz der *Intertextualität*, der ebenfalls auf dieser Auffassung beruht. Beide Hypothesen fordern, die Lektüre literarischer Texte von dem Autor als Bezugspunkt der Interpretation zu befreien.

In der Zwischenzeit ist bereits von Wissenschaftler/ -innen eine „Rückkehr des Autors“¹¹⁸ formuliert worden. Anhand dieses kleinen Überblicks wird augenscheinlich, dass der Begriff des *Autors* in der Komparatistik ein viel diskutierter und die Debatte keinesfalls abgeschlossen ist. Ich für meinen Teil gehe für diese Arbeit wie auch Fotis Jannidis davon aus, dass man keineswegs in naiven Biographismus verfällt, wenn man sich bei der Interpretation eines Werkes auf den Autor / die Autorin bezieht. Ich spreche mich für ein „erweitertes Textverständnis“ aus,

das die biographischen Erfahrungen [...] einbezieht, die Rollenerwartungen und sozialen Zwänge im persönlichen Umgang reflektiert und mit dem jeweiligen zeitgenössischen historischen Kontext konfrontiert.¹¹⁹

¹¹⁸ vgl. etwa Jannidis, Fotis [Hg.]: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Narr, 1999.

¹¹⁹ Seybert, Gislinde [Hg.]: Das literarische Paar / Le couple littéraire. Intertextualität der Geschlechterdiskurse / Intertextualité et discours des sexes. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003. S. 14.

II. ZWEITER TEIL

II.1. KÄTHE KOLLWITZ UND ERNST BARLACH

II.1.1. BIOGRAPHISCHE SCHNITTPUNKTE

Dem klassischen Verständnis nach kann man die Graphikerin und Bildhauerin Käthe Kollwitz und den Bildhauer und Dichter Ernst Barlach nicht als (Künstler-) „Paar“ bezeichnen. Allerdings wird im folgenden Abschnitt versucht zu klären, ob die in Kapitel I.3 entwickelte, erweiterte Definition eines solchen in ihrem Fall zulässig ist. Die Verbindung zwischen den beiden Künstlern wird ferner auf ihre Geschlechterrollen sowie auf ihre Paarkonstellation hin einer Analyse unterzogen. Zwar lebten Kollwitz und Barlach weder zusammen noch waren sie einander in romantischer Zuneigung verbunden, doch werden sie in der Forschungsliteratur häufig in einem Atemzug genannt. Einen Grund hierfür nennt Elmar Jansen in seinem Standard- und Nachschlagewerk zur Beziehung zwischen Barlach und Kollwitz *Ernst Barlach - Käthe Kollwitz: Berührungen – Grenzen – Gegenbilder* (1989):

Äußerungsformen des einen finden ein Echo im andern. Bildwerke haben, obwohl verschiedenen Temperamenten und Kompositionsweisen gehorchend, aufeinander Bezug.¹²⁰

Vielfach berührten und überkreuzten sich die Lebenswege von Kollwitz und Barlach. Dessen ungeachtet lassen sich weder ihr Lebensschicksal, noch die unterschiedliche Entstehungs- und Wirkungsgeschichte ihres Oeuvres lückenlos verbinden.¹²¹

In dem von Martin Fritsch herausgegebenen, sehr aufschlussreichen Band *Ernst Barlach – Käthe Kollwitz im Zwiegespräch* (2006) weist Annette Seeler auf einen wesentlichen Aspekt der Forschung hin: Bei dem synoptischen Blick, den man bereits zu Lebzeiten auf die Künstlerkollegen richtete, hat die zwischenmenschliche Einfärbung sogar gelegentlich noch eine unterschwellige romantische Beimischung, was dem Zusammenspiel einen pikanten Einschlag verleiht.¹²² So lässt auch Elmar Jansen in seinen Ausführungen über die Beziehung der beiden Künstler keine Möglichkeit aus, sie persuasiv als „Gefährten“ zu bezeichnen oder ähnliche Anspielungen auf eine romantische Verbindung zu formulieren. Prüft man jedoch, wie sich die Beziehung zwischen den beiden Zeitgenossen in ihren Lebenszeugnissen niederschlägt, lässt sich, laut Seeler, nur von einer „verborgenen Nähe“

¹²⁰ Jansen, Elmar: *Ernst Barlach. Käthe Kollwitz: Berührungen. Grenzen. Gegenbilder*. Berlin: Gebr. Mann, 1989. S. 12.

¹²¹ Ebd. 14.

¹²² Seeler, Annette: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust. Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch.“ In: Fritsch, Martin [Hg]: *Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch*. Leipzig: Seemann, 2006. S. 17.

sprechen.¹²³ Von einer Freundschaft im eigentlichen Sinne, mit regelmäßigem Austausch und gelegentlichen Besuchen kann zwischen Barlach und Kollwitz zwar keine Rede sein, doch die einschlägige Forschung geht davon aus, dass die Kollegen bei ihrer Arbeit an der Berliner Secession oder an der Preußischen Akademie der Künste mehrfach zusammentrafen. Auch spürt man eine gewisse Anziehungskraft, wo die beiden Künstler einander gedacht haben, nämlich in Tagebüchern oder Briefen an verschiedene Adressaten, in denen sie den Namen des jeweils anderen erwähnten. Seeler formuliert diesbezüglich: „Es ist, als hätten sie sich in respektvollem Abstand umkreist, ohne sich je persönlich nähergekommen zu sein.“¹²⁴

Wie bereits angesprochen, fand der Meinungs Austausch zwischen den beiden Künstlern mit Sicherheit nicht in regelmäßigen schriftlichen Mitteilungen oder in einem Briefwechsel statt wie bei anderen einander nahestehenden Kunstschaaffenden. Zwar ist in der einschlägigen Literatur bezeugt, dass Briefe gewechselt wurden, jedoch haben sich davon offenbar nur sekundäre Quellen erhalten.¹²⁵ Elmar Jansen (1989) verweist weiter darauf, dass noch nicht alle vorhandenen Quellen erschlossen seien, betont allerdings auch, dass nahezu sämtliche Briefe an Käthe Kollwitz sowie viele ihrer Werke 1943 bei einem Brand in ihrer Wohnung den Flammen zum Opfer gefallen seien.

Es wurde bereits erwähnt, dass sich Barlach und Kollwitz mehrfach, wenn auch meist durch äußere Anlässe bedingt, begegneten und dass „schon bald eine unzweideutige, in keinem Betracht halbherzige Aufmerksamkeit füreinander bestand, die sich freilich ungleich, zum Teil auch auf ungleiche Zeiten, verteilte.“¹²⁶ Solche Stationen der Freundschaft sollen, laut Jensen, weder übersehen noch überbewertet werden. Frappant ist, dass die Namen der beiden Zeitgenossen außergewöhnlich oft in einem Atemzug genannt werden, sogar der Begriff „kongenial“ wird auf sie angewendet ebenso wie die Forschungsliteratur von „geistiger Ebenbürtigkeit“ oder „wechselseitiger Sympathie“ spricht.¹²⁷

Zum ersten Mal trafen Werke von Kollwitz und Barlach 1898 aufeinander, zu einer Zeit, als sich die beiden Kunstschaaffenden noch nicht persönlich kannten. Während der achtundzwanzigjährige Barlach noch ein völlig unbekannter Mann war, konnte Kollwitz bereits auf eine fünfjährige künstlerische Präsenz zurückblicken. Barlach hatte ein Grabrelief und seine Plastik *Die Krautpflückerin* zur Großen Berliner Kunstausstellung eingesandt, jener

¹²³ Seeler, Annette: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust. Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch.“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 17.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Jansen, Elmar: Ernst Barlach. Käthe Kollwitz: Berührungen. Grenzen. Gegenbilder. Berlin: Gebr. Mann, 1989. S. 24.

¹²⁶ Ebd. S. 20.

¹²⁷ Ebd.

Ausstellung, auf der auch Käthe Kollwitz' *Weberaufstand* zu sehen war. Die Ausstellungsleitung schlug die Künstlerin für die Auszeichnung mit der kleinen goldenen Medaille vor, doch Kaiser Wilhelm II. lehnte den Beschluss ab. Für ihn waren Kollwitz' Arbeiten „Rinnsteinkunst“, ein Begriff, der zum geflügelten Wort für Kunst wurde, die soziales Elend und den Alltag des Arbeiterlebens darstellte. In den ähnlichen künstlerischen Welten, denen Barlach und Kollwitz entstammten, berührten sich ihre Standpunkte: Beide widmeten sich in ihren Arbeiten den untersten Bevölkerungsschichten. Auf diesem Boden wuchs auch eine Sympathie, wie sie Kollwitz in ihren Gedanken schon vor dem ersten Weltkrieg äußerte, als die entscheidenden Etappen des freundschaftlichen Austausches noch bevor standen.

Bereits vor 1920 waren die Berührungspunkte zwischen den beiden Künstlern zahlreich. So schufen beispielsweise beide Karikaturen für die satirische deutsche Wochenzeitschrift *Simplicissimus* (1907 / 08) und wurden – Kollwitz 1907, Barlach 1909 – mit demselben Stipendium für einen einjährigen Aufenthalt in Florenz ausgezeichnet. Im Jahr 1920 sah Kollwitz schließlich in der Berliner Secession und in einer Ausstellung der Preußischen Akademie der Künste erstmals Barlach'sche Holzschnitte und das „schmiss sie um“, wie sie ihrem Tagebuch anvertraute.¹²⁸ Während dieser Zeit sahen und sprachen sich Kollwitz und Barlach, durch ihre Arbeit an der Ausstellung bedingt, mehrfach und bereits die ersten Tagebucheinträge Kollwitz' heben ihren Kollegen besonders hervor. Ebenso schreibt sie an dieser Stelle: „Den bewundere und beneide ich.“¹²⁹ Andere Tagebuchauszüge zeugen von der Inspiration, die für Kollwitz von ihrem Künstlerkollegen ausging, indem sie seine Werke als Ansporn, als eine Art produktive Kritik ihrer eigenen betrachtete. Auch die Aussage, dass Kollwitz sich durch Barlachs Holzschnitte „umgeschmissen“ und dazu ermutigt fühlte, selbst das gleiche Ausdrucksmittel zu wählen, spricht für eine derartige Wirkung des einen auf den anderen. Vor allem in ihren Plastiken bezog sich die Künstlerin zweifelsohne auf ihren Kollegen, worauf an anderer Stelle gesondert eingegangen wird.

In ihren Tagebüchern führte Kollwitz bis an ihr Lebensende imaginäre „Gespräche“ mit Vertrauten und Freunden, wobei sie nur Goethe häufiger erwähnte als Barlach. Im Gegensatz dazu verhielt sich der befreundete Künstler ihr gegenüber äußerst zurückhaltend. So existiert kein persönlicher Brief an sie, die Erwähnung ihrer Person anderen gegenüber hält sich stets an der Oberfläche und auch Aussagen zu ihrer Kunst sind nicht existent. Dennoch darf man es als Ausdruck eines ihr entgegengebrachten, achtungsvollen Vertrauens

¹²⁸ Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher 1908 – 1943. Hg. v. Jutta Bohnke – Kollwitz. München: btb, 2007. S. 476.

¹²⁹ Ebd. S. 499.

verstehen, dass sich der einsiedlerisch lebende Bildhauer im Jahr 1927 handschriftlich mit einer Postkarte bei der Akademieleitung nach der Briefanschrift von „Frau Professor Kollwitz“ erkundigte oder dass er ihr sein Stimmrecht bei den Akademiesitzungen übertrug.¹³⁰ Nur einmal, nachdem Kollwitz zusammen mit Heinrich Mann aus der Akademie der Künste ausgeschlossen wurde (da sie einen Appell gegen Hitler mit unterzeichnet hatten), schrieb Barlach eine etwas ausführlichere Mitteilung an seinen Künstlerkollegen Otto Nagel, in der er Kollwitz „beste Grüße“ ausrichten ließ.¹³¹

Einmal mehr wurden Barlach und Kollwitz in den Jahren des nationalsozialistischen Regimes in einem Atemzug genannt: Schon um 1930 findet sich erste Kritik an den „artfremden, slawischen oder slawisch Fühlenden“ Künstlern, deren Werke „nicht annehmbar“ wären. Man bezeichnete diese als „Hetzkünstler“ und „Entartete“.¹³² Als 1936 eine Jubiläumsausstellung der Berliner Akademie der Künste eröffnet wurde, ließ der preußische Kultusminister verlautbaren, dass man sich nach langen Überlegungen dazu entschlossen habe, einige Werke „den Blicken zu entrücken“. Aus dem Ausstellungskatalog geht hervor, dass es die Werke Barlachs und Kollwitz‘ waren, die man der Öffentlichkeit entzogen und deren Titel man im Katalog schlichtweg überklebt hatte. Die SS bescheinigte Kollwitz zwei Jahre später, 1938, eine „tiefe Wesensverwandtschaft“¹³³ zu Barlach und verbot die Werke der beiden Künstler endgültig. In der Ausstellung „Entartete Kunst“ wurden die Werke beider Künstler unter dem Stichwort „Kulturschänder“ gezeigt. Kollwitz schrieb in einem Brief: „Glauben Sie mir, wir litten alle gemeinsam und tief. Schmerz und Scham fühlen wir. Und Empörung.“¹³⁴ Barlach und Kollwitz trotzten als verfeimte Künstler den Anfeindungen und das vermehrte die ohnehin bereits bestehende Sympathie zwischen den beiden um ein wesentliches Quantum an Solidarität. Durch diese „Schicksalsgemeinschaft“ während der Nazi – Diktatur rückten die Künstler schlussendlich vor allem für die Nachwelt zusammen und ihre Werke wurden auch nach dem Zweiten Weltkrieg wiederholt in Doppelausstellungen gezeigt.

Ernst Barlach starb im Oktober 1938, ein knappes Jahr vor Kriegsbeginn; Kollwitz zeichnete ihn auf dem Totenbett (*Barlach im Sarg*). Die 1948 von Hans Kollwitz

¹³⁰ vgl. Seeler, Annette: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust. Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch.“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 20.

¹³¹ Doppelstein, Jürgen: „Über das Hereinbrechen des Wunderbaren“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 9.

¹³² Jansen, Elmar: Ernst Barlach. Käthe Kollwitz: Berührungen. Grenzen. Gegenbilder. Berlin: Gebr. Mann, 1989. S. 36.

¹³³ Ebd. S. 37

¹³⁴ Zitiert nach: Ebd.

herausgegebenen Tagebuchblätter und Briefe seiner Mutter belegen, dass sie bei der Trauerfeier für Barlach in Güstrow anwesend war und beschreiben detailliert deren Ablauf. Der Kunstkritiker Fritz Nemitz erhielt 1969 Aufzeichnungen eines Zeitgenossen der beiden Künstler, der das Abschiednehmen Kollwitz' von Barlach schildert. Elmar Jansen zitiert diese:

Als ich das Atelier betrat, in dem der Tote aufgebahrt war, saß an dem noch offenen Sarg Käthe Kollwitz, in Schmerz gefasst, um Abschied zu nehmen von dem Manne, dessen Kunst sie sich wahlverwandt fühlte. Barlach hatte auf diese Verbundenheit schon eine dauerhafte Antwort gegeben: das Antlitz des großen Schicksalsengels im Güstrower Dom, der über die zum Friedhof gewordene Erde fliegt, trägt die Züge von Käthe Kollwitz.¹³⁵

Käthe Kollwitz fühlte sich am Ende ihrer Kräfte, hatte sie doch bereits 1936, nachdem die NSDAP ihr Ausstellungsverbot erteilt hatte, gemeint, mit ihren bildhauerischen Bemühungen eigentlich nichts mehr zu sagen zu haben: „Es wird mir ganz allmählich erst klar, dass ich wirklich mit meiner Arbeit zu Ende bin. Es gibt nichts mehr zu sagen.“¹³⁶ Doch sie entschloss sich dazu, noch einmal ihre Kräfte zu sammeln und in den Jahren 1938 bis 1940 entstand *Die Klage*, auch genannt „Die Klage um Barlachs Tod“. In ihrem Tagebuch unter dem Datum „November 1938“ verfasste Kollwitz folgende Zeilen: „Es ist mir manchmal als ob der tote Barlach mir seinen Segen hinterlassen hat. Ich kann gut arbeiten. Es ist wie eine konstante Erregung, die mich überkommen hat.“¹³⁷ Elmar Jansen wie auch Jürgen Doppelstein und andere Wissenschaftler gehen davon aus, dass „*Die Klage* der Überlebenden Zeugnis ablegen will für einen, der seinen Qualen früher erlegen ist“ und dass das Bronzerelief das trauerklagende, teils durch ihre Hände verdeckte Antlitz der Künstlerin zeigt:

Das Sterben eines Menschen im Widerschein eines Gesichtes: [...] Hinter zwei Händen, die das Gesicht umschließen, es halb bedecken, halb stützen, zeichnen sich Umrisse eines Selbstbildnisses ab [...] Ihre Trauer ist nicht namenlos: Sie gilt einem Nahestehenden, dessen Vereinsamung und Schutzlosigkeit sie angerührt hatte [...] Barlach war damals der einzige, dem sie sich anvertrauen konnte, seine Gestalt war für sie ein Spiegelbild der Peinigungen [...] ¹³⁸

Mehrfach betont Elmar Jansen, dass eine Chronologie der direkten und indirekten Begegnungen zwischen Kollwitz und Barlach belegbar sei und nicht in Andeutungen verharren müsse. Im Vergleich zu anderen Künstlern wie ihren Lehrern Karl Stauffer – Bern

¹³⁵ Zitiert nach: Jansen, Elmar: Ernst Barlach. Käthe Kollwitz: Berührungen. Grenzen. Gegenbilder. Berlin: Gebr. Mann, 1989. S. 11.

¹³⁶ Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher 1908 – 1943. Hg. v. Jutta Bohnke – Kollwitz. München: btb, 2007. S. 686

¹³⁷ Ebd. S. 694.

¹³⁸ Jansen, Elmar: Ernst Barlach. Käthe Kollwitz: Berührungen. Grenzen. Gegenbilder. Berlin: Gebr. Mann, 1989. S. 40.

und Ludwig Herterich, aber auch Gerhard Hauptmann, die besonders für ihre graphischen Arbeiten eine Inspiration darstellten, habe sie Barlach als eine Art „innere Hilfe“ empfunden, die ihr durch ihn als Menschen und in Gestalt seines Werkes zuteilwurde. In ihrem Tagebuch und ihren Gedankengängen war er präsent und sie fühlte sich ihm wie einem Angehörigen verbunden, laut Jansen war Barlach für Kollwitz „einer von den Ihrigen“.¹³⁹

Aus einer weitaus kritischeren wissenschaftlichen Distanz als Elmar Jansen betrachtet Annette Seeler die kollegiale Verbundenheit zwischen den beiden Kuntschaffenden. Einerseits ist sie der Ansicht, dass sich aufgrund der vorhandenen persönlichen Referenzen in den schriftlichen Zeugnissen und dem künstlerischen Werk von Barlach und Kollwitz das Vorhandensein von „gegenseitiger Sympathie und Achtung“ nicht leugnen lässt.¹⁴⁰ Andererseits gibt die Autorin jedoch zu bedenken, dass die zahlreichen biographischen Parallelen der Künstler zum größten Teil durch ihre Zeitgenossenschaft bedingt seien. Eine thematische Verwandtschaft könne allerdings konstatiert werden, denn im Zentrum des Werkes von Kollwitz und Barlach stehe der Mensch mit seiner Körpersprache, Mimik und seinen Gebärden. Ebenso augenfällig wiederholen sich bei beiden Künstlern bestimmte Kompositionsmuster, an denen sich ihre Gestaltung orientiert. Dennoch vermeidet Annette Seeler konsequent, die „Wahl-, beziehungsweise „Geistesverwandtschaft“¹⁴¹ zwischen Barlach und Kollwitz zu einer geheimnisvollen, romantischen Verbundenheit, wie sie einige Forscher erkennen wollen, zu stilisieren und ist um wissenschaftliche Objektivität bemüht.

Auch nach gründlicher Recherche und ausführlicher Beschäftigung mit den vorhandenen Quellen ist es nicht möglich, für die „Beziehung“ zwischen Käthe Kollwitz und Ernst Barlach eine adäquate Bezeichnung zu finden. Weder die vielzitierte „Geistesverwandtschaft“, noch die „geistigen Geschwister“ oder die „Leitfigur“ und schon gar nicht der populärwissenschaftliche „Seelenverwandte“ scheinen dieser gerecht zu werden. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass sich die beiden Künstler in bestimmter Hinsicht verbunden fühlten und sich stets im Wirkungsbereich des anderen bewegten. Tatsächliche Wechselbeziehungen zwischen den beiden Kuntschaffenden kann jedoch letztlich nur ein Blick auf ihr Oeuvre offenbaren.

¹³⁹ Jansen, Elmar: Ernst Barlach. Käthe Kollwitz: Berührungen. Grenzen. Gegenbilder. Berlin: Gebr. Mann, 1989. S. 44

¹⁴⁰ Seeler, Annette: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust. Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch.“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 23.

¹⁴¹ Begriffe verwendet nach Ebd.

II.1.2. DER EINFLUSS ZWISCHENMENSCHLICHER WECHSELBEZIEHUNGEN AUF DAS OEUVRE

In Anbetracht der füreinander empfundenen Sympathien von Ernst Barlach und Käthe Kollwitz, erscheint eine Analyse der Ähnlichkeiten und Differenzen der beiden Oeuvres als lohnend, um etwaige wechselseitige Beeinflussungen sichtbar zu machen. Rasch wird augenscheinlich, dass die Namen der beiden Künstler in der wissenschaftlichen Rezeption weit häufiger miteinander erwähnt werden als eine eingehende Betrachtung der Differenzen ihrer Werke stattfindet. So will die Forschung in ihrem Schaffen auf den ersten Blick weit mehr künstlerische Parallelen als Unterschiede erkennen können. Annette Seeler hierzu:

Nicht allzu oft wurde bisher in der Literatur, die Ernst Barlach und Käthe Kollwitz zueinander in Beziehung setzt, versucht, in Worte zu fassen, was die beiden Künstler trennt, worin ihr Schaffen differiert.¹⁴²

Bei aller Euphorie für die Methode des Vergleichs ist Elmar Jansen jedoch darin zuzustimmen, dass es nicht angemessen wäre, wenn alle Aussagen zu diesen Künstlern sich in einem solchen erschöpfen würden. Keineswegs kann es gelingen, die schöpferischen Kräfte des einen in ausschließlicher Abhängigkeit vom anderen zu betrachten.

Es ist wichtig festzuhalten, dass zwischen Ernst Barlach und Käthe Kollwitz keine künstlerische Abhängigkeit bestand. Elmar Jansen weist darauf hin, dass sich die gegenseitigen Adaptionen in Grenzen halten und merkt an, dass von anderen Künstlern (so zum Beispiel von den jeweiligen künstlerischen Lehrern) stärkere Einwirkungen ausgegangen seien.¹⁴³ Dennoch lassen sich für beide übergreifende Namen nennen, die auf parallele, jeweils persönlich verarbeitete Eindrücke und Traditionen hinweisen: Auguste Rodin, Henrik Ibsen, Émile Zola, Gerhart Hauptmann oder Maxim Gorki.¹⁴⁴ Sowohl Barlach als auch Kollwitz waren Kenner der russischen Literatur, wobei ihnen Tolstoi fremder blieb als Dostojewski. Weder Barlach noch Kollwitz wollten Kunst für den guten Bürger machen, sondern widersprachen mit ihrem Werk den Konventionen. Ihr soziales Bekenntnis ist ähnlich und unterschiedlich – auf der einen Seite geprägt vom Großstadtproletariat und seinen Kämpfen und auf der anderen Seite von Lebenssehnsüchten bäuerlicher Halbproletarier, Tagelöhner und Randexistenzen der Gesellschaft. „Aus diesen Erlebniswelten geht eine strenge Schlichtheit in ihr Schaffen über, etwas Schwerfällig – Urtümliches, Schwerblütiges.

¹⁴² Petersen, Swantje: Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. F./a./M. / Wien: Lang, 1995. S. 25.

¹⁴³ Jansen, Elmar: Ernst Barlach. Käthe Kollwitz: Berührungen. Grenzen. Gegenbilder. Berlin: Gebr. Mann, 1989. S. 14.

¹⁴⁴ Ebd. S. 15.

Beide lehnen eine bürgerliche Mitleidposition ab.¹⁴⁵ Als Generalthema beider Künstler kann die Hinwendung zum Nächsten, zu den Menschen, mit denen man sozial und persönlich in Berührung kommt, verstanden werden.

Im Werk von Käthe Kollwitz finden sich Gesten, die den Ausdrucksformen Barlachs ähneln wie etwa hockende, nachdenkende, sich sorgende Frauen. Diese Anlehnungen zeigen, dass sie ihn vor allem als Bildhauer verehrte. Auch bei Barlach finden sich Elemente des Kollwitz'schen Schaffens, so zum Beispiel Menschen, die sich die Hände vor das Gesicht schlagen, Gebärden des Sich – Beugens über einen anderen Menschen, Hände Trauernder, Abwehrender, um nur einige zu nennen. Allerdings kann weder von „direkten Entlehnungen noch von Anpassungsversuchen“¹⁴⁶ gesprochen werden.

Für eine Gegenüberstellung der Werke von Ernst Barlach und Käthe Kollwitz bietet sich für Annette Seeler methodisch der ikonologische Vergleich an, da dieses Verfahren von beiden Künstlern angewendet wurde: „Stets aufs neue kehren bestimmte gestische und konfigurative Formulierungen in beiden Oeuvres wieder [...]“.¹⁴⁷ Bei Käthe Kollwitz sind dies etwa die Variationen zum Bildtypus der Muttergottes in guter Hoffnung oder ihr wiederholtes Aufgreifen der „Grablegungs-“ beziehungsweise „Beweinungsszene“.¹⁴⁸ In Barlachs Oeuvre findet sich in verschiedenen Schaffensperioden wiederholt das Motiv des Schwebens. Als Gebärde, die in beiden Werken vielfältig vorkommt, erkennt man die an das Gesicht oder an den Kopf gelegte Hand als Geste des Nachdenkens bis hin zum Ausdruck von Kummer, Klage und tiefster Verzweiflung. Ebenso offensichtlich sind für Annette Seeler bei beiden Künstlern bestimmte, in sich sinnhaltige Kompositionsmuster wie etwa die Kreuzform als Zusammensetzung einer waagrechten und einer senkrechten Ausrichtung oder die Schneckenform als Sinnbild eines „Rückzugs ins tiefe Innere“¹⁴⁹. Bei Barlach ist ferner zu beobachten, dass er seinen Gestalten geometrische Figuren wie etwa Kreise einschrieb.

II.1.2.1. DIE HAND IM WERK VON KOLLWITZ UND BARLACH

Für die folgende Betrachtung der Darstellung von Händen und Handbewegungen im Oeuvre der beiden Künstler dient der Essay *Die Bedeutung der Hände im Werk der Künstler*

¹⁴⁵ Jansen, Elmar: Ernst Barlach. Käthe Kollwitz: Berührungen. Grenzen. Gegenbilder. Berlin: Gebr. Mann, 1989. S. 22.

¹⁴⁶ Ebd. S. 25.

¹⁴⁷ Seeler, Annette: „Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust. Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch.“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 24.

¹⁴⁸ vgl. Ebd.

¹⁴⁹ Ebd.

Ernst Barlach und Käthe Kollwitz – Symbol und Gestaltung (2006)¹⁵⁰ von Gudrun Fritsch als Grundlage. Anhand von sieben exemplarischen Handbewegungen zeigt die Autorin, wie unterschiedlich, aber auch wie ähnlich die beiden Künstler die Hände in der Gestaltung der Bilder und Skulpturen hervorheben, um die Aussagen zu differenzieren und zu verdeutlichen.

Als Beispiel für die Darstellung „trauernder Hände“ vergleicht Gudrun Fritsch Ernst Barlachs Bronzerelief *Klage* (1902) mit dem berühmten, anlässlich von Barlachs Tod entstandenen Kollwitz'schen Bronzerelief *Die Klage* (1938 / 40): Während bei Barlach eine weibliche Gestalt mit gesenktem Kopf und geschlossenen Lidern mit der linken Hand das linke Auge verdeckt und sich die Tränen aus dem Gesicht wischt, findet Kollwitz eine andere Ausdrucksform der Trauer: „*Die Klage* zeigt die klassische Trauergeste des Nicht-mehr-hören-, Nicht-mehr-sehen- und Nicht-mehr-sagen-Wollens.“¹⁵¹ Das schmerverzerrte Gesicht mit geschlossenen Augen ist in den Händen verborgen. Während die erste Arbeit eine allgemeingültige Darstellung des Trauerns ist, drückt die zweite eine ganz persönliche Trauerhaltung (nämlich jene von Kollwitz selbst) aus.

Unter dem Aspekt der Darstellung „bittend – bettelnder“ Hände werden einander die Barlachsche Bronze *Russische Bettlerin II* (1907) und Kollwitz' Kreidelithographie *Deutschlands Kinder hungern!* (1923) gegenüber gestellt. Barlach schuf die Arbeit geprägt von den Eindrücken seiner ersten Russlandreise im Jahre 1906, die für sein Schaffen „wie eine Offenbarung“¹⁵² war. Dennoch verwehrte sich der Künstler gegen die landläufige Meinung, er wäre erst durch Russland zum plastischen Ausdruck geführt worden. In *Ein selbsterzähltes Leben* (1962) stellt er klar, dass seine Wahrnehmung der Wirklichkeit stets – also auch vor seiner Reise nach Russland – eine plastische gewesen sei und er das Bedürfnis in sich getragen habe, dieser Ausdruck zu verleihen. Er räumt allerdings folgendes ein:

Russland gab mir seine Gestalten [...], diese Bettler, die mir Symbole für die menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erden waren [...]¹⁵³

So auch die *Russische Bettlerin II*: Eine mit einem Kopf- und Schultertuch verhüllte weibliche Gestalt, stark vorgebeugt sitzend, streckt die linke Hand geöffnet aus, um eine Gabe zu erbitten. In Kollwitz' Kreidelithographie recken sich dem Betrachter ausgestreckte, dünne Kinderarme mit leeren Schüsseln in den flehenden Händen entgegen während tiefschwarz

¹⁵⁰ Fritsch, Gudrun: „Die Bedeutung der Hände im Werk der Künstler Ernst Barlach und Käthe Kollwitz – Symbol und Gestaltung“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 30 – 37.

¹⁵¹ Ebd. S. 31

¹⁵² Jackson Groves, Naomi: Ernst Barlach: Leben im Werk. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlagsbuchhandlung, 2009. S. 4.

¹⁵³ Barlach, Ernst: Ein selbsterzähltes Leben. München: Piper, 2009. S. 56.

umrundete Kinderaugen nach oben blicken, in der Hoffnung dass diese sich bald füllen mögen. Auf eine augenscheinliche Ähnlichkeit der Thematik im Oeuvre der beiden Künstler ist bereits mehrfach hingewiesen worden, doch wird sie in der Gegenüberstellung der beiden oben angeführten Werke einmal mehr frappant: Die Hände in den Werken von Barlach und Kollwitz sind nicht anklagend, sondern klagend; sie betteln aus reiner Not heraus.

Häufige Darstellung erfährt in den Werken der beiden Künstler die Gestik der „schützenden Hände“. Zwei Beispiele unter vielen sind Barlachs *Hamburger Ehrenmal* aus dem Jahr 1931 sowie Kollwitz' *Bronze Mutter mit zwei Kindern* (1932 – 1936). In beiden Bearbeitungen der Thematik handelt es sich um Mütter, die ihre Hände schützend um ihre Kinder legen. Allerdings ist bei Käthe Kollwitz ein persönlicher Anlass, nämlich die Geburt ihrer Enkeltochter, ausschlaggebend für die Entstehung, während Ernst Barlachs Skulptur eine allgemeingültige Aussage hat. Gudrun Fritsch hierzu: „Gleichwohl ist an dieser Stelle anzumerken, dass bei seinen Werken jedweder Hinweis auf persönliche Ereignisse zum Umsetzen von Bildideen fehlt. Die Allgemeingültigkeit ist ihm Maxime.“¹⁵⁴

Eine weitere thematische Parallele findet sich in der Darstellung der Hände Gottes, allerdings setzte sich Ernst Barlach weit mehr mit dieser auseinander als Käthe Kollwitz. In seinem Oeuvre findet sich eine beträchtliche Anzahl religiöser Motive, während sie Zeit ihres Lebens behauptete, nicht religiös zu sein. Dessen ungeachtet weist Kollwitz' Werk zahlreiche Themen auf, die biblische Konnotationen beinhalten. So betitelte sie etwa das bronzene Relief, das sie für ihr eigenes Grab schuf (1935 / 36) mit den Goetheschen Worten „Ruht im Frieden seiner Hände“. Die Vermutung liegt auch für Gudrun Fritsch nahe, dass damit mit großer Wahrscheinlichkeit die Hände Gottes gemeint sind: „Allein die Größe der Hände, in denen der im Verhältnis sehr viel kleinere, nach links geneigte Kopf der oder des Gestorbenen mit friedlichem Gesichtsausdruck geborgen ruht, legt das nahe.“¹⁵⁵

Im Barlachschen Werk findet sich eine große Zahl an Arbeiten zu diesem Motiv, wobei jedoch die dahinterstehende religiöse Überzeugung eine andere gewesen sein dürfte als bei Kollwitz. Zwar ist in den Darstellungen beider Künstler Gläubigkeit zu spüren, doch während Kollwitz fest in Geschichte und Tradition des christlichen Glaubens verankert war – und damit im Glauben an einen gütigen und barmherzigen Gott – steht Barlach in seiner Religiosität für die Vorstellung eines unnahbaren, nicht fassbaren Gottes. So auch in der Skulptur *Schwebender Gottvater* (1922): Auf einem vierkantigen Sockel ist die

¹⁵⁴ Fritsch, Gudrun: „Die Bedeutung der Hände im Werk der Künstler Ernst Barlach und Käthe Kollwitz – Symbol und Gestaltung“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 30 – 37. S. 36.

¹⁵⁵ Ebd. S. 34

aufwärtsgerichtete, nach oben weisende männliche Ganzkörperfigur mit himmelwärts gerichtetem Kopf, langem Bart, fliehender Stirn und wehendem Haar dem Betrachter zugewandt. Die Arme sind vorwärts gestreckt, bleiben jedoch am Oberkörper; die Hände sind geöffnet, wobei unklar bleibt, ob sie segnen sollen oder das Gegenüber von sich fernhalten. An dieser Stelle weist Gudrun Fritsch darauf hin, dass sich Ernst Barlach in seinen Briefen und Selbstzeugnissen als „Gottsucher“ bezeichnete.¹⁵⁶ Barlachs religiöse Anschauungen finden in der Skulptur ihren Niederschlag. Während sich Käthe Kollwitz vertrauensvoll in den Händen des Schöpfers weiß, erscheint dieser Barlach als nicht greifbar.

Aus dem genauen Betrachten der Hände, Finger und Armbewegungen im Oeuvre von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass diesen bei beiden Künstlerkollegen keine beliebige Funktion zukommt. Wenngleich die Handschriften differieren, finden sich doch ähnliche Gesten.

I.1.2.2. MYSTISCHE MOTIVE UND CHRISTLICHE VORBILDER

Oftmals hat sich die Forschung im Bezug auf Käthe Kollwitz und Ernst Barlach die Frage gestellt, ob ihre Kunst „religiöse Kunst“ sei. Auch heute noch werden die Werke der beiden Kunstschaffenden häufig und gerne im religiösen Kontext der Öffentlichkeit gezeigt. So findet von 4. Juli bis 29. August 2010 im Dom St. Petri in Ratzeburg eine Ausstellung mit dem Titel „Ernst Barlach – Käthe Kollwitz – Über die Grenzen der Existenz“ statt, die von einem umfassenden Begleitprogramm abgerundet wird.¹⁵⁷

Arthur Bonus, dem die Künstlerin sehr nahe stand, meinte bei Betrachtung ihres Oeuvres, dass „es sich hier um religiöse Kunst handle, obwohl kein einziges der überlieferten Elemente religiöser Formensprache auftritt“¹⁵⁸. Kollwitz entgegnete ihm: „Bis heute weiß ich nicht, ob die Kraft, die meine Arbeiten hervorgebracht hat, etwas ist, was mit Religion verwandt ist, oder gar sie ist. Ich bin neugierig, was sie da herausfinden werden [...]“.¹⁵⁹ Martin Fritsch beschreibt den heutigen Stand der Forschung mit folgenden Worten:

Die Grundtendenz im Werk von Käthe Kollwitz im herkömmlichen Sinne als religiös zu interpretieren, ist Arthur Bonus nicht überzeugend gelungen, doch unverkennbar sind in ihrem Werk „überlieferte Elemente religiöser Formensprache“ in nicht

¹⁵⁶ Fritsch, Gudrun: „Die Bedeutung der Hände im Werk der Künstler Ernst Barlach und Käthe Kollwitz – Symbol und Gestaltung“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 30 – 37. S. 34.

¹⁵⁷ vgl. http://www.ratzeburg.de/media/custom/1281_3296_1.PDF Stand: 05.03.2010.

¹⁵⁸ Zitiert nach: Fritsch, Martin [Hg.]: Käthe Kollwitz: Zeichnung – Grafik – Plastik. Bestandskatalog des Käthe – Kollwitz – Museums Berlin. Leipzig: E.A. Seemann, 1999. S. 20.

¹⁵⁹ Zitiert nach: Ebd.

wenigen Fällen unmittelbar nachweisbar, ikonographische Anlehnung und schöpferische Neuformulierungen geläufiger christlicher Motive festzustellen.¹⁶⁰

Auch für Ernst Barlach spielten die Beschäftigung mit dem eigenen Glauben sowie die Frage nach der Existenz eines Gottes eine entscheidende Rolle, wenngleich sein Zugang anderer Natur war als jener von Käthe Kollwitz. 1930 / 31 schrieb er in einem Beitrag zu *Dichterglaube. Stimmen religiösen Erlebens* herausgegeben von Harald Braun:

Die Gläubigkeit meines Wesens möchte um alles Heilige willen von Befragung verschont bleiben. Sie ist sich ihrer selbst kaum bewusst und viel zu stolz, wenn sie schon gestellt wird, es darauf ankommen zu lassen, dass man sie zu etwas Worthaftem nötigt [...] Doch gehöre ich zu den gläubigen Menschen, deren Letztes allerdings sich nicht in Worte bringen ließe, indem ich der Überzeugung bin, dass die mir gegebene Sprache und Darstellung von Etwas zeugt, das vom Wort, von Wille, Verstand und Vernunft überhaupt nicht berührt wird.¹⁶¹

Auch in seinem *Güstrower Tagebuch* (1916) setzt sich Barlach mehrfach mit dem Glauben und seiner Religiosität auseinander. Sehr viel stärker als bei Käthe Kollwitz sind bei ihm eine kritische Distanz sowie ein Ringen nach Antworten spürbar. Am deutlichsten verleiht er seinem ambivalenten Verhältnis zu Gott in folgendem Zitat Ausdruck:

Ich kann aber nicht immer gottdurchdrungen sein, also schließe ich, Gott stößt mich von sich ab. Sprüht mich, spritzt mich von sich ab, wie ein kosmischer Gasball seine Tropfen in den Raum schleudert, aber immer anzieht und am Ende wieder in sich reißt.¹⁶²

Der von der Forschung vielfach angedeuteten Verbindung der Kunst Barlachs mit Religion und Mystik widmet sich auch die Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg mit zwei Arbeiten von Anja Sroka¹⁶³ und Wolfgang Tarnowski¹⁶⁴. Die Autoren fragen, inwiefern Barlachs Kunst und seine autobiographischen Äußerungen vermuten lassen, dass er die Mystik als religiöses Phänomen rezipiert hat. Das in den autobiographischen Positionen erkennbare Mystikverständnis des Künstlers zeigt, dass Barlach diese als Phänomen begriff, das sein eigenes Verhältnis zur Kunst grundsätzlich kennzeichnete. Ein interessantes Beispiel hierfür stellt die Lithographie *Wem Zeit wie Ewigkeit* (1916) dar: Der vollständige Titel lautet „Wem Zeit wie Ewigkeit und Ewigkeit wie Zeit, der ist befreit von allem Leid“ und ist ein Zitat des deutschen Mystikers und Philosophen Jakob Böhme (1575 – 1624). Laut Sroka und

¹⁶⁰ Zitiert nach: Fritsch, Martin [Hg.]: Käthe Kollwitz: Zeichnung – Grafik – Plastik. Bestandskatalog des Käthe – Kollwitz – Museums Berlin. Leipzig: E.A. Seemann, 1999. S. 20.

¹⁶¹ Zitiert nach: Jackson Groves, Naomi: Ernst Barlach: Leben im Werk. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlagsbuchhandlung, 2009. S. 110.

¹⁶² Barlach, Ernst: *Güstrower Tagebuch*. Hg. v. Elmar Jansen. Berlin: Union Verlag, 1980. S. 322.

¹⁶³ Sroka, Anja: *Zwischen Himmel und Erde. Ernst Barlach. Mystik und Kunst oder die Revision des Christentums*. Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft, 2002.

¹⁶⁴ Tarnowski, Wolfgang: *Ernst Barlach – „Ich habe keinen Gott, aber Gott hat Mich“* Hamburg: Ernst Barlach Gesellschaft, 2007.

Tarnowski ist Barlachs Verständnis von Mystik insbesondere mit dem mittelalterlich-christlichen Phänomen verwandt, „als bedeutender Unterschied ist jedoch Barlachs Distanz zum heutigen Christentum hervorzuheben, von dessen Gottesbegriff er sich deutlich abgrenzt.“¹⁶⁵

Zwar sehen sich Kollwitz' Werke im Vergleich zu denen Barlachs, in denen Mythisches augenscheinlich eine bedeutende Rolle spielt, oftmals mit der Behauptung konfrontiert, sie widmeten sich in erster Linie der empirischen Wirklichkeit, doch finden sich auch in jenen mythische Elemente. Selbst wenn sie 1925 in einem Brief an einen Freund schrieb, dass sie nicht wisse ob von der starken religiösen Kraft ihres Großvaters (der die Freie Gemeinde in Königsberg begründet hatte) noch etwas in ihr lebendig sei¹⁶⁶, räumte sie bereits 1929 in ihrem Tagebuch mit einem Goethe – Zitat ein: „Was Kunst ist: ‚Der stete lebendige Bund, nämlich zwischen den Augen des Leibes und den Augen des Geistes.‘“¹⁶⁷ Für beide Künstler gilt, laut Martin Fritsch, unverkennbar, dass sie Vorbilder aus den christlichen Darstellungstraditionen umformuliert und in ihren eigenen Bildgedanken angewendet haben.

Als historisches Vorbild für das Motiv der werdenden Mutter, an dem sich Käthe Kollwitz offenbar orientiert haben dürfte, führt Martin Fritsch den ikonographischen Typus der „Maria gravida“ („Maria in der Hoffnung“) an.¹⁶⁸ Allerdings wandelt sie diesen insofern ab, als die Schwangeren mit ihren Kindern eher Unheil erfahren als Heil, so zum Beispiel die Figur des *Gretchens* aus Goethes *Faust – Drama*, das zur Mörderin ihres unehelichen Kindes wurde. Kollwitz stellte diese 1899 / 99 und erneut 1909 als Schwangere dar, die gleichzeitig mit ihrem in sich getragenen Kind dessen Tod als Vision vor sich sieht. Das Gretchen von Ernst Barlach weist in seiner Gestaltung parallele Züge auf: „In der illustrierten Szene selbst eine Vision, richtet es, das Zentrum des Bildes darstellend, sein Augenmerk auf das Blocksberggelichter, das sich im Hintergrund tummelt.“¹⁶⁹ Mehrfach schuf der Künstler (in Bild und Wort) mysteriöse weibliche Figuren wie Hexen (etwa *Die gefesselte Hexe* 1926), Seherinnen (*Die Vision* 1912) und weise Frauen (beispielsweise *Hockende Alte* 1933).

Bereits hingewiesen wurde auf die Bedeutung des Motivs des Schwebens im Werk von Ernst Barlach. Als Beispiele können der bereits detailliert beschriebene *Schwebende Gottvater* (1922) oder auch das *Güstrower Ehrenmal* (1927), in dem man die Züge von Käthe Kollwitz erkannt hat, genannt werden. Auch in ihrem Werk findet sich das Motiv des Schwebens. Allerdings verweist Martin Fritsch darauf, dass die Darstellung bei ihr deutlicher

¹⁶⁵ www.ernst-barlach-gesellschaft.de Stand: 10.03.2010.

¹⁶⁶ Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 66.

¹⁶⁷ Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher 1908 – 1943. Hg. v. Jutta Bohnke – Kollwitz. München: btb, 2007. S. 645.

¹⁶⁸ Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 66.

¹⁶⁹ Ebd.

als bei Barlach von ikonographischen Vorbildern geprägt ist wie etwa von der „Himmelfahrt“. ¹⁷⁰ Auch dem christlichen Bildtypus der „Beweinung“ widmete sich Kollwitz mehrfach künstlerisch.

Jenes christliche Motiv, das die beiden Künstler am häufigsten bearbeitet und umgeformt haben, ist jedoch das der „Pietà“, die Darstellung Marias mit dem vom Kreuz abgenommenen Leichnam Jesu Christi. Ernst Barlach schuf für das Ehrenmal in Stralsund die Gruppe der Mutter mit totem Soldatensohn in symbolischer Kreuzform (*Pietà* 1932). Im Kollwitz'schen Holzschnitt *Tod mit Frau im Schoß* (1921) erkennt man zu Füßen der Gruppe einen Dornenkranz als Symbol der Passion Christi. Hier wurde es übertragen auf den Leidensweg einer Frau, die der Tod erlöst. Noch direktere Verwendung findet die Bezeichnung „Pietà“ in der Lithografie *Frau mit totem Kind* (1903): Der Kopf der Mutter ist auf den Körper des toten Kindes gesenkt. Auch der 1922/23 entstandenen Zeichnung *Tod und Jüngling, aufschwebend* liegt das „Pietà“ – Motiv zugrunde und laut Martin Fritsch waren es höchstwahrscheinlich zwei Spätwerke Michelangelos, die sie zu dieser Komposition inspirierten (die *Pietà Palestrina* und die *Pietà Rondanini*). ¹⁷¹

Abgesehen von den oben ausgeführten thematischen Parallelen, die hauptsächlich im plastischen Oeuvre der beiden Künstler ausgemacht wurden, finden sich auch in Ernst Barlachs zeichnerischem Schaffen weitere Bearbeitungen christlicher Motive wie etwa die (Kohle-) Zeichnungen *Christus am schrägen Kreuz* (1915) oder *Selig sind die Barmherzigen* (1916). Als plastisches Werk unvollendet geblieben ist ein Auftrag von 1929 / 30, für die Westfassade der backsteingotischen Katharinenkirche in Lübeck einen passenden Figurenschmuck zu schaffen, aufgrund der politischen Situation. Ursprünglich sollten zwei Reihen mit sechzehn Figuren gefüllt werden, jedoch wurden nur drei vollendet („Der Bettler“, „Die Sängerin“, „Frau im Wind“).

I.1.2.3. (WELT-) KRIEGSGEDENKEN BEI KOLLWITZ UND BARLACH

„Wo ist die neue Form für den neuen Inhalt dieser letzten Jahre?“ ¹⁷² fragte sich Käthe Kollwitz 1917 in Anbetracht der Geschehnisse des Ersten Weltkrieges, die bei ihr und Ernst Barlach wie auch bei den meisten ihrer Zeitgenossen einen tiefen Einschnitt in Leben und Werk markieren. Während Barlach das Kampfgeschehen nie an der Front erlebte, war Kollwitz durch den Verlust ihres Sohnes Peter, der 1914 an der Westfront in Belgien fiel,

¹⁷⁰ Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 67.

¹⁷¹ Fritsch, Martin [Hg.]: Käthe Kollwitz: Zeichnung – Grafik – Plastik. Bestandskatalog des Käthe – Kollwitz – Museums Berlin. Leipzig: E.A. Seemann, 1999. S. 21.

¹⁷² Zitiert nach: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 79.

unmittelbar vom Krieg betroffen. Die Verzweiflung, von der Todesnachricht ausgelöst, ist das Thema einer Lithografie von Anfang 1920 mit dem Titel „Gefallen“. Der Verlust des Sohnes, der voll Idealismus als Freiwilliger in den Krieg gezogen war, stürzte Käthe Kollwitz in eine schwere Krise, an der sie fast zerbrach. Sie versuchte, sich als Künstlerin mit dem Tod des Sohnes, aber auch mit der getöteten Jugend, dem Krieg und seinen Folgen auseinanderzusetzen:

Eine Zeichnung gemacht: Die Mutter, die ihren toten Sohn in ihre Arme gleiten lässt. ich könnte 1000 solche Blätter machen und doch komme ich ihm so nicht näher. Ich suche ihn. Als ob ich ihn in der Arbeit finden müsste [...] Aber zugleich das Empfinden: ich kann es nicht mehr. Ich bin zu zerstört, zerweint, geschwächt.¹⁷³

Das bedeutendste Werk in der Auseinandersetzung mit dem Krieg schuf Käthe Kollwitz erst mit einiger Distanz zu dem Geschehenen in den Jahren 1921 / 22: Sieben Holzschnitte umfasst ihr Zyklus *Krieg*, der nicht den Krieg selbst, sondern die von ihm Betroffenen thematisiert. Blatt eins, *Das Opfer*, zeigt eine Mutter, die völlig entkräftet ihr Kind darbietet, Blatt zwei *Die Freiwilligen*, stellt die patriotischen Jugendlichen dar, die euphorisch in den Krieg ziehen. In Blatt drei, *Die Eltern*, schafft Kollwitz den trauernden Eltern, die ihre Söhne im Krieg verloren haben, ein Denkmal.¹⁷⁴ Martin Fritsch zählt diesen Holzschnitt wie überhaupt die gesamte Folge *Krieg* zu den besten expressionistischen Holzschnitten der zwanziger Jahre.¹⁷⁵ Blatt vier und fünf *Die Witwe I* und *Die Witwe II* zeigen eine schwangere Frau beziehungsweise eine verzweifelte, mit einem kleinen Kind im Arm am Boden hingestreckte Frau. Blatt sechs stellt die *Die Mütter* dar, die sich kreisförmig schützend um ihre Kinder gruppieren und Blatt sieben präsentiert schließlich *Das Volk* als Ganzes als Opfer des Krieges. Die Wahl des Holzschnittes als adäquater Möglichkeit des Ausdrucks der Kriegsthematik, geht laut Martin Fritsch auf eine Anregung zurück, die Käthe Kollwitz durch Ernst Barlach erhalten hat. Denn nach Jahren der Unsicherheit, mit welchem künstlerischen Verfahren sie das Kriegsgeschehen angemessen darstellen könnte, ging ihr nach dem Besuch einer Ausstellung Barlachscher Holzschnitte, „blitzartig“¹⁷⁶ auf, dass diese Technik die gesuchten Möglichkeiten in sich barg.

Auch Ernst Barlach beschäftigte sich nach Ende des Ersten Weltkrieges intensiv mit der Frage einer angemessenen Kriegerehrung und wollte mit seinen Mahnmalen „Not, Tod

¹⁷³ Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher 1908 – 1943. Hg. v. Jutta Bohnke – Kollwitz. München: btb, 2007. S. 268 / 269.

¹⁷⁴ vgl. auch Fischer, Hannelore [Hg.]: Die trauernden Eltern. Ein Mahnmal für den Frieden. DuMont: 1999.

¹⁷⁵ Fritsch, Martin [Hg.]: Käthe Kollwitz: Zeichnung – Grafik – Plastik. Bestandskatalog des Käthe – Kollwitz – Museums Berlin. Leipzig: E.A. Seemann, 1999. S. 18.

¹⁷⁶ vgl. Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher 1908 – 1943. Hg. v. Jutta Bohnke – Kollwitz. München: btb, 2007. S. 476.

und Verzweiflung als Gradmesser der wahren Bedeutung unverhohlener Opferbereitschaft“¹⁷⁷ zum Ausdruck bringen. Beispiele hierfür sind das Kieler Ehrenmal *Schmerzensmutter* (1921), das *Magdeburger Ehrenmal* (1928 / 29) sowie das *Hamburger Ehrenmal* (1931).

Eine für diese Arbeit besondere Bedeutung hat das bereits erwähnte Ehrenmal *Der Schwebende* (1927) im Güstrower Dom, auch bekannt als „Güstrower Ehrenmal“. Zunächst sah Barlach ein Relief vor, entwickelte dann jedoch aus einer Reihe großformatiger Zeichnungen das Denkmal mit der bekannten schwebenden Bronzefigur. Im Gegensatz zu den konventionellen Denkmälern schuf der Künstler einen vollkommen neuen Typus desselben: „Nicht auf Heldentum und einen als Opfer gedeuteten Soldatentod kam es ihm an, sondern auf den Leidaspekt. Barlachs Ehrenmale fordern zur Stellungnahme auf [...]“.¹⁷⁸ Das Einmalige an dieser Gestalt ist die Konstruktion einer schweren Bronzeplastik, die durch zwei schmiedeeiserne Stäbe in der Schwebe gehalten wird und somit der irdischen Schwerkraft entgegenwirkt. Besonders für das Thema der vorliegenden Arbeit von Relevanz ist, dass die Forschung in den Gesichtszügen des Schwebenden jene von Käthe Kollwitz ausmachen will. Diesbezüglich sprach Barlach mit seinem Verlegerfreund Reinhard Piper 1928: „In den Engel ist mir das Gesicht von Käthe Kollwitz hineingekommen, ohne, dass ich es mir vorgenommen hätte. Hätte ich sowas gewollt, wäre es wahrscheinlich missglückt.“¹⁷⁹ So sehr Elmar Jansen diese frappierende Ähnlichkeit zwischen den Gesichtszügen der schwebenden Gestalt des *Güstrower Ehrenmals* und jenen von Käthe Kollwitz als Ausdruck Jahre während, verborgener Verbundenheit zwischen den beiden Künstlern verstehen möchte, die nun eine Ausdrucksmöglichkeit gefunden hatte, so kann das Ehrenmal nicht als tatsächliches Porträt gelten. Bezieht man sich auf Volker Probst, so handelt es sich hier um ein Phänomen, das in Barlachs Werk häufiger zu beobachten ist. Bei Gesichtern verschiedener Figuren entdeckt man Ähnlichkeiten mit Personen aus Barlachs näherem Lebens- und Bekanntenkreis, unter anderem mit Paul Cassirer, Leo Kestenberg oder Friedrich Schult.¹⁸⁰ Dennoch räumt Probst ein, dass Kopf von Barlachs *Güstrower Ehrenmal* in der Rezeption zu einer Hommage an seine Künstlerfreundin Käthe Kollwitz geworden ist.

Der Entwurf einer Pietà für Stralsund kam 1932 wegen Anfeindungen aus nationalsozialistischen Kreisen nicht mehr zur Vollendung. Die gegen Barlach entfachte

¹⁷⁷ Zitiert nach: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 80.

¹⁷⁸ Probst, Volker: „Stillstand der Zeit. Ernst Barlachs ‚Güstrower Ehrenmal‘ von 1927“ In: Ebd. S. 13 – 16. S. 13.

¹⁷⁹ Piper, Reinhard: „Nachmittag“. München: 1950. S. 158 Zitiert nach: Ebd. S. 15.

¹⁸⁰ Probst, Volker: „Stillstand der Zeit. Ernst Barlachs ‚Güstrower Ehrenmal‘ von 1927“ In: Ebd. S. 13 – 16. S. 15.

Rufmordkampagne führte 1934 zur Magazinierung des *Magdeburger Ehrenmals*, 1937 zur Entfernung des *Kieler* und des *Güstrower Ehrenmals*, das 1941 eingeschmolzen wurde. 1938 folgte die Entfernung des Reliefs „Trauernde Mutter mit Kind“ vom *Hamburger Ehrenmal*.

Doch nicht nur in der Form von Ehrenmalen setzte sich Ernst Barlach mit dem Krieg und seinen Auswirkungen auf die Bevölkerung auseinander. Holzplastiken wie beispielsweise das *Frierende Mädchen* (1917) oder die *Verhüllte Bettlerin* (1919), aber auch Zeichnungen machen deutlich, dass die Thematik in der einen oder anderen Form in seinem Werk allgegenwärtig ist. In einem Brief an Reinhard Piper schrieb Barlach:

Ich glaube, wer den Krieg malen will, muss erst den Frost malen lernen [...] kalte Nässe, fleischfressender Ostwind, der Hauch der dunkeln Wintermorgende, das Schaudern der aufgehenden Wintersonne ist schwerer zu überwinden als manch andere Not, die heroisch abgestempelt wird.¹⁸¹

I.1.2.4. GLÜCKSEMPFINDUNGEN, SCHMERZ UND TOD ALS BEDINGUNGEN DES MENSCHSEINS

Martin Fritsch betitelt diesen zugrundeliegenden Aspekt des Schaffens von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach mit *Conditio Humana*¹⁸², welche „die Grundbedingungen und Möglichkeiten des Menschseins, das von Liebe und Glücksempfindungen, aber unausweichlich auch von Schmerz, Krankheit sowie Trauer begleitet und schließlich vom Tod beendet wird.“¹⁸³ Beide Künstler gestalteten diese elementaren menschlichen Gegebenheiten, wobei sie ebenfalls beide auf lange überlieferte ikonographische Muster zurückgriffen.

Ein häufig variiertes Thema in den Arbeiten der beiden Künstler ist jenes von „Eros und Thanatos“, von Liebe und Tod. Bei Kollwitz kreisen die Bildgedanken oftmals um das „Auf-dem-Schoß-Sitzen“, eine Position, die bei der Darstellung von Liebespaaren bereits ein sexuelles Motiv anklingen lässt. Allerdings ist es bei Kollwitz der Tod, auf dessen Schoß das Mädchen Platz nimmt (*Tod mit Frau im Schoß* 1921, *Tod hält Mädchen im Schoß* 1934), wodurch der Zusammenhang von Tod und Sexualität verdeutlicht wird. Laut Martin Fritsch gehen einige der Formulierungen auf überlieferte ikonographische Vorbilder zurück wie etwa auf die mittelalterlichen Totentanz – Bilder, wobei die Zusammenstellung „Tod und Mädchen“ bei Barlach und Kollwitz isoliert dargestellt wird.¹⁸⁴ Dieses Motiv findet sich ähnlich in den Arbeiten beider Künstler.

¹⁸¹ Barlach, Ernst: Die Briefe I; 1888 – 1924. München: Piper, 1968. S. 475.

¹⁸² Anm.: Als „*conditio humana*“ bezeichnet man allgemein die Bedingung des Menschseins und die der Natur des Menschen wie auch die Grundbedingungen menschlicher Existenz auf dieser Erde.

¹⁸³ Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 92.

¹⁸⁴ Ebd.

Weit intensiver als bei Ernst Barlach zieht sich die Auseinandersetzung mit dem Tod wie ein schwarzer Faden durch das Lebenswerk von Käthe Kollwitz als Komponente ihrer Depressionen, melancholischen Lebensstimmung und Lebenserfahrung.¹⁸⁵ Nicht erst 1914, als sie der frühe Tod ihres Sohnes Peters mit der Endlichkeit des Daseins konfrontierte, beschäftigte sie die Thematik. Bereits zuvor erkannte sie den Tod als ein dem Leben immanentes Phänomen. In den Jahren 1934 – 1938 arbeitete sie schließlich an der Folge *Tod*, die acht Kreidelithographien umfasst.

II.1.3. „PAAR“KONSTELLATION UND GESCHLECHTERROLLEN

Nach den obigen Betrachtungen und Gegenüberstellungen der Werke von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach wird im folgenden Abschnitt eine Conclusio hinsichtlich der Wechselbeziehungen zwischen diesen beiden Künstlern formuliert. Da im Zuge der Recherche augenscheinlich wurde, dass sie sehr häufig in einem Atemzug genannt und ebenso oft nebeneinander ausgestellt werden, als ob es sich dabei um zwei Wesensverwandte, ja Gleichgeartete handelte, wird der Ruf nach einer diesbezüglichen Stellungnahme laut. Denn, um Jost Hermand zu zitieren:

[...] schließlich sind sich diese beiden – trotz ihrer gemeinsamen und antifaschistischen Einstellung – gar nicht so ähnlich, wie sie gern hingestellt werden, sondern weisen in ihrer weltanschaulichen Orientierung beträchtliche Unterschiede auf, die man nicht übersehen sollte.¹⁸⁶

Wirft man einen Blick auf Käthe Kollwitz' Biographie, so ergibt sich das Bild einer unermüdlichen Kämpferin gegen den Krieg und gegen die Ausbeutung der unteren Bevölkerungsschichten. Zeit ihres Lebens war sie von einem enormen Widerstandswillen gegen Krieg und Faschismus angetrieben und empfand eine offensive Solidarität mit allen Unterdrückten und unsinnig geopfert. Kollwitz wollte mit all ihren Werken in betont engagierter Form in das gesellschaftliche Leben eingreifen, anprangern und aufrütteln:

Ich bin einverstanden damit, dass meine Kunst einen Zweck hat. Ich will wirken in dieser Zeit, in der die Menschen so ratlos und hilfsbedürftig sind.¹⁸⁷

Ernst Barlach hingegen hielt sich von politischen Aktivitäten fern, verstand sich als „unpolitischen Künstler“¹⁸⁸, der lieber in Güstrow blieb, als nach Berlin zu übersiedeln,

¹⁸⁵ Fritsch, Martin [Hg.]: Käthe Kollwitz: Zeichnung – Grafik – Plastik. Bestandskatalog des Käthe – Kollwitz – Museums Berlin. Leipzig: E.A. Seemann, 1999. S. 21.

¹⁸⁶ Hermand, Jost: „Das Gemeinsame im Trennenden: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz“ In: Beutin, Heidi [Hg.]: Ernst Barlach (1870 – 1938): sein Leben, sein Schaffen, seine Verfolgung in der NS – Diktatur. F./a./M. / Wien: Lang, 2009. S. 279 – 292. S. 281.

¹⁸⁷ Käthe Kollwitz November 1922. Zitiert nach: Fritsch, Martin [Hg.]: Käthe Kollwitz: Zeichnung – Grafik – Plastik. Bestandskatalog des Käthe – Kollwitz – Museums Berlin. Leipzig: E.A. Seemann, 1999. S. 21.

obwohl die Angebote durchaus verlockend waren. In ideologische Debatten verstrickt wurde er erst durch die Ehrenmale, die er für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges schuf. Nachdem er den Krieg zuerst durchaus begrüßt hatte, bezog er später eine zunehmend pazifistische Haltung. Zwar war seine Solidarität mit den Unterdrückten im Vergleich zu Kollwitz weniger „aggressiv“, aber sie war dennoch vorhanden: „Während bei Kollwitz diese Form der Haltung stets ins Sozialistische tendiert, beruht sie bei Barlach auf einer tiefempfundenen Mitmenschlichkeit.“¹⁸⁹ Jost führt weiter aus, dass Barlach trotzdem nie wirklich christlich wurde, wie auch Kollwitz nie wirklich parteipolitisch wurde.

Trotz der unterschiedlichen ideologischen Haltungen der beiden Künstler kann durchaus von Gemeinsamkeiten gesprochen werden, wenn auch ein Großteil der Forschung diese Berührungspunkte überbewertet. Die Frage ist nämlich, ob Äußerungen des einen über den anderen in Briefen und Tagebüchern ausreichen, um von einer „persönlichen Beziehung“ zwischen zwei Menschen zu sprechen:

Wohl kaum. Dazu sind noch eine Reihe anderer Kriterien nötig, die weit über das Aufdecken biographischer Bezüge oder gelegentliche Äußerungen in tagebuchartiger Form hinausreichen. Dass einem solchen Bemühen scheinbar unüberbrückbare Schranken entgegenstehen, soll nicht verschwiegen werden.¹⁹⁰

Dennoch führten der Erste Weltkrieg, die Weimarer Republik und der aufkommende Faschismus dazu, dass sich die anfänglichen ideologischen Unterschiede alleine schon durch ähnlich Erlebtes langsam auflösten und die beiden Künstler einander in ihrer Grundhaltung näher brachten. Der Ausschluss von Kollwitz und Barlach aus der Preußischen Akademie der Künste und das Ausstellungsverbot ihrer Werke durch die Nationalsozialisten verurteilte sie zu einem Leben in „Innerer Emigration“¹⁹¹, was zwar zu keiner Freundschaft zwischen den beiden führte, wohl aber zu einer Gesinnungssolidarität, die Zeit ihres Lebens anhielt.

Es scheint demnach weder angebracht, Käthe Kollwitz und Ernst Barlach eine freundschaftliche, schon gar keine romantische Beziehung nachzusagen, wohl aber kann von Gemeinsamkeiten, von Wechselbeziehungen zwischen den beiden Kunstschaaffenden und in jedem Fall von tief empfundener Solidarität für das Schicksal des jeweils anderen gesprochen werden. Interessant ist das Beispiel dieser beiden Künstler vielleicht gerade deswegen, weil anfangs aufgrund der populärwissenschaftlichen Meinung davon ausgegangen wurde, dass sie im erweiterten Sinne als „Paar“ verstanden werden können, sich jedoch relativ rasch

¹⁸⁸ vgl. Jansen, Elmar [Hg.]: Ernst Barlach. 1870 – 1938. Werke, Meinungen. Berlin: 1983. S. 18.

¹⁸⁹ Hermand, Jost: „Das Gemeinsame im Trennenden: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz“ In: Beutin, Heidi [Hg.]: Ernst Barlach (1870 – 1938): sein Leben, sein Schaffen, seine Verfolgung in der NS – Diktatur. F./a./M. / Wien: Lang, 2009. S. 279 – 292. S. 287

¹⁹⁰ Ebd. S. 289

¹⁹¹ Begriff verwendet nach: Ebd. S. 291

herausstellte, dass diese Bezeichnung für Käthe Kollwitz und Ernst Barlach nur bedingt zulässig ist.

II.1.3.1. DAS FRAUEN- / MÄNNERBILD IM WERK VON KÄTHE KOLLWITZ UND ERNST BARLACH

Im folgenden Abschnitt werden einander das Frauen- und Männerbild im Oeuvre der beiden Künstler gegenüber gestellt. Um diesen Vergleich fruchtbar zu gestalten, wird das Schaffen Barlachs vor dem Hintergrund des Werks von Käthe Kollwitz befragt.

Solch ein Arbeiter ist in der Durchbildung seines Körpers schön. Solch eine Arbeiterfrau zeigt mir von ihrer Gestalt und ihrem Wesen viel mehr als die durch Konvention überall eingeeengte Dame. Sie zeigt mir ihre Hände, ihre Füße, ihre Haare, sie lässt mich durch das Kleid hindurch den Körper sehen; sie gibt sich auch in ihren Gefühlsäußerungen viel unverhüllter.¹⁹²

Diese Äußerung Kollwitz‘ beschreibt die Faszination, die das Arbeitermilieu auf sie ausübte und erklärt, warum sie sich deren Darstellung nach ihrer Ausbildung sogleich zuwandte. In ästhetischer Hinsicht reizte sie, was damals nach dem offiziellen Geschmack als unwürdig galt. Mit den Ideen der Sozialdemokratie war sie groß geworden – ihr Elternhaus gehörte der „Freien Gemeinde“ an, die ihr Großvater, Julius Rupp, 1846 gegründet hatte. Diese strebte die Gleichberechtigung aller an, lehnte jede Form von Unterdrückung ab und bekämpfte Not und Elend als Grundübel der Abhängigkeit. Kollwitz‘ Vater, Karl Schmidt, war Mitglied der SDP und wirkte bis zu seinem Tod als engagiertes Parteimitglied; ihr Bruder Conrad Schmidt studierte in London und stand in persönlichem Kontakt mit Friedrich Engels. Ihre Heirat mit dem Arzt Karl Kollwitz 1981 führte der Künstlerin das Elend der Proletarier, vor allem der proletarischen Frauen, vor Augen:

Erst [...] als ich, besonders durch meinen Mann, die Schwere und Tragik der proletarischen Lebenstiefe kennenlernte, als ich Frauen kennenlernte, die beistandsuchend zu meinem Mann und nebenbei auch zu mir kamen, erfasste mich mit ganzer Stärke das Schicksal des Proletariats und all seiner Nebenerscheinungen.¹⁹³

Mit Kollwitz‘ Übersiedlung nach Berlin wurde sie unmittelbar mit den Problemen des Großstadtproletariats konfrontiert und vor allem vom Schicksal der Frauen ergriffen. Ab diesem Zeitpunkt waren Elend, Hunger, Not, der Tod in all seinen Facetten typische Themen ihres Schaffens.

¹⁹² Zitiert nach: von dem Knesbeck: Käthe Kollwitz. Die prägenden Jahre. Göttingen: Univ. Diss. 1996, S. 72.

¹⁹³ Zitiert nach: Hoffmann, Meike: „Von denen, die nichts gelernt haben, aber alles wissen. Das Frauenbild von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach.“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 47 – 53. S. 48.

Auch Ernst Barlach sympathisierte mit den von der Gesellschaft im Stich Gelassenen. In einem Brief an Karl Barlach schrieb er 1920. „Für die leidenden, simplen, sehnenden und lasterhaften [...] Menschen empfinde ich ein brüderliches Gefühl.“¹⁹⁴ Während das wahrgenommene Elend Käthe Kollwitz quälte, fühlte sich Barlach unter den Entrechteten und Erniedrigten getröstet: „Wo anders wäre denn der Platz, an dem wir getröstet würden, als unter den Verfolgten und Bedrängten.“¹⁹⁵ Wichtige Impulse für sein künstlerisches Schaffen erhielt er, wie bereits ausgeführt, während seiner zweimonatigen Russlandreise (1906), auf der er dem slawischen Menschenschlag begegnete, dem er sich verwandt fühlte und dessen sperrige Mäntel und übergroße Tücher, in die die Menschen sich hüllten, die Grundlage für sein plastisches Werk bildeten. Während Käthe Kollwitz diejenigen anklagte, die das Leiden und die Lebensbedingungen des Proletariats verursacht hatten, interessierte Ernst Barlach das Leiden als solches. Im Bezug auf sein Frauenbild fällt das immer wiederkehrende Sitzmotiv seiner weiblichen Figuren auf. Im Vergleich zu seinen männlichen Figuren wirken sie „unbewegter, passiver, ihre schweren Leiber sind fest mit dem Untergrund verbunden. Die Männer können sich mit der Zeit erheben, bewegen, handeln und sich wandeln. Die Frauen jedoch harren am Boden, sind eins mit der Erde, wachsen aus ihr empor.“¹⁹⁶ Mit dieser Darstellungsweise scheint Barlach der gängigen Geschlechtsmetaphorik seiner Zeit zu entsprechen: Die Frau als emotionsbedingtes Kulturwesen unterliegt dem Mann als vernunftbestimmtem Kulturwesen. Sowohl das offizielle als auch das avantgardistische Frauenleitbild basierten auf dem Modell der (Haus-) frau und Mutter mit ihren natürlichen Eigenschaften Emotionalität, Güte, Sanftmut und Opferbereitschaft. Barlachs eigene Lebenserfahrungen, der frühe Tod seines Vaters und die daraus resultierenden übermäßige Behütung durch die Mutter, mit der er in Güstrow zusammenwohnte, trugen wohl auch zur Entstehung eines solchen Frauenbildes bei. Zusammen mit der Sehnsucht nach einer männlichen Bezugsperson führten diese Lebensumstände laut Meike Hoffmann zu einer „Mutterverachtung und Vaterverehrung, die er vor allem in seinen Dramen zu verarbeiten suchte“.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Zitiert nach: Hoffmann, Meike: „Von denen, die nichts gelernt haben, aber alles wissen. Das Frauenbild von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach.“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 47 – 53. S. 50.

¹⁹⁵ Schult, Friedrich [Hg.]: Barlach im Gespräch. Mit ergänzenden Aufzeichnungen des Verfassers. Leipzig: Insel Verlag, 1990. S. 39.

¹⁹⁶ Hoffmann, Meike: „Von denen, die nichts gelernt haben, aber alles wissen. Das Frauenbild von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach.“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 47 – 53. S. 50.

¹⁹⁷ Ebd.

Auch wenn die Symbolsprache zunächst einwandfrei erscheint, charakterisiert Meike Hoffmann das den Plastiken zugrundeliegende Frauenbild bei Ernst Barlach als ein nicht eindeutig zu Klärendes, da es von Werk zu Werk differiert: „Barlachs Plastiken vereinen mehrere Sinnschichten. Das lassen allein die vom Künstler gewählten, unterschiedlichen Titel für ein und dasselbe Werk vermuten; so nennt er z.B. die *Hockende Alte* von 1933 auch die ‚Leichenhexe‘, die *Lachende Alte* von 1937 auch ‚Die Hexe Pfefferzunge‘.“¹⁹⁸

II.1.4. ERNST BARLACH ALS DOPPELBEGABUNG AN DER SCHNITTSTELLE VON LITERATUR UND BILDENDER KUNST

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit war bereits von den zahlreichen wechselseitigen Berührungen zwischen Literatur und anderen Künsten die Rede, welche seit jeher bestehen, vor allem jedoch im zwanzigsten Jahrhundert zunehmend an Einfluss gewonnen haben und nicht mehr bloß als Randerscheinung gesehen werden konnten. Vielmehr stellt Swantje Petersen in *Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert* (1995) die These auf, dass die Entwicklung von Literatur und bildender Kunst im zwanzigsten Jahrhundert „nicht ohne die wechselseitigen Einflüsse zwischen den Künsten denkbar ist.“¹⁹⁹ Als Beispiel führt sie eine Entwicklung an, die, ausgehend von der bildenden Kunst, in den 20er Jahren ihren Anfang nahm: Futuristen, Kubisten, Dadaisten, die Abstrakten und die Surrealisten stellten die tradierten Gattungsgrenzen in Frage. Während die Künste einander seit jeher beeinflussten, durchdrangen sie einander nun auch, „Visuell – Bildhaftes fand Einlass in die Literatur und vor allem wurde zunehmend die Sprache in das Bild integriert.“²⁰⁰ Zahlreiche Mischformen sind im Laufe der Zeit aus dieser stets enger werdenden Verbindung von Literatur und bildender Kunst hervorgegangen (Kalligramme, Konkrete Poesie, Comic, Schriftcollage, Konzeptkunst und andere).

Ernst Barlach bewegte sich Zeit seines Lebens an der Schnittstelle zwischen Literatur und Bildender Kunst. Während er als Bildhauer sehr vielseitig war und mit allen Materialien arbeitete, besteht sein dichterisches Oeuvre aus neun Dramen, drei Prosawerken und einer Autobiographie:

¹⁹⁸ Hoffmann, Meike: „Von denen, die nichts gelernt haben, aber alles wissen. Das Frauenbild von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach.“ In: Fritsch, Martin [Hg]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006. S. 47 – 53. S. 51.

¹⁹⁹ Petersen, Swantje: *Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert*. F./a./M. / Wien: Lang, 1995. S. 11.

²⁰⁰ Ebd.

Ich gehe vom Auge, vom Bilde aus und baue meine Dramen aus Augenerlebnissen zusammen.²⁰¹

Kurt Böttcher und Johannes Mittenzwei merken in *Dichter als Maler* (1980) zum Auftreten von Doppelbegabungen an, dass künstlerisches Schaffen oft nicht auf ein „Fach“ begrenzt sei, aber auch, dass man es in überwiegender Zahl nicht mit gleichgewichtigen Doppelbegabungen zu tun habe: „Wir begegnen, abgesehen von Ausnahmen, Schriftstellern, die – in Nebenstunden oder mit ernstem Vorsatz – auch malen oder zeichnen und sich als mehr oder wenige talentierte Zeichner oder Maler vorstellen.“²⁰² Im Hinblick auf die Doppelbegabung Ernst Barlachs ist dies insofern von Interesse, als, wer von Barlach spricht, gemeinhin den Bildhauer (vornehmlich den Holzplastiker, auch den Graphiker), den Zeichner und erst zuletzt den Schriftsteller meint. Auf seine dramatischen Arbeiten Bezug nehmend meinte Barlach 1917: „Es ist so schön, daß [sic!] niemand darum weiß. Für die Welt bin ich nun einmal der Bildhauer.“²⁰³ Und Bertolt Brecht bezeichnete den Künstler 1952 als

einen der größten Bildhauer, die wir Deutschen gehabt haben. Der Wurf, die Bedeutung der Aussage, das handwerkliche Ingenium, Schönheit ohne Beschönigung, Größe ohne Gerecktheit, Harmonie ohne Glätte, Lebenskraft ohne Brutalität machen Barlachs Plastiken zu Meisterwerken.²⁰⁴

Barlach war sich zunächst im Unklaren darüber, welcher Begabung er folgen sollte, was dadurch verstärkt wurde, dass seine frühe Prosa, laut Böttcher und Mittenzwei, größeres Talent zeigte als seine plastischen Arbeiten aus dieser Zeit. Erst nach seiner Russlandreise und der Ausstellung seiner russischen Bauerngestalten in der Berliner Secession 1907 schaffte er den Durchbruch. Auch wenn Barlach zeitlebens mit dichterischen Vorhaben beschäftigt war, blieb er der Öffentlichkeit und sogar den Freunden, als Dichter verborgen, da bis zu seinem Tod lediglich zwei kleine Prosafragmente und seine Autobiographie veröffentlicht wurden.

Für die Autoren Böttcher und Mittenzwei ist der Schluss zulässig, dass Ernst Barlachs dichterisches Werk ebenso bedeutend ist wie sein malerisches und bildhauerisches. Ihrer Meinung nach haben die gemeißelten Gestalten ihre Entsprechung in den dichterischen Dokumenten, die von einer Sprache geprägt sind, „die alles körperlich sieht, gehauen und geschnitzt in das kantige Material des Dialekts und der bauerlichen Tonfolge.“²⁰⁵ Ähnlich formuliert Dorothea Aubin in ihrer Dissertation *Das Problem der Doppelbegabung: Studien*

²⁰¹ Zitiert nach: Böttcher, Kurt; Mittenzwei, Johannes: *Dichter als Maler*. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1980. S. 25.

²⁰² Ebd. S. 8.

²⁰³ Zitiert nach: Ebd. S. 202.

²⁰⁴ Zitiert nach: Ebd. S. 204.

²⁰⁵ Ebd. S. 208.

zur wechselseitigen Beeinflussung von Literatur und bildender Kunst (1950) einen „tieferen Zusammenhang“ zwischen Barlachs Bildhauerkunst und seinen Dramen:

Man könnte sagen, dass der Bildhauer ausdrucksvolle Momente eines Dramas darstellt, umgekehrt der Dramatiker Plastiken in Bewegung bringt [...] Aus dem Gesagten geht bereits klar hervor, dass die Quelle seiner Plastik im Geistigen ruht und dass für ihn der Ausdruck im Wort nicht eine Änderung, sondern nur eine Steigerung, eine Verdeutlichung in seiner Schaffensweise bedeutet.²⁰⁶

Ein unmittelbarer Bezug zwischen Sprach- und Bildwerk findet sich auch in Barlachs Illustrationen, den Graphikzyklen zu den eigenen Dichtungen *Der Tote Tag* und *Der Arme Vetter* sowie in den zwanzig Holzschnitten zu Goethes *Walpurgisnacht* (1923).

In der Forschungsliteratur herrscht Einigkeit darüber, dass einander Bild- und Sprachwerk des Künstlers durchdringen und kaum getrennt voneinander betrachtet werden können, da sie eine Einheit bilden. Die Figuren der Dramen sind so gezeichnet, dass sie, ganz entsprechend den Plastiken, allgemeine Typen darstellen und daher oftmals keine Namen tragen. Wie in der Plastik verwendet Barlach im Drama eine einfache, äußere Form, sparsame Mittel und keine Effekte. Dorothea Aubin erscheinen seine Dramenfiguren als redende Plastiken, die das deutlich auszudrücken vermögen, was eine Statue nur andeuten kann. Auch verweist sie darauf, dass den Stücken durchwegs ein dramatischer Handlungsablauf fehle – Barlach selbst betitelte die einzelnen Akte als „Teile“ – und dass es sich mehr um aufeinanderfolgende Bilder, die nicht ineinander übergreifen, handle.

Haben in dieser Arbeit bisher das plastische und graphische Werk Ernst Barlachs Erwähnung gefunden haben, erfolgt an dieser Stelle ein Blick auf das dichterische Schaffen des „doppelbegabten“ Künstlers. Es wurde bereits angesprochen, dass Wesen und Werk Barlachs in der wissenschaftlichen Diskussion mit einer Vielzahl von Prädikaten versehen wurden: man deutete es „mythisch, mystisch, religiös, christlich, ethisch, existenziell, marxistisch oder schlicht psychoanalytisch – autobiographisch.“²⁰⁷ Demgemäß existiert eine Vielzahl von teils widersprüchlicher Literatur zu seinen acht Dramen, wobei im Rahmen dieser Arbeit lediglich drei Stücke exemplarisch und im Hinblick auf ihre Stellung im Gesamtwerk untersucht werden sollen, da alle Dramen Barlachs im Prinzip von gleicher Komposition und eng verwandt in der Problemstellung sind.²⁰⁸ Im Mittelpunkt aller Barlachschen Dichtungen steht die Gestalt des „Wegsuchers“, der in den Augen seiner Umwelt ein Narr ist. Das Grundanliegen aller Barlachschen Figuren ist auf den Weg zu

²⁰⁶ Aubin, Dorothea: Das Problem der Doppelbegabung: Studien zur wechselseitigen Beeinflussung von Literatur und bildender Kunst. Wien: Univ. Diss. 1950. S. 137 / 138.

²⁰⁷ Kaiser, Herbert: Der Dramatiker Ernst Barlach. Analysen und Gesamtdeutung. München: Fink, 1972. S. 7.

²⁰⁸ Ebd. S. 18.

kommen, wobei jedoch keine um ihre Ankunft weiß. Im Gegensatz zu tragischen Helden gewinnen sie ihre höchste Kraft aus der bedingungslosen Bereitschaft zu Dienst und Gehorsam sowie aus der Demut.

Im Barlachschen Drama gehorcht die äußere Handlung nicht dem empirischen Grundgesetz der Wahrscheinlichkeit. Es geht weniger um die Abfolge einer dramatischen Aktion, sondern vielmehr liegt der Sinn der dramatischen Bewegung in sich selbst und ist als Ausdruck der seelischen – geistigen Bewegung der handelnden Figuren zu verstehen. Die bedeutendsten Vorgänge ereignen sich als „Traum, Vision oder transrationale Eingebung [...] Die realen Handlungsdetails summieren sich nicht zu einem schlüssigen äußeren Vorgang.“²⁰⁹ Dementsprechend sperrig präsentieren sich Barlachs Stücke dem Rezipienten. Weiter erschwert wird das Verständnis durch das Fehlen von Raum und Zeit als konkrete physische Größen – Barlach präsentiert die Fakten des dramatischen Vorgangs nur in dreien seiner acht Stücke raumzeitlich. Seine Dramen enthalten weiter keinen Hinweis auf ihre historische Zeit, sondern spielen entweder in einer unbestimmten Gegenwart, in biblischer, in selbstgeschaffener oder märchenhaft – mythischer Zeit. Ebenso büßen die dargestellten Dinge ihre realen Qualitäten ein und nehmen Symbolcharakter an. Zu den Figuren merkt Herbert Kaiser an, dass Barlach keinerlei Angaben über die äußere Erscheinung der Hauptfiguren machte: Die Figuren seien

[...] entindividualisierte Bedeutungsträger, entselbstete Sprecher [...] Eine Identifizierung mit ihrem Schicksal wird, abgesehen von der Schwierigkeit es zu erfassen, im allgemeinen nicht möglich sein, da es nie um das individuelle, sondern um das allgemein – geistige Erlebnis geht.²¹⁰

In ihren wesentlichen Zügen ist die Figurenkonstellation in Barlachs erstem Drama, *Der Tote Tag* (1912), autobiographisch. Der Künstler hatte einen unehelichen Sohn, mit dem ihn ein sehr inniges Verhältnis verband und den er erst nach einem langwierigen Prozess gegen die Kindsmutter zu sich holte, in dem er sie dazu zwang auf das gemeinsame Kind zu verzichten. Das zentrale Thema des Stückes ist die Beziehung zwischen Vater und Sohn beziehungsweise zwischen Mutter und Sohn, die im *Toten Tag* keine Namen erhalten, sondern die Typen „Mutter“ und „Sohn“ bleiben. Der Vater tritt als blinder Seher in Erscheinung, der das Geistige vertritt und den Sohn mit in diese Welt nehmen möchte. Geprägt ist das Drama von der Angst der Mutter, den Sohn zu verlieren und von der

²⁰⁹ Kaiser, Herbert: Der Dramatiker Ernst Barlach. Analysen und Gesamtdeutung. München: Fink, 1972. S. 182.

²¹⁰ Ebd. S. 189.

unstillbaren Sehnsucht des Sohnes nach Aufbruch in andere geistige Sphären.²¹¹ Er ist, wie alle Figuren Barlachs, ein Suchender. Ähnlich seinem plastischen Werk stellt Barlach hier die Mutter, das Weibliche, als das Leiblich – Beharrende, den Vater, das Männliche, hingegen als das Freiheitlich – Geistige dar.

Auch im Drama *Der arme Vetter* (1918) ist die Problematik die gleiche wie im *Toten Tag*, lediglich verschieden sind die Bedingungen. Einmal mehr bringt Barlach das verzweifelte Suchen – in diesem Fall des „armen Vетters“ Hans Iver und des Frl. Isenbarn – nach einem Weg, nach der Sinnhaftigkeit des Lebens auf die Bühne. Beide suchen ein besseres Ich, wobei Iver es auf dieser Welt nicht finden kann und es letztendlich schafft, sich das Leben zu nehmen, nachdem ihn der erste Versuch zwar verwundet, nicht aber getötet hatte und der zweite Versuch vereitelt wurde. Frl. Isenbarn hingegen ist mit Herrn Siebenmark verlobt und doch sind die beiden einander so fremd, wie Menschen es nur zu sein vermögen. Erst die verwandte Seele von Hans Iver gibt ihr die Kraft, sich aus der Bindung mit Herrn Siebenmark zu befreien. Dieser spürt den Sinneswandel seiner Verlobten und verlangt von ihr eine klare Entscheidung, was zur Folge hat, dass sie sich mit einem Kuss auf den Toten Hans Iver von ihm trennt (und damit das Bündnis mit ihrem „Seelen – Bräutigam“ besiegelt, wie es Herbert Kaiser bezeichnet²¹²). Sie beginnt ein neues Leben und dient ihrem eigenen hohen Sinn, als „Magd eines hohen Herrn“. Der „hohe Herr“, dem Frl. Isenbarn dient, ist nicht Gott, sondern „ihr eigener hoher Sinn – und dem dient sie als Nonne – ja, ihr Kloster ist die Welt, ihr Leben – als Gleichnis.“²¹³

Zum Zeitpunkt der dramatischen Handlung, nämlich den Ostertagen (der Entwurf des Dramas hieß „Die Osterleute“), merkt Herbert Ihering an: „Die christliche Welt feiert die Todesüberwindung und Auferstehung ihres Erlösers. Und gerade an diesem Tage erfüllt sich das Schicksal des Barlachschen ‚Gottessohnes‘ Hans Iver.“²¹⁴ Die Zeiten haben demnach symbolischen Wert: Ostern ist das Fest der Auferstehung und die beiden Protagonisten erleben sie, nur je verschieden.

Hans Iver fühlt sich schuldig, weil er die Welt nicht zu verbessern und zu erlösen vermag. Diese Schuld lastet so schwer auf seinem Gewissen, dass er als Ausweg nur noch den Freitod sieht. Beim Betrachten seiner Mitmenschen überfallen ihn Angst und Ekel, in

²¹¹ vgl. Barlach, Ernst: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. 14 Bde. Bd.1. Dramen. Hg. v. Ulrich Bubrowski. Leipzig: E. A. Seemann, 2002.

²¹² Kaiser, Herbert: Der Dramatiker Ernst Barlach. Analysen und Gesamtdeutung. München: Fink, 1972. S. 30.

²¹³ Barlach, Ernst: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. 14 Bde. Bd. 2. Dramen. Hg. v. Ulrich Bubrowski. Leipzig: E. A. Seemann, 1998. S. 630.

²¹⁴ Ihering, Herbert: „Der arme Vetter“ (26.5.1918) Zitiert nach: Godzik, Peter: Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen: Heft 2: Der arme Vetter. 2006. http://pkgodzik.de/Der_arme_Vetter.pdf Stand: 20.03.2010.

dasselbe „Rattenleben“²¹⁵ zu verfallen wie diese. Der „Arme Vetter“ zerbricht an den Menschen selbst. Er steht mitten im Leben, und ihm erweist sich die Welt als nicht erlösungsbedürftig. Aus bester Familie stammend, ist er verlumpt. Weder soziale Not noch Verbrechen, sondern die Erkenntnis seiner inneren Verkommenheit hat ihn zerbrochen.

In der Sekundärliteratur zu Ernst Barlachs dichterischem Oeuvre wird vielerorts auf die Eigenheiten des sprachlichen Ausdrucks und die augenscheinliche Nähe seiner Sprache zu seinen Plastiken hingewiesen. So formuliert etwa Herbert Ihering äußerst treffend:

So wird am Schlusse des neunten Abschnittes die seelische Situation zum ersten Mal zu einer plastischen szenischen Formel verdichtet. Diese szenische Formel ist ein Bild. Und dieses Bild ist eine Vision des Holzschnitzers Barlach: der gedrückte, fröstelnde, hockende Mensch in der Einsamkeit. Von hier aus empfinden wir das Verhältnis des bildenden Künstlers zu seinen dichterischen Figuren. Barlach fühlt nicht, dass seine dramatische Rede den Gestalten keine Plastik gibt, weil er sie vor seinem inneren Auge als Bildwerk vollendet sieht. Deshalb entwickeln sich seine Menschen auch nicht im Fortschreiten einer Handlung. Holzgeschnittene Einzelfiguren und Gruppen werden wechselnd zusammengestellt und verschiedenen Lichtwirkungen ausgesetzt.²¹⁶

Und er fügt hinzu:

Am Schlusse des Dramas wissen wir es: die Menschen dieses Künstlers reden nicht. Die Sprache geht als etwas Fremdes zwischen ihnen hin und her. Sie bleiben starr und unbeweglich in ihrer bildhaften Schwere.²¹⁷

Auch Herbert Kaiser spricht von einem „Versagen der Sprache“ in Barlachs Dichtungen und verweist ebenso auf eine für Barlach typische Bildlichkeit ebendieser.²¹⁸

Wie bei dem Toten Tag lässt sich auch bei dem Armen Vetter der Zusammenhang mit dem persönlichen Leben Ernst Barlachs nicht nur erahnen:

Dieses Drama ist die Widerspiegelung, die Nachgestaltung, die künstlerische und menschliche Austragung jener scheinbar sinnlosen Jahre, die er als halbgescheiterter Nichtstuer, als beschäftigungsloser Bildhauer in Wedel an der Elbe umherstromernd v erbrachte.²¹⁹

Die Vorstellung, „armer Vetter“ zu sein, hatte Barlach selbst beinahe sein ganzes Leben lang. Zuerst ganz wörtlich, als er in Altona bei einer wenig geliebten Tante wohnte, später bildlich, wie Stellen aus dem stark autobiographischen Roman *Seespeck* (1913 – 1916) und viele

²¹⁵ Begriff verwendet nach: Barlach, Ernst: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. 14 Bde. Bd. 2. Dramen. Hg. v. Ulrich Bubrowski. Leipzig: E. A. Seemann, 1998.

²¹⁶ Ihering, Herbert: „Der arme Vetter“ (26.5.1918) Zitiert nach: Godzik, Peter: Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen: Heft 2: Der arme Vetter. 2006. http://pkgodzik.de/Der_arme_Vetter.pdf Stand: 20.03.2010.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Kaiser, Herbert: Der Dramatiker Ernst Barlach. Analysen und Gesamtdeutung. München: Fink, 1972. S. 51

²¹⁹ Franck, Hans (1961). Zitiert nach: Godzik, Peter: Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen: Heft 2: Der arme Vetter. 2006. http://pkgodzik.de/Der_arme_Vetter.pdf Stand: 20.03.2010.

Briefe zeigen, die er während der Arbeit an dem Drama und anlässlich seiner Drucklegung schrieb.

Einmal mehr beschäftigt sich Ernst Barlach in *Der Graf von Ratzeburg* (1927 – 1938) mit den Fragen nach dem Sinn menschlicher Existenz und den Zielen menschlichen Daseins. Aus seinem Nachlass kam einige Jahre nach seinem Tod, 1951, das Manuskript des Dramas an die Öffentlichkeit. Auf diesem hat er die Daten des Anfanges und des Endes der Arbeit an dem Werk noch selbst vermerkt: „Beginn Anfang 1927 – Beendet 15. Mai 1927.“ Danach hätte Barlach die Dichtung für vollendet angesehen, obwohl ihr Umfang und die Tatsache, dass es noch nicht veröffentlicht war, dafür zu sprechen scheinen, dass der Autor selbst das „beendet“ noch nicht für endgültig angesehen hat.²²⁰

Der Graf von Ratzeburg gehört wieder in die Reihe der religiösen Dichtungen Barlachs und zwar der direkt und ausgesprochen religiösen. Es geht im Grunde nicht um ein Geschehen, um Taten zwischen Menschen, sondern, wie bereits erwähnt, um den Sinn der menschlichen Existenz und um die Frage, auf welchem Wege der einzelne sein Ziel erreichen kann, beziehungsweise wo er ein Ziel sieht und findet, und was am Ende von allen Möglichkeiten des menschlichen Lebens übrigbleibt. Johannes Jacobi schreibt in der ZEIT online im Juli 2008 über das Stück: „Dieses, mit Verlaub, Panoptikum der Zeiten und der Menschen ist nur noch chiffrierte Geistlandschaft“.²²¹ Mit diesen Worten bringt er zum Ausdruck, dass der *Graf von Ratzeburg* sich letztlich dem vollständigen Verständnis entzieht und der Forschung nach wie vor Rätsel aufgibt. Hannelore Dudek führt aus:

Dieser Widerspruch von Sollen und Dürfen, die Fragen nach dem Sinn des Menschenlebens und -leidens bestimmen den Gehalt des Dramas. Seine Handlung ist von nur untergeordneter Bedeutung. Die Personen dieses Dramas suchen ihren persönlichen Sinn, Barlach lässt alle ihre Widersprüche nebeneinander bestehen.²²²

Günter Sawatzki schließlich stellte bereits 1955, also kurz nach der Erstveröffentlichung fest: „Nun, man könnte meinen, ich wäre verpflichtet, hier um jeden Preis den Schein einer Ordnung über eine bloße Ordnung des Scheins zu verbreiten – also zu tun, als läge ein Sinn hinter dem Rätsel. Es liegt kein Sinn *dahinter*. Der Sinn liegt *darin*.“²²³

²²⁰ Fechter, Paul (1957) Zitiert nach: Godzik, Peter: Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen: Heft 7: Der Graf von Ratzeburg. 2006. http://pkgodzik.de/Der_Graf_von_Ratzeburg.pdf#3 Stand: 20.03.2010.

²²¹ Jacobi, Johannes: „Dramatische Zwiesprache mit Gott. Zur Gesamtausgabe von Ernst Barlachs dichterischem Werk.“ Zeit online: 24.7.2008. <http://www.zeit.de/1956/51/Dramatische-Zwiesprache-mit-Gott?page=all> Stand: 22.03.2010.

²²² Dudek, Hannelore (1995) Zitiert nach: Godzik, Peter: Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen: Heft 7: Der Graf von Ratzeburg. 2006. http://pkgodzik.de/Der_Graf_von_Ratzeburg.pdf#3 Stand: 20.03.2010.

²²³ Sawatzki, Günter (1955): Zitiert nach: Ebd.

Ein Versuch einer Skizzierung der Geschehnisse des Dramas sieht folgendermaßen aus: Der stolze Graf Heinrich von Ratzeburg wird demütigt, lehnt Herrschaft und Besitz ab und beschließt, ins Heilige Land zu ziehen. Erst der radikale Bruch mit seiner vertrauten Lebenswirklichkeit ermöglicht es ihm, frei zu werden für das Leben allein im ursprünglichen, schlichten Dasein. Heinrich hat sich unwiderruflich von seiner gewohnten Welt getrennt und lebt nur noch im Bereich seiner Innerlichkeit („sein Weg geht von außen nach innen“²²⁴). Auf seiner Pilgerfahrt wird er von Offerus, seinem Knecht, begleitet. Beide wollen dem Höchsten dienen, wobei „das Höchste“ für Heinrich das Gesetz ist, während es für Offerus Christus sein wird, dem er dienen will und er sich so zu „Christ-Offerus“ wandelt. Auf der Reise begegnet Heinrich vielen Pilgern, die ihr Ziel, das Heilige Grab, vor Augen haben, während er geht, ohne zu wissen, wohin ihn sein Weg führen wird, aber dennoch darauf vertraut, dass er in sein neues Leben gelangen wird: „Er hat aufgehört zu wollen; Vertrauen auf das Heil des Weges und Demut erfüllen ihn ganz [...] Er ist entrückt zur reinen Hingabe an das, was der Weg an ihn herantragen wird.“²²⁵ Schließlich gelangt er zum Berg Sinai, wo der Einsiedler und Asket Hilarion ihn bei sich behält (Die Szene am Sinai hatte Barlach als einzige zu Lebzeiten veröffentlicht). Dort treffen Hilarion, ein christlicher Asket, und Moses aufeinander. Heinrich erfährt, dass er auf dem rechten Wege ist, denn er sei nichts als Diener und er diene aus freien Stücken mit keinem anderen Herrn über sich als seinem Gewissen. Nach Jahren der Abwesenheit kehrt Heinrich in die Heimat zurück. Er wird aufgegriffen und erkennt im jungen Räuber Wolf seinen unehelichen Sohn. Freiwillig bekennt er sich schuldig für dessen Taten und wird zusammen mit diesem in das Verlies seiner eigenen Burg geworfen, die wie auch sein restlicher Besitz in der Zeit seiner Abwesenheit unter den Erben aufgeteilt wurde. Voll Unverständnis wird er freigelassen und dazu angehalten, das Gut seiner Freiheit selbst zu verwalten. Heinrich ist fest entschlossen, mit seinem Sohn Wolf zu sterben, seine Schuld zu büßen und nimmt die Möglichkeit zur Flucht nicht wahr: Er wird von einer Menschenmenge hingerichtet.

Es ist wesentlich zu erwähnen, dass sich Heinrich nicht für seinen geliebten Sohn Wolf opfert: „Wolf hat nur die Bedeutung als Inkarnation des Bösen und der Schuld, die jenseits aller spezifischen Schuld als Urschuld und Erbsünde von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt.“²²⁶ Die einzig vollkommene und notwendige Weise der Vergeistigung ist für Heinrich die Selbstaufgabe als Sühne seiner Lebensschuld.

²²⁴ Kaiser, Herbert: Der Dramatiker Ernst Barlach. Analysen und Gesamtdeutung. München: Fink, 1972. S. 165.

²²⁵ Ebd. S. 166

²²⁶ Ebd. S. 172.

Es ist nicht zu übersehen, dass Ernst Barlach auch dieses Dramas Schauplatz ist, seine Charaktere sind die Personifizierungen seiner eigenen Widersprüche. Lebenslänglich hat er die Probleme seines unehelichen Sohnes als persönliche Schuld erlebt. Seine Dramen, angefangen vom *Toten Tag*, handeln davon.²²⁷

Wie in allen Stücken finden sich auch im *Graf von Ratzeburg* Motive aus Barlachs Leben wieder. Verglichen mit diesen tragen zwar auch die Plastiken des Künstlers autobiographische Züge, jedoch ist sein schriftstellerisches Werk wesentlich direkter autobiographisch.²²⁸

Nach eingehender Beschäftigung mit Ernst Barlachs Werk lässt sich fest stellen, dass es tatsächlich nur zusammenhängend betrachtet werden kann, da eine klare Trennung zwischen Sprach- und Bildwerk nicht möglich ist – seine Plastiken finden ihre Entsprechungen in seinen Stücken und umgekehrt. Diese „Plastizität“ seiner Figuren führt zwar dazu, dass Barlachs Sprachwerk nicht ausgeklügelt dramatisch konzipiert und sprachlich ausgefeilt scheint, doch ist eine Beschäftigung mit diesem gerade im Hinblick auf das Verständnis des Gesamtwerk des Künstlers in jedem Fall lohnend. Es wäre wünschenswert, dass auch Barlachs Dramen von einer breiteren Öffentlichkeit rezipiert werden, besonders, da dieser selbst allen seiner drei künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten (Plastik, Graphik, Drama) eine gleichgroße Bedeutung beimaß und sie nicht getrennt voneinander ausüben wollte. So ist Ernst Barlach ein eindrucksvolles Beispiel für die „Symbiose der Künste“:

Als Bildhauer muss mir natürlich von den drei Arten, auf welche man das Leben und Treiben der Menschen abkonterfeit, der Plastik, dem Malen und dem Zeichnen und der Erzählung, die erste natürlich am geläufigsten und liebsten sein [...] Nun kann mir aber die Plastik nicht ganz genügen, deshalb zeichne ich, und weil mir das nicht ganz genügt, schreibe ich.²²⁹

²²⁷ Fischer, Helmar Harald (1988) Zitiert nach: Godzik, Peter: Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen: Heft 7: Der Graf von Ratzeburg. 2006. http://pkgodzik.de/Der_Graf_von_Ratzeburg.pdf#3 Stand: 20.03.2010.

²²⁸ Kramer, Catherine: Ernst Barlach. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1981. S. 47.

²²⁹ Zitiert nach: Beutin, Wolfgang: Barlach oder Der Zugang zum Unbewussten. Eine kritische Studie. Würzburg; 1994. S. 145 In: Beutin, Heidi [Hg.]: Ernst Barlach (1870 – 1938): sein Leben, sein Schaffen, seine Verfolgung in der NS – Diktatur. F./a./M. / Wien: Lang, 2009. S. 99.

II.2. MARTA ABBA UND LUIGI PIRANDELLO

II.2.1. BIOGRAPHISCHE SCHNITTPUNKTE

Ganz im Gegensatz zu Käthe Kollwitz und Ernst Barlach, deren „Freundschaft“ sich im Zuge dieser Arbeit eher als Spekulation denn als Realität herausgestellt hat, sind die enge Zusammenarbeit und daraus resultierenden künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen dem italienischen Autor Luigi Pirandello und der Schauspielerin Marta Abba augenscheinlich und gut dokumentiert. Um die Umstände, die zur ersten Begegnung der beiden Künstler führten, zu veranschaulichen, wird im nachfolgenden Exkurs Pirandellos Werdegang als Theaterautor umrissen:

Ab dem Jahr 1910 wandte sich der bis dato erzählerische Texte publizierende Autor vermehrt dem Theater zu und schrieb in rascher Folge für die Bühne, so dass von 1916 bis 1920 nicht weniger als 19 Stücke entstanden. Der erste Erfolg beim italienischen Publikum war das Stück *Come prima, meglio di prima* („Wie früher, besser als früher“), das 1920 im „Teatro Goldoni“ in Venedig uraufgeführt wurde. Im Jahr darauf endete die Uraufführung von *Sei personaggi in cerca d'autore* („Sechs Personen suchen einen Autor“) in Rom in einem Skandal – es kam zu Wortgefechten im Zuschauerraum und auf der Bühne entstand ein Handgemenge zwischen Kritikern, Schauspielern, Journalisten und Zuschauern. Beim anwesenden Publikum herrschte Empörung, denn erstmals hatte es ein völlig nacktes, kulissenloses Theater betreten. Der triumphale Erfolg des Stückes stellte sich erst mit der im selben Jahr stattfindenden Aufführung im Teatro Manzoni in Mailand und vor allem in den darauffolgenden Jahren im Ausland (in Paris, London, Berlin und New York) ein.

Am Erfolg lag dem Autor zweifellos viel aus wirtschaftlichem Interesse und so gab er 1922 seine Lehrtätigkeit am römischen Institut für Italienische Literaturgeschichte auf und widmete sich vollständig der Schriftstellerei. Der eigentliche Durchbruch in Italien kam für Pirandello im selben Jahr in Mailand, mit der Premiere von *Enrico IV* („Heinrich IV“ 1921). Die neue Berühmtheit und die wachsende Leidenschaft für das Theater veranlassten den lange zurückgezogen lebenden Autor dazu, am Geschehen der Theaterwelt teilzunehmen. 1923 / 24 hatten sein Sohn Stefano und dessen Freund namens Orio Vergani die Idee, ein eigenes Theater zu begründen, um das Niveau des italienischen Schauspielwesens zu heben, das zu jener Zeit von Werken der sogenannten „Minori“ geprägt war, Schriftstellern, die lediglich aus kommerziellen Gründen Stücke verfassten und keinerlei Neuerungen schufen. Mithilfe einer neu gegründeten Aktiengesellschaft sowie eines staatlichen Zuschusses von Mussolini persönlich wurde das „Teatro Odescalchi“ in Rom gemietet und nach Pirandellos Vorstellungen neu ausgestattet. Die insgesamt elf Gesellschafter gaben dem Projekt den

ersten Namen: „Teatro degli Undici“, „Theater der Elf“ und unter Pirandellos künstlerischer Leitung wurde es in „Teatro d’Arte“, „Theater der Kunst“, umbenannt. In der Theatergründung sah der Autor in erster Linie die Möglichkeit, den weltanschaulichen Gehalt seiner Dramen in einer von ihm erarbeiteten Inszenierung unmissverständlich zum Ausdruck zu bringen. Der Wunsch, seine verkannten Stücke zu rehabilitieren und sie von der zeitgenössischen Bühnenpraxis verstanden zu wissen, führte ihn laut Christoph Pommer zur Theaterpraxis.²³⁰

Das *Teatro D’Arte* wurde im April 1925 mit einem zweiteiligen Programm, bestehend aus dem Einakter Pirandellos *Sagra del Signore della Nave* („Die Kirmes des Herrn des Schiffes“ 1924) und einem kurzen, phantastischen Drama des irischen Lords Dunsany, feierlich eröffnet. Bereits zuvor hatte der Autor eine Schauspielerin für die Darstellung seiner weiblichen Hauptrollen gesucht. Zuerst dachte er an die Schauspielerin Emma Grammatica, verwarf diese Idee jedoch wieder, nachdem er von einer anderen jungen Aktrice hörte, die von der Kritik lobend hervorgehoben wurde. Ohne sie persönlich kennengelernt zu haben und nur auf den positiven Kritiken für ihre Darstellung in Anton Tschechows *Il gabbiano* („Die Möwe“) im Jahr 1922 basierend, engagierte der Autor die noch unbekannte Schauspielerin Marta Abba und machte sie zur Hauptdarstellerin („primattrice“) seiner Truppe. Dazu Franz Rauhut: „Er erlebte an ihr die Offenbarung einer großen Begabung und sie verdankte ihm ihren Ruhm“²³¹.

Am 22. April wurde die Aufführung des Stückes *Nostra Dea* („Unsere Dea“) von Massimo Bontempelli, in dessen weiblicher Hauptrolle erstmals die neue „Primadonna“ des Ensembles zu sehen war, zu einem triumphalen Erfolg. In der Rolle der „Dea“ brillierte die damals fünfundzwanzigjährige Marta Abba nicht nur durch ihr faszinierendes Äußeres, sondern auch dadurch, dass sie sich komplett mit der von ihr dargestellten Figur identifizierte.

War Eleonora Duse die Schauspielerin D’Annunzios, so war Marta Abba die Schauspielerin Pirandellos. Er bevorzugte sie als seine Schülerin in der Truppe und sie soll dem reichlich eine Generation älteren Mann eine kindliche Verehrung entgeggebracht haben.²³²

Marta Abbas Spielweise wurde von der italienischen und ausländischen Kritik besonders bewundert. Selbst wenn das Publikum in manchen Städten, in denen die Pirandello – Truppe gastierte, nicht vollends von der Regie des Autors überzeugt war, so äußerte man sich doch

²³⁰ Pommer, Christoph: Luigi Pirandello als Direktor und Regisseur des Teatro d’Arte di Roma. Ludwig – Maximilians – Universität zu München: Univ. Diss., 1973. S. 52.

²³¹ Rauhut, Franz: Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes. München: C. H. Beck, 1964. S. 92.

²³² Zitiert nach: Ebd. S. 103.

jedes Mal lobend über die schauspielerische Leistung seiner weiblichen Hauptdarstellerin. So etwa nach einer Aufführung der *Sei personaggi* in Berlin:

Marta Abba ist der strahlendste Stern der Pirandellotruppe: ein Talent, das vom theatralischen Geist gelenkt wird und doch ganz im Natürlichen wurzelt. Sie beherrscht nicht nur das Wort, sondern jede kleinste Geste, und sie ist eine von wenigen Künstlerinnen, denen auch der Körper ganz fügsames Instrument der Kunst ist.²³³

Auch ihre Darstellungen in *Ciò che piú importa* von Jevrieinov und in Ibsens *Frau vom Meer* sowie die Rolle der Stieftochter in Pirandellos *Sei personaggi*, der Frau Frola in *Così è (se vi pare)* („So ist es (wenn’s euch so scheint)“ 1917) und der Frau Morli in *La signora Morli, una e due* („Frau Morli I und II“ 1920) machten sie berühmt. Sie war, so Rauhut, die beste Schauspielerin, die Pirandello für seine „teils dämonisch triebhaften, teils ungewöhnlich bewussten Frauengestalten“²³⁴ finden konnte, spezialisierte sich auf seine Stücke und war seine gelehrige Schülerin. Mit der Aufgabe des Schauspielers hatte sich Pirandello bereits sehr früh beschäftigt und er nahm ihm gegenüber in seinen frühen *Schriften zum Theater*²³⁵ eine ablehnende Haltung ein. Der Schauspieler sei in seinen Augen, so erklärt Christoph Pommer, „lediglich ein ‚traduttore‘, ein ‚Übersetzer‘ des dramatischen Kunstwerkes.“²³⁶ Weiter könne ein Darsteller die dramatische Gestalt niemals mit derselben Intensität versinnlichen, die der Dichter während der Schöpfung seines Werkes empfunden habe. Allerdings könne der Schauspieler diesem Dilemma entgehen, wenn er mithilfe seiner Sensibilität versuche, so nahe wie möglich an das vom Dichter geschaffene Kunstwerk heranzukommen. Marta Abbas Spielweise entsprach genau Pirandellos Vorstellung des idealen Schauspielers.

Da das *Teatro D’Arte* bereits nach nur zwei Monaten seine Pforten schließen musste, weil die zahlungskräftigen Zuschauer ausblieben, bereitete Pirandello mit seiner Truppe Auslandstourneen vor, um Geld aufzubringen. 1927 ließ sich die Truppe im *Teatro Argentina* nieder und nannte sich fortan *Compagnia del Teatro Argentina*, wobei bis auf Marta Abba beinahe das gesamte Ensemble ausgewechselt wurde. Nur ein Jahr später scheiterte auch dieser Versuch Pirandellos, die Theaterpraxis zu reformieren. Der Autor reagierte mit

²³³ Deutsche Tageszeitung Berlin, 13.10.1925. Zitiert nach: Pommer, Christoph: Luigi Pirandello als Direktor und Regisseur des Teatro d’Arte di Roma. Ludwig – Maximilians – Universität zu München: Univ. Diss., 1973. S. 132.

²³⁴ Rauhut, Franz: Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes. München: C. H. Beck, 1964. S. 92.

²³⁵ Pirandello, Luigi: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. v. Michael Rössner. Berlin: Propyläen Verlag, 1997. Band 6.

²³⁶ Pommer, Christoph: Luigi Pirandello als Direktor und Regisseur des Teatro d’Arte di Roma. Ludwig – Maximilians – Universität zu München: Univ. Diss., 1973. S. 77.

Fluchtgedanken: „Raus aus Italien, raus aus dem Theater.“²³⁷ So fuhr er in Begleitung Marta Abbas und ihrer Schwester Cele nach Berlin, um sich dem Genre des Films zu widmen.

Nach ihrer Zeit am *Teatro d'Arte* gründete Marta Abba ihre eigene Schauspieltruppe, die sich hauptsächlich der Aufführung von Stücken des „Maestro“, wie Pirandello von Freunden und Kollegen genannt wurde, widmete. Von 1928 bis 1936, also ab dem Zeitpunkt, als Marta Abba Pirandellos Theatertruppe verlassen hatte, um ihre eigene zu gründen, schrieb der Autor „seiner“ Schauspielerin – mit wenigen Ausnahmen – jeden Tag einen Brief. Diese Briefe vermachte Marta Abba der Bibliothek der Princeton University in den USA. Für die Literaturwissenschaft hätte der Briefwechsel wenig Bedeutung, wenn er nicht in bestimmender Weise in diese eingehen würde, denn Pirandello schrieb zwischen 1928 und seinem Tod kaum ein Drama, in dem nicht eine zentrale, für Marta Abba konzipierte Figur angelegt war. Kurz: „Der Autor passte die Personen seiner Stücke den Schauspielern oder besser der Schauspielerin, seiner Schauspielerin, an.“²³⁸

II.2.2. DER EINFLUSS ZWISCHENMENSCHLICHER WECHSELBEZIEHUNGEN AUF DAS OEUVRE

II.2.2.1. MARTA ABBA UND DER „MAESTRO“

Marta Abba war als einzige Schauspielerin die vollen zweieinhalb Jahre der Existenz von Pirandellos Truppe (April 1925 – August 1928) deren Mitglied und spielte während dieser Zeit, so ist es in der Forschungsliteratur dokumentiert, in insgesamt 38 Stücken eine der weiblichen Hauptrollen.²³⁹ Drei davon, *Diana e la Tuda* („Diana und die Tuda“), *L'amica delle mogli* („Die Freundin der Ehefrauen“) sowie *La nuova colonia* („Die neue Kolonie“) sind von ihr inspiriert und dezidiert für sie geschrieben worden.²⁴⁰ Auch für andere Stücke Pirandellos, die nicht am *Teatro D'Arte* aufgeführt wurden, gilt sie als Inspiration (*Lazzaro*, „Lazarus“; *Come tu mi voi*, „Wie du mich willst“; *Trovarsi*, „Sich selbst finden“; *Quando si è qualcuno*, „Wenn man jemand ist“).

The nature of Pirandello's relationship with Marta Abba has been a subject of curiosity and controversy since the world – famous aging writer met the beautiful young actress for the first time in 1925.²⁴¹

²³⁷ Pirandello, Luigi: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. v. Michael Rössner. Berlin: Propyläen Verlag, 1997 – 2000. Bd. 16. S. 302.

²³⁸ Ebd. S. 329.

²³⁹ Bassnett, Susan; Lorch, Jennifer: Luigi Pirandello in the Theatre: A documentary record. Chur [u.a.]: Harwood Academic Publishers, 1993. S. 110.

²⁴⁰ Ebd. S. 109.

²⁴¹ Ortolani, Benito [Hg.]: Pirandello's Love Letters to Marta Abba. Edited and translated by Benito Ortolani. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994. S. xiii.

Über die treffende Bezeichnung für die Beziehung, die Pirandello und Abba verband, ist sich die Sekundärliteratur bis heute alles andere als einig. Christoph Pommer betont beispielsweise die Bedeutung, die Abba als „pirandelleske“ Schauspielerin für das Oeuvre ihres „Meisters“ hatte, während Benito Ortolani die Briefe explizit unter dem Titel „Pirandello's Love Letters to Marta Abba“ publizierte und damit der Beziehung zwischen den beiden Künstlern eine romantische Note verlieh. Zwischen diesen beiden Positionen angesiedelt ist der Romanist und Universitätsprofessor an der Ludwig – Maximilians – Universität München, Prof. Dr. Dr. Michael Rössner, der auch die erste deutschsprachige Gesamtausgabe Pirandellos im Berliner Propyläen Verlag herausgegeben sowie übersetzt hat und sich bereits im Rahmen seiner Dissertation mit Pirandello befasste.²⁴² Da Rössners Urteil über die Beziehung Pirandello / Abba auch auf persönlichen Begegnungen mit Marta Abba fußt und sich der Wissenschaftler im Rahmen seiner umfassenden Forschungstätigkeit intensiv mit der Thematik befasst hat, erscheint seine Einschätzung in Kapitel 6 („Marta und der Maestro“) seiner Pirandello – Biographie *Informationen über meinen unfreiwilligen Aufenthalt auf der Erde: Leben und Werk erzählt von Michael Rössner* (Band 16 der Pirandello Werkausgabe) als besonders gelungen. Zwar unterstreicht Rössner, dass der alternde Pirandello, begeistert von Marta Abbas Bühnenpräsenz und Schauspielkunst binnen kürzester Zeit ihrem Charme verfiel, doch betont er auch, dass daraus *kein* Liebesverhältnis wurde, „zumindest keines im üblichen Sinne“²⁴³. Auch Franz Rauhut betrachtet das Verhältnis zwischen Pirandello und Abba als „Altersliebe mit platonischem Charakter“, als eines zwischen „dankbarem Meister und aufopferungsfreudiger Schülerin“²⁴⁴. Er weist darauf hin, dass die Frauenfiguren, die Pirandello nach dem Vorbild Abbas schuf, als „sittenreine Frauen“ dargestellt seien und dass die Liebe zwischen dem alternden Schriftsteller und seiner jungen Muse in *Quando si è qualcuno* – einem Stück, das häufig als Darstellung der realen Beziehung der beiden Künstler gesehen wurde – eine „rein platonische Angelegenheit“ sei.²⁴⁵

Dass die insgesamt 522 Briefe, die Luigi Pirandello in den Jahren 1928 – 1936 an Marta Abba richtete „zweifelsohne nicht zu den erlesensten Werken der Weltliteratur“ zählen,

²⁴² Prof. Dr. Dr. Michael Rössner ist Vorsitzender des Deutschen Pirandello Zentrums der Universität München: www.pirandello-zentrum.uni-muenchen.de/ Stand: 02.06.2010.

²⁴³ Pirandello, Luigi: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. v. Michael Rössner. Berlin: Propyläen Verlag, 1997 – 2000. Bd. 16. S. 294.

²⁴⁴ Rauhut, Franz: Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes. München: C. H. Beck, 1964.

S. 105.

²⁴⁵ Ebd.

stellt Michael Rössner treffend fest.²⁴⁶ Hierzu sollte allerdings angemerkt werden, dass diese weder als literarische Werke konzipiert, noch in der Absicht einer späteren Publikation verfasst wurden. Auch ihr Herausgeber und Übersetzer ins Englische, Benito Ortolani, führt in seinem Vorwort an, dass die Briefe von Pirandello nicht zur Veröffentlichung bearbeitet oder korrigiert wurden. Der Stil, in dem sie verfasst sind, ist monoton und die Texte enthalten zahlreiche Wiederholungen, unfertige Sätze sowie pathetische Übertreibungen. Sie sind jedoch ein eindrucksvolles Dokument der Verbundenheit zwischen den beiden Künstlern, denn sie zeigen, dass Pirandello Marta Abba als seiner innigsten Freundin alles anvertraute, was ihn bewegte. Jahrzehntlang hatte Marta Abba gezögert, die Briefe der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Erst im Jahr 1984 im Alter von vierundachtzig Jahren übergab sie die handschriftlichen Originale der Princeton University und stimmte einer Veröffentlichung zu.

Die 164 Briefe Luigi Pirandellos an Marta Abba zeigen den Autor als zwanghaft besitzergreifenden Liebhaber, der ohne „seine“ Marta an den Rand des Wahnsinns getrieben wurde. Sie können nach Meinung des Autors weder als Dokument einer väterlichen Liebe Pirandellos, noch als literarische Verliebtheit verstanden werden, sondern bringen Pirandellos, einer Besessenheit ähnlichen Gefühle für Marta Abba zum Ausdruck.

Ortolani geht davon aus, dass die Schauspielerin anfangs ähnliche Gefühle für den Autor hegte wie dieser für sie und belegt diese Ansicht mit einem Brief Pirandellos an Marta Abba vom 20. August 1926, in dem der Autor einen Zwischenfall andeutet, der von der Pirandello – Forschung als Wendepunkt in der Beziehung zwischen den beiden Kunstschaaffenden gesehen wird und der möglicherweise Marta Abbas Gefühle für den Autor verändert haben könnte.²⁴⁷ Pirandello schrieb: „Without this, who knows where I would be by now – since that horrible night spent in Como.“²⁴⁸ Ortolani datiert die besagte Nacht, über die keine Details bekannt sind, zwischen 1. und 6. Oktober 1925, als die Truppe in Como gastierte, und meint, sie hätte „catastrophic repercussions on the love relationship between Pirandello and Marta“²⁴⁹ gehabt. Er stellt weiter die Vermutung an, dass ein Hinweis auf die Geschehnisse jener Nacht im letzten Abschnitt des zweiten Aktes von Pirandellos letztem autobiographischen Stück *Quando si è qualcuno* („Wenn man jemand ist“) zu finden sind. Gezeigt wird dort ein berühmter, alternder Schriftsteller, dem die junge und schöne Veroccia vorwirft, sie abgewiesen zu haben, als sie ihm ihren Körper anbot. Ortolani nimmt an, dass

²⁴⁶ Pirandello, Luigi: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. v. Michael Rössner. Berlin: Propyläen Verlag, 1997 – 2000. Bd. 16. S. 328.

²⁴⁷ Ortolani, Benito [Hg.]: Pirandello's Love Letters to Marta Abba. Edited and translated by Benito Ortolani. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994. S. xvi.

²⁴⁸ Ebd. S. 11.

²⁴⁹ Ebd. S. xxviii.

sich eine ähnliche Begebenheit zwischen Pirandello und Abba zugetragen und ihr Verhältnis zueinander verändert habe. Vor allem aber habe der Vorfall laut Ortolani die Gefühle der Schauspielerin für den Autor gewandelt.

Ganz im Gegensatz dazu ließ Pirandello Marta Abba weiterhin eine Verehrung zuteilwerden, die an Besessenheit grenzte und er betonte mehrfach, dass er sie brauche, um kreativ arbeiten zu können. Folgende Zeilen, die er am 14.3.1929 kurz nach Abbas Abreise aus Berlin, verfasste, verdeutlichen seine Gefühle:

I've been here at the desk since 9:00. But I couldn't write anything! [...] Let's hope that fate, at least one more time before I close my eyes forever, might want to be kind to me and lead you back to me, Marta, so that I may get back one reason for living, which is now missing completely [...] I am eagerly waiting for a word from you [...] But it is necessary that you give me the strength to endure. Only you can give it to me.²⁵⁰

Einerseits wird anhand dieses Zitats ersichtlich, aus welchem Grund Pirandellos Briefe an Marta Abba häufig als Zeugnis einer leidenschaftlichen Beziehung gelesen werden, andererseits ist bei dem Autor ein ausgeprägter Hang zu Pathos und Selbstmitleid erkennbar. Auch Michael Rössner beschreibt den Tag der Abreise Marta Abbas aus Berlin und führt aus, dass der damals fast zweiundsechzigjährige Autor in ein Grübeln verfiel, als ihm bewusst wurde, dass seine Kinder erwachsen, seine Eltern tot, der Kontakt zu den Geschwistern abgerissen, seine Frau in einer Klinik eingewiesen und seine angestrebte Reform des italienischen Theaters missglückt waren. Aber Rössner betont auch, dass sich Pirandello verhielt „wie ein Halbwüchsiger im ersten Liebeskummer“ und sich selbst bemitleidete.²⁵¹

So aufschlussreich der Einblick in Luigi Pirandellos Innenleben, der dem Rezipienten mithilfe der veröffentlichten Briefe an Marta Abba ermöglicht wird, auch ist, bleibt der Herausgeber die jeweiligen Antworten der Schauspielerin schuldig. Zwar erwähnt er im Vorwort, er habe eine Kopie der Exemplare erhalten, Marta Abba habe diese jedoch zurück verlangt, weil sie mit deren Veröffentlichung nicht einverstanden war. Unter dem Titel *Caro maestro... lettere a Luigi Pirandello* (1926 – 1936), wurden Abbas Briefe an Pirandello schließlich 1994 von Pietro Frassica in Mailand publiziert²⁵², allerdings bis dato bedauerlicherweise weder ins Deutsche noch ins Englische übersetzt. Daher konnten sie leider nicht in diese Arbeit mit einbezogen werden.

²⁵⁰ Ortolani, Benito [Hg.]: Pirandello's Love Letters to Marta Abba. Edited and translated by Benito Ortolani. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994. S. 31.

²⁵¹ vgl. Pirandello, Luigi: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. v. Michael Rössner. Berlin: Propyläen Verlag, 1997 – 2000. Bd. 16. S. 328.

²⁵² Abba, Marta: *Caro maestro... lettere a L. Pirandello 1926-1936*. Hg. v. Pietro Frassica, Milano: Mursia, 1994.

II.2.2. DIE STÜCKE FÜR MARTA ABBA – DREI BEISPIELE

Yeats had his Maud Gonne, Dali his Gala, Eliot his Vivien, Breton his Nadja, Joyce his Nora, and, of course, Pirandello his Marta Abba.²⁵³

Mit ihrer Studie *Pirandello and his Muse: The Plays for Marta Abba* (1998) schließt die Autorin Daniela Bini eine Lücke in der Pirandello – Forschung, indem sie sich mit den dramatischen Texten befasst, die Luigi Pirandello für seine Schauspielerin (und, wie sie im Titel formuliert, „Muse“) Marta Abba verfasste, da diese späten Stücke in der Forschung bis dato ihrer Meinung nach zu Unrecht nicht ausreichend Beachtung gefunden haben: „At their first appearance, all but *As You Desire Me* were boycotted or passed over in silence.“²⁵⁴

Bevor Pirandello zum ersten Mal auf Marta Abba traf, war Eleonora Duse die Schauspielerin, die einen nachhaltigen Eindruck auf ihn hinterlassen hatte. Wie man in der Forschungsliteratur liest²⁵⁵, studierte der Autor all die Nuancen und Variationen ihrer Spielweise sowie all die Rollen, die sie im Laufe ihrer Karriere gespielt hatte. Es ist davon auszugehen, dass Eleonora Duse bereits lange vor Marta Abba Pirandellos Vorstellung vom Theater prägte: „Duse [...] was an idol for Pirandello since his university days, when he wrote a few pieces for the stage hoping he could offer them to her.“²⁵⁶

Wie bereits erwähnt trat Marta Abba mit der Rolle der Dea, der Protagonistin in Bontempelli's *Nostra Dea*, das 1925 Premiere feierte, in Pirandellos Leben. Während der Tournee seines Ensembles durch Europa, genauer gesagt während ihres Aufenthaltes in Deutschland, verfasste der Autor sein erstes Stück für Marta Abba: *Diana e la Tuda*.

Bei den Stücken, die exemplarisch für Pirandellos Werke für Marta Abba analysiert werden sollen, musste eine Auswahl getroffen werden, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen. Die folgenden drei Beispiele verdeutlichen, wie symbiotisch die Arbeitsgemeinschaft der beiden Kunstschaffenden war und in welchem Ausmaß diese in Pirandellos Werk eingeflossen ist.

DIANA E LA TUDA („DIANA UND DIE TUDA“)

Zwei Jahre nach ihrer ersten Rolle am Theater Pirandellos spielte Marta Abba 1927 erstmals in einem Drama, das ihr der Autor vorher gewidmet hatte. Briefe aus jener Zeit legen offen, dass die Schauspielerin in den Entstehungsprozess involviert war und dass Pirandello ihre Anmerkungen und Überlegungen in das Stück einfließen ließ. Pirandello schrieb an

²⁵³ Bini, Daniela: *Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba*. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. ix.

²⁵⁴ Ebd. S. ix.

²⁵⁵ vgl. z.B.: Ebd. S. 18.

²⁵⁶ Ebd.

Abba: „[...] I was able to rewrite more dramatically and I believe by now perfectly, the entire second half of Act Three. I have been waiting for your impression, as you promised to read the work again [...]”²⁵⁷ Diese antwortete einige Tage später: „I have read *Diana e la Tuda* three times. A few slight changes in the end of Act One and Two [...] The third act seems to me fine; the final tragedy is well devised [...] in my opinion the last remark should be more developed.”²⁵⁸

Einen starken Einfluss auf *Diana e la Tuda* stellt Gabriele D’Annunzio’s Stück *La Gioconda* (1898) dar, das dieser seiner Schauspielerin und Geliebten Eleonora Duse gewidmet hatte. Während D’Annunzio sich mit seiner Figur Lucio Settala identifizieren konnte, die zwischen dem Verantwortungsbewusstsein seiner Frau und Familie gegenüber und der Liebe zur Kunst, die durch das Modell Gioconda repräsentiert wird, hin- und hergerissen ist, versteht sich Pirandello als Figur des Künstlers Sirio, aber auch als dessen alternder Stiefvater Giuncano, wobei erster das Kunstwerk der Diana, zweiter die Frau Tuda begehrt.

Pirandellos Stück mit Marta Abba in der Rolle des Modells Tuda hatte in einer deutschen Übersetzung im November 1926 in Zürich Premiere. Der Inhalt lässt sich in folgenden Worten skizzieren: Der Bildhauer Sirio möchte vor seinem Tod ein letztes, über alles Irdische erhabene Werk schaffen, eine Statue von Diana, der Jungfrau, rein, unberührbar und zeitlos in ihrer marmornen Gestalt. Um dieses makellose Kunstwerk hervorbringen zu können, heiratet der Künstler das schöne Modell Tuda, um sie nicht mit anderen Künstlern teilen zu müssen. Tuda stellt für Sirio, laut Bini, „the essence of life, mutable and fluctuating but still in her brief and fleeting moment of youth”²⁵⁹ dar und dies gilt es in dem künstlerischen Meisterwerk festzuhalten, ähnlich wie es sich bei Oscar Wilde’s *Picture of Dorian Gray* verhält. Ebenso weist Bini daraufhin, dass in *Diana e la Tuda* eine unterbewusste Furcht des Mannes vor der Macht des weiblichen Körpers und der weiblichen Sexualität zum Ausdruck kommt: „The impulse to aestheticize the female body reveals the fear raised by it.”²⁶⁰ Die offensichtliche Anziehung, die Tuda auf Sirio und Giuncano ausübt, wird unterdrückt und gipfelt in der offenen Ablehnung der sich hingeben wollenden Frau. (Bereits angesprochen, findet sich eine Darstellung dieser Thematik zu einem späteren Zeitpunkt auch in *Quando si è qualcuno*). Das Stück endet mit dem Mord Giuncanos an

²⁵⁷ Ortolani, Benito [Hg.]: Pirandello’s Love Letters to Marta Abba. Edited and translated by Benito Ortolani. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994. S. 7.

²⁵⁸ Zitiert nach: Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 26.

²⁵⁹ Ebd. S. 35.

²⁶⁰ Ebd. S. 36.

seinem Stiefsohn Sirio, da er die selbstaufgelegte Unterdrückung seiner Gefühle für Tuda nicht länger erträgt. Über die Figur des Giuncano schreibt Bini:

Pirandello gave Giuncano a lot of himself, of his obsessions and desires. The character of the old artist not only hates his old age, regrets having wasted his youth in the pursuit of his art, and forbids to give in to his passion for young Tuda.²⁶¹

Die Figur der Tuda als erste Rolle, die Pirandello für Marta Abba schuf, war der Schauspielerinnen auch was die physische Erscheinung anbelangt, auf den Leib geschrieben.

L'AMICA DELLE MOGLI („DIE FREUNDIN DER EHEFRAUEN“)

Auch im folgenden, zweiten Stück, das Pirandello für Marta Abba verfasste, entsprach die Beschreibung des Aussehens der weiblichen Hauptfigur exakt dem der Schauspielerinnen:

Sie ist sehr schön: rotblond; meerfarbene, flüssige, von Licht erfüllte Augen. Sie ist vierundzwanzig Jahre alt: keins steifes, aber sehr zurückhaltendes Benehmen, das jedoch keineswegs den reinen Ausdruck der edelsten weiblichen Anmut verhindert. Sie kleidet sich mit erlesener Eleganz.²⁶²

Ebenso wie das Aussehen der weiblichen Hauptfigur, gleicht Marta Abba auch der Name ebendieser: „Marta“. Bereits 1893 / 1894 hatte Pirandello die Handlung in Form einer Kurzgeschichte dargestellt, allerdings hieß die Protagonistin damals Pia Tosolani und trug andere Charakterzüge als die Marta des Stückes. Diese wird in *L'amica delle mogli* folgendermaßen beschrieben:

[...] the wife's friend, the priestess of marriage. She arranges their houses with taste and elegance, corrects the tone of their voices or the style of their hair, and gives them advice on everything domestic and feminine. In short, she teaches them how to play the role of wife for which they have been chosen by their husbands."²⁶³

Marta selbst wird als erhabene Jungfrau dargestellt, die von allen begehrt, aber von niemandem besessen wird, denn sie weigert sich, das Spiel zu spielen, das sie die anderen Frauen lehrt.

Francesco Venzi, die männliche Hauptfigur und Martas Antagonist ist unglücklich mit Anna verheiratet, wobei er insgeheim Marta liebt. Als der letzte unverheiratete Freund Venzis, der Anwalt Fausto Viani, die junge Elena als seine Braut in sein Haus bringt, stellt sich heraus, dass diese schwer krank ist. Aus Angst, sie könnte sterben und Fausto könnte die von allen begehrte Marta heiraten, setzt Venzi alles daran, Elena am Leben zu erhalten, um

²⁶¹ Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 38.

²⁶² Rauhut, Franz: Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes. München: C. H. Beck, 1964. S. 104.

²⁶³ Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 53.

dies zu verhindern. Er erzählt ihr von seiner Vermutung und schürt so Elenas Eifersucht, „in the cruel hope that she might hang onto life just to keep that marriage from happening.“²⁶⁴ Marta jedoch durchschaut Venzis Absichten und entlarvt sein Spiel männlicher Macht, indem sie in einem offenen Duell im zweiten Akt die Konfrontation sucht. Das Stück endet mit Elenas Tod im dritten Akt und Venzis Mord an Fausto, weil er sicher gehen will, dass Marta niemandem gehört. Diese schickt alle Figuren von der Bühne und schließt mit dem Satz:

Wie soll ich es euch denn noch sagen, damit ihr endlich geht? Lasst mich allein! Ich will allein sein! Allein, allein, allein!²⁶⁵

Das Frauenbild, das in *L'amica delle mogli* zum Ausdruck kommt, ist ein durch und durch patriarchalisches und traditionelles, wäre da nicht Marta, die eine Frau mit Stolz darstellt, die an ebendiesem System Rache nimmt: „She had openly refused to conform to the male will by denying, repressing, or renouncing her sexuality.“²⁶⁶ Anhand von Martas Monolog im zweiten Akt kommt Pirandellos Vorstellung von der Frau als einem höheren Wesen, das dem Mann letztendlich überlegen ist, zum Ausdruck. Daniela Bini sieht die Figur der Marta als Symbol der „spiritual marriage, devoid of sexuality“ zwischen Luigi Pirandello und Marta Abba.²⁶⁷

COME TU MI VUOI („WIE DU MICH WILLST“)

Come tu mi vuoi entstand in einer Phase der tiefen Depression, in die Pirandello verfallen war, als Marta Abba 1929 Berlin verließ und ihm damit den Rücken kehrte. Die Briefe aus jener Zeit sind ein Zeugnis seiner Verbundenheit, Verzweiflung und nicht zuletzt seiner starken Abhängigkeit von seiner Freundin.

Im Sommer desselben Jahres war Marta Abba beschäftigt mit der finanziellen Hilfe ihres Vaters eine eigene Theatertruppe zu gründen, die *Compagnia Marta Abba*. Zuvor hatte sie die Sorge gequält, als Schauspielerin nach ihrer langen Abwesenheit mit Pirandellos Truppe nicht mehr gefragt zu sein und sie hatte befürchtet, andere Schauspielerinnen könnten ihren Platz eingenommen haben. Von Berlin aus versuchte Pirandello Abba zu helfen, indem er ihr in ausführlichen Briefen Ratschläge erteilte, Bekannte traf, die ihr helfen könnten und Theater aufsuchte, in der Hoffnung neue Stücke für ihr Repertoire zu finden, die er für sie

²⁶⁴ Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 54.

²⁶⁵ Pirandello, Luigi: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. v. Michael Rössner. Berlin: Propyläen Verlag, 1997 – 2000. Bd. 13/1. S. 370.

²⁶⁶ Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 58.

²⁶⁷ Ebd. S. 50.

überarbeitete und übersetzte. Schließlich beschloss der Autor, ein neues Stück für die Schauspielerinnen zu schreiben, das sie als erstes Werk ihrer neugegründeten Truppe aufführen sollte und das ihr gleich zu Beginn Erfolg sichern sollte. „It must become a masterpiece for my Marta“²⁶⁸, schrieb Pirandello am 20. Juli 1929 an Marta Abba, während seiner Arbeit an dem Stück *Come tu mi vuoi*, das im Februar 1930 in Mailand uraufgeführt wurde. Diese war sich ihres Beitrages zur Entstehung des Stückes sehr wohl bewusst und Pirandello scheute nicht davor zurück, ihr dies auch mitzuteilen:

You say contribute to the success of *Come tu mi vuoi*! You have *created* it, You first in me and then on stage for the others. I was able to do it, only because You were there; and it is not possible to separate the work from You; and the creator of the work as much as of its success is You, and everything is Yours, only Yours.²⁶⁹

Das Stück wurde unmittelbar zu einem großen Erfolg und sollte hunderte Male international zur Aufführung gelangen. Auch wurde *Come tu mi vuoi* zum erfolgreichsten aller Pirandello – Stücke in den USA, später für den Broadway adaptiert und 1932 mit Greta Garbo in der Hauptrolle verfilmt.²⁷⁰ Heute noch ist die Rezeption des Stückes ungebrochen: 2008 inszenierte der bekannte Theaterregisseur Peter Zadek am Hamburger St. Pauli – Theater *Come tu mi vuoi* als sein Abschiedsstück von der Bühne unter dem Titel „Nackt“ in einer Übertragung von Elisabeth Plessen.²⁷¹

In seinem Stück zeigt Pirandello eine junge, schöne Frau, die sich nicht an ihre Vergangenheit erinnern kann oder will. Sie wurde während des Krieges aus Norditalien entführt, vergewaltigt und arbeitet nun in einem Berliner Nachtlokal als „Tänzerin“ beziehungsweise Prostituierte. „L’Ignota“ (dt. „Unbekannte Frau“) hat „vergessen“, wer sie war. Ein Schriftsteller nimmt die schöne Unbekannte zu sich und eines Tages taucht ein Mann auf, der seine im Krieg entführte Frau sucht und sie in ihr wiedererkennt. Er nennt die Frau „Signora Lucia Pieri“, kurz „Cia“, und möchte sie mit sich zurück nach Italien nehmen, da er seit seiner Rückkehr aus dem Krieg auf sie warte. Der Mann ist überzeugt, in der Unbekannten seine Frau Cia zu erkennen und kann nicht verstehen, dass sie in den zehn Jahren, die er sie nicht gesehen hat, eine andere geworden ist. Die Unbekannte hingegen weiß, dass diejenige, nach der er sucht, nicht mehr existiert. Ihr wird bewusst, dass ihre Existenz eine Konstruktion ist und sie legt diese Erkenntnis in einem dramatischen Monolog offen.

²⁶⁸ Ortolani, Benito [Hg.]: Pirandello’s Love Letters to Marta Abba. Edited and translated by Benito Ortolani. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994. S. 89.

²⁶⁹ Zitiert nach: Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 101.

²⁷⁰ „As you desire me“. USA: 1932. Regie: George Fitzmaurice.

²⁷¹ vgl. www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1218 Stand: 03.06.2010.

Ich will fliehen vor mir – mich an nichts mehr erinnern – ein Körper ohne Namen, der darauf wartet, dass jemand ihn nimmt – gut, wenn er mich neu erschafft, wenn er meinem Körper wieder eine Seele gibt – dann soll er ihn nehmen – soll er ihn mit seinen Erinnerungen füllen – mit einem schönen Leben – ich bin am Ende.²⁷²

Die Unbekannte folgt dem Mann nach Italien und scheint tatsächlich die Gesuchte zu sein, wobei sie diese Rolle vielleicht auch nur spielt. Als sie erkennt, dass sie lediglich benutzt wird, um dem Mann eine Erbschaft zu sichern, flieht sie erneut und kehrt zurück in ihr namenloses Dasein. An dieser Stelle wird sichtbar, wie fragil die Identität einer Person ist, eine Überzeugung Pirandellos, die letztlich all seinen Stücken zugrunde liegt.

Daniela Bini weist darauf hin, dass *Come tu mi vuoi* mehr als irgendein anderes Stück Pirandellos als Beispiel für einen männlich – zentrierten Diskurs gelesen werden kann, in dem das Subjekt männlich ist und die Frau lediglich als ein Objekt existiert, das durch dessen Sehnsüchte konstruiert wird. Die weibliche Figur L'Ignota „lacks any identity of her own and is defined, in fact, only by the male subjects around her.“²⁷³ Ebenso sind nach Meinung der Autorin alle Frauen in Pirandellos Stücken als unglückliche Figuren dargestellt, „precisely because of the violence men impose on them“²⁷⁴, doch auch die männlichen Figuren sind nicht als starke Charaktere angelegt, sind selbstgefällig und ebenso fremdbestimmt.

II.2.3. „PAAR“KONSTELLATION UND GESCHLECHTERROLLEN

Ausgehend von den in den vorhergehenden Abschnitten gewonnenen Erkenntnissen über Leben und Werk Luigi Pirandellos und Marta Abbas, sollen an dieser Stelle die für diese Arbeit relevante Frage nach der „Paar“-konstellation beziehungsweise nach den innerhalb dieser wirksamen Geschlechterrollen gestellt werden. Auch wenn sich die Forschung weder einig ist, mit welchem Ausdruck die spezielle Beziehung zwischen den beiden Künstlern bezeichnet werden soll, noch, ob sie tatsächlich als „Paar“ betrachtet werden können, lässt sich innerhalb ihrer Verbindung eine relativ klare Rollenverteilung erkennen. Es bestand ein fundamentaler Kontrast zwischen dem extrovertierten, impulsiven und sprunghaften Charakter Marta Abbas und der introvertierten, melancholischen Natur Pirandellos nicht zuletzt aufgrund des enormen Altersunterschiedes von dreiunddreißig Jahren. Dennoch war es von Anfang an Marta Abba, die die Regeln festlegte, denen Pirandello Folge zu leisten hatte. Während der Autor mehr und mehr in eine Abhängigkeit von seiner Schauspielerin geriet, die

²⁷² Pirandello, Luigi: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. v. Michael Rössner. Berlin: Propyläen Verlag, 1997 – 2000. Bd. 13/2.

²⁷³ Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 101

²⁷⁴ Ebd. S. 109.

in einer regelrechten Besessenheit gipfelte, zog sich diese immer mehr zurück, war sich jedoch stets der Tatsache bewusst, dass sie ihren „Maestro“ brauchte. Daniela Bini hebt hierzu hervor:

He knew perfectly well the nature of Marta's feelings. Yet he knew she needed him just as much – if not more – than he needed her. Marta could only live through him, just as he could only exist through her.²⁷⁵

Abba nahm als Frau ihrer Zeit eine besondere Position ein, nicht nur als Inspirationsquelle für Pirandello, sondern auch als seine Mitarbeiterin und Kritikerin. „I am the hand, the One that dictates inside me is You; without You, my hand becomes stone“, schrieb Pirandello an Marta Abba. Ebenso wie Sarah Bernhardt und Eleonora Duse gehörte sie zu den ersten „modernen“ Schauspielerinnen, die gleichzeitig auch Unternehmerinnen beziehungsweise Produzentinnen waren. Möglich war diesen Frauen der Zugang zu den Bühnen der Welt durch ihre Herkunft sowie durch die Eigenart ihrer Repertoires, mit dem sie international gastierten – mit dem auch Marta Abba bis zuletzt identifiziert wurde, nämlich als Darstellerin Pirandello'scher Bühnenkunst. Renate Möhrmann weist außerdem darauf hin, dass die Theaterkarriere im 19. Jahrhundert den Italienerinnen und Französischen vorbehalten war, da Französisch die Kultursprache des Jahrhunderts und Italienisch die Sprache der Oper waren: „Beide Sprachen vereinten damit die in ganz Europa respektierte kulturelle Bedeutung mit jenem Wohlklang für ausländische Ohren, der die Überschreitung der nationalen wie kulturellen Grenzen ermöglichte.“²⁷⁶

Die Beschreibungen von Abbas Schauspielkunst, die in der Sekundärliteratur zu lesen sind²⁷⁷, machen deutlich, dass es eine der größten Begabungen der Aktrice war, den Frauenfiguren, die sie darstellte, ihren Körper zu leihen und mit diesem ihre Geschichte darzustellen. Dadurch wurde die Imagination des Autors plötzlich zur scheinbar realen Gestalt: „In der Bühnenkunst der Schauspielerin verbanden sich reale und imaginierte Frau zu einem neuen Ganzen, dessen Faszination die Phantasie ihrer Interpreten beflügelten und ihnen die Gunst des Publikums sicherte.“²⁷⁸ Bei Daniela Bini ist diesbezüglich zu lesen:

²⁷⁵ Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 91.

²⁷⁶ Möhrmann, Renate [Hg.]: Die Schauspielerin: zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. F./a./M.: Insel Verlag, 1989. S. 246.

²⁷⁷ vgl. z.B. Pommer, Christoph: Luigi Pirandello als Direktor und Regisseur des Teatro d'Arte di Roma. Ludwig – Maximilians – Universität zu München: Univ. Diss., 1973. S. 132 – 139.

²⁷⁸ Möhrmann, Renate [Hg.]: Die Schauspielerin: zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. F./a./M.: Insel Verlag, 1989. S. 250.

Only when Marta played those roles did they come alive and did the Maestro feel alive. They had all become her creatures. She had recreated them with her performances. In the hands of anyone else they seemed like corpses.²⁷⁹

Bei dem „Künstlerpaar“ Marta Abba und Luigi Pirandello handelt es sich um zwei Kunstschaffende, die beide von dem jeweils anderen profitierten. Der Autor fand in seiner Schauspielerin die ideale Verkörperung seiner Kunst und diese wiederum fand in ihm ihren Mentor und Lehrer. Man könnte behaupten, Pirandello liebte weniger die Frau Marta Abba als das Konstrukt all seiner unterdrückten Sehnsüchte, Wünschen und Hoffnungen, die er auf sie projizierte. Dazu kam, dass Pirandello große Probleme mit seiner Männlichkeit und Sexualität gehabt haben dürfte, eine Thematik, die in seinen Stücken häufig dargestellt und von Pirandello – Experten vielfach zur Sprache gebracht wird, wie zum Beispiel von Daniela Bini, die schreibt: „What he finally could and would never fully accept was eroticism *per se*“²⁸⁰. Oder an anderer Stelle: „[...] female sexuality, which for him was essentially connected with darkness, danger, and evil, had long occupied him.“²⁸¹ Seine Stücke werden häufig als Sublimation dieser Gefühle gelesen und möglicherweise war die konstante Frustration und das Bewusstsein der Unmöglichkeit der Verbindung mit Marta, ein Ansporn, der ihn weiterschreiben ließen. Zu den Gefühlen der Schauspielerin für den Autor merkt Bini an: „Marta Abba, however, loves Pirandello, too: she loves him as a Maestro, as a guide; she needs his experience, genius and creativity.“²⁸²

Benito Ortolani weist darauf hin, dass Abba Zeit ihres Lebens wenig oder keine Neigung zu amourösen Abenteuern zeigte und mutmaßt, dass sich ihre negative Meinung gegenüber der Körperlichkeit unter Pirandellos Vormundschaft verstärkte. Seit ihrer Jugend sei sie außerordentlich reserviert in ihrer Beziehung zum anderen Geschlecht gewesen: „No record is available of any affair or romantic involvement.“²⁸³ Ortolanis Meinung nach konnte Abba aufgrund ihrer streng katholischen Erziehung und ihrer festen Verankerung im Glauben Pirandellos amouröse Bestrebungen nicht mit ihren religiösen und moralischen Überzeugungen vereinbaren. Aus diesem Grund sei sie dazu verpflichtet gewesen, die Realisierung jeglicher Erwartungen seinerseits zu unterbinden „that might trespass the limits

²⁷⁹ Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 100.

²⁸⁰ Ebd. S. 114.

²⁸¹ Ebd. S. 71.

²⁸² Ebd. S. 111.

²⁸³ Ortolani, Benito [Hg.]: Pirandello's Love Letters to Marta Abba. Edited and translated by Benito Ortolani. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994. S. xvi f.

of the paternal affection of a teacher and a guide.“²⁸⁴ Für diese Theorie würde auch sprechen, dass Marta Abba nie ihre Gewohnheit aufgab, Pirandello formell anzusprechen, indem sie das italienische Pronomen „lei“ verwendete, das, laut Ortolani, Intimität und Vertrautheit mit dem Adressierten ausschließt.²⁸⁵ Ebendiesem vertraute sie in einem Interview im Zuge der Recherchen für seine Ausgabe der Briefe auch folgendes an: „For me he was like a god.“²⁸⁶

War es im künstlerischen Bereich Pirandello, der Entscheidungen traf, so legte Marta Abba im privaten Bereich die Regeln fest, innerhalb derer sich ihre Freundschaft bewegte. Für ihre Zeit war die Schauspielerin eine moderne und emanzipierte Frau. Es besteht kein Zweifel, dass Pirandello hart für sie arbeitete, nicht nur, als er ihr bei der Gründung ihrer *Compagnia Marta Abba* behilflich war. Ihr Versuch, als Unternehmerin tätig zu werden, war begleitet von anfänglicher Ablehnung der italienischen Theaterwelt und harschen Kritiken, die ihr vorwarfen, dass sie stets nur beim Pirandello'schen Repertoire blieb.

Im Laufe der Zeit begann sich Marta Abba emotional, aber auch räumlich immer mehr von ihrem „Maestro“ zu distanzieren, wohl auch, weil sie sich von seinen Zuneigungsbekundungen bedrängt fühlte. Sie lernte in Großbritannien Englisch, trat in einer Boulevard – Komödie auf und unterschrieb 1936 einen Vertrag, in dem sie für die Rolle der „Tatiana Petrovna“ des Stückes *Tovarich*, einer Adaption Robert E. Sherwoods einer Komödie von Jacques Deval, am Broadway engagiert wurde und das im selben Jahr Premiere feierte. Ein Jahr darauf, 1937 erhielt die Schauspielerin einen Preis der *American Dramatic League* und heiratete 1938 den wohlhabenden Amerikaner Severance A. Milikin. Ihr Rückzug von der Theaterwelt währte nur kurz, denn schon bald produzierte Abba gemeinsam mit ihrem Ehemann Theaterstücke in den USA und veröffentlichte Übersetzungen von Pirandellos Stücken aus dem Italienischen in die englische Sprache. Die Ehe mit Milikin war nicht von Dauer und nach der Scheidung 1953 kehrt Marta Abba nach Italien zurück, um eine letzte Theatertruppe zu gründen, die jedoch wenig erfolgreich war.

Marta Abbas Präsenz in den USA sorgte auch dort für eine beständige Pirandello – Rezeption in der englischen Sprache, die bis heute durch zahlreiche Veröffentlichungen, Neuübersetzungen und Aufführungen belegt ist.²⁸⁷

²⁸⁴ Ortolani, Benito [Hg.]: Pirandello's Love Letters to Marta Abba. Edited and translated by Benito Ortolani. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994. S. xvii.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Zitiert nach: Ebd.

²⁸⁷ Als Beispiel einer Neuveröffentlichung, die sich vor allem Marta Abba widmet, kann etwa folgendes Werk angeführt werden: Frassica, Pietro: Her Maestro's Echo: Pirandello and the actress who conquered Broadway in one evening. Kibworth: Troubadour, 2010.

Folgendes Zitat aus einem Brief an Marta Abba verdeutlicht, wie sehr sich Luigi Pirandello Zeit seines Lebens in Abhängigkeit von dieser befand:

Yours, and not anybody else's. Yours, and not theirs. Yours, and not mine. Yours, yours – yours alone. Write to me, write to me. Think of me. Be conscious of me. Addio.²⁸⁸

II.2.3.1. DAS FRAUEN- / MÄNNERBILD IM WERK VON LUIGI PIRANDELLO

Bevor auf die Darstellung des Frauen- beziehungsweise Männerbildes im Werk von Luigi Pirandello eingegangen wird, soll ein kurzer Blick auf diejenigen Frauen geworfen werden, die, laut Franz Rauhut, das Leben, die Einstellung zur Sexualität sowie das Frauenbild des Autors nachhaltig geprägt haben. Franz Rauhut spricht in *Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes* (1964) von „vier Musen“ Luigi Pirandellos und meint damit seine erste Verlobte, die Cousine Lina, später Johanna „Jenny“ Schulz – Lander, seine Frau Antonietta sowie die Schauspielerin Marta Abba.²⁸⁹

1885 / 86 verliebte sich der neunzehnjährige Pirandello in seine vier Jahre ältere Cousine Lina, mit der er sich ein Jahr später verlobte, nachdem er versprochen hatte, die Kunst aufzugeben und in das Geschäft des Vaters einzusteigen. Schon bald bemerkte er, dass er durch die strengen Riten seiner sizilianischen Herkunft viel zu früh in die Rolle des Bräutigams hineingeraten war und empfand diese als unerträgliche Einschränkung, vor allem, da ihn die Entscheidung zwischen seiner Zuneigung zu Lina und der Kunst in eine tiefe Krise stürzte. Pirandello verließ Sizilien, um zuerst in Rom, dann zwei Jahre lang in Bonn zu studieren.

Während seines Studienaufenthalts in Bonn verliebte sich der Autor in Jenny Schulz – Lander. Pirandello selbst sagte: „Die Gedichte, die ich natürlich schrieb, drehten, wie die Sonnenblumen zum Licht, ihr Gesicht zu Jenny hin.“²⁹⁰ Pirandello kehrte nach seiner Promotion nach Sizilien zurück und löste 1891 die Verlobung mit Lina, da auf seiner Seite die Liebe erloschen war.

Pirandellos Vater machte seinem Sohn 1892 brieflich das Angebot, die Tochter des reichen Geschäftsmanns Calogero Portulano, Maria Antonietta Portulano, zu heiraten und sich und seiner Familie durch die in Aussicht stehende, großzügige Mitgift ein sorgenfreies Leben zu ermöglichen. Die Trauung fand 1894 in Sizilien statt. Franz Rauhut fasst zusammen, welche Rolle Antonietta im Leben von Luigi Pirandello spielte:

²⁸⁸ Ortolani, Benito [Hg.]: Pirandello's Love Letters to Marta Abba. Edited and translated by Benito Ortolani. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994. S. 67.

²⁸⁹ Rauhut, Franz: *Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes*. München: C. H. Beck, 1964. S. 104.

²⁹⁰ Zitiert nach: Ebd. S. 31.

Die Ehefrau las fast nichts von seinen Werken. Sie wurde ihm nur die Gefährtin im Bett, die Hausfrau und die Mutter seiner Kinder [...] Aber da sie außerstande war, die Gefährtin des Künstlers zu werden, war die Enttäuschung groß, so dass auch die eheliche Liebe darunter litt.²⁹¹

Die Novelle *Il nido* („Das Nest“ 1895) enthält unter anderem Motive aus der eigenen Ehe: ein Schriftsteller heiratet eine Frau, die ihn und sein Schaffen nicht versteht und sich auch diesbezüglich nicht bemüht, worauf die Ehe unglücklich wird. Antonietta Pirandello, die in einem Klima ständiger Eifersucht aufgewachsen war, begann ihren Mann im Laufe der Ehe mehr und mehr zu beobachten und ihn mit ihrer Eifersucht zu verfolgen. „Was erst hysterische Schwermut gewesen war, wurde [...] zu einer sich immer mehr entwickelnden Geisteskrankheit, die sich in Form einer nicht auszuredenden Eifersucht äußerte [...]“²⁹² Als sich herausstellte, dass Antonietta unter Paranoia, Beeinträchtigungs- und Verfolgungswahn litt, wurde von Seiten des Arztes attestiert, dass keine Chance auf Heilung bestehe und es am besten wäre, wenn der Ehemann sie zu Hause pflegte. So wurde Pirandello zum Krankenwärter seiner Frau, was einerseits eine enorme Belastung für ihn und die drei Kinder, Stefano, Rosalia, genannt Lietta, und Fausto, darstellte, aber auch eine Gefahr, da Antonietta Pirandello in ihrer Krankheit immer unberechenbarer wurde. 1919 wurde sie schließlich in eine Anstalt eingewiesen, in der sie ihren Mann überlebte.

Laut Franz Rahut waren die Qualen eines solchen Familien- und Ehelebens von großer Bedeutung für das Denken und Schaffen Pirandellos. Aus diesem Grund erfährt dieser Lebensabschnitt an dieser Stelle auch eine derart ausführliche Beschreibung. Die grundlose Eifersucht der Ehefrau und deren Auswirkung auf die Familie ist beispielsweise in mehreren Stücken thematisch verarbeitet: In *Suo marito* („Der Mann seiner Frau“ 1909) leidet die Geliebte unter Paranoia, in *L'uscita del vedovo* („Der Ausgang des Witwers“ 1906) und *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* („Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio“ 1916) ist die Frau geisteskrank.²⁹³ Die Krankheit seiner Frau hat Pirandellos Denken so tief bestimmt, dass sein Biograph Federico Vittore Nardelli diese als Pirandellos „Muse“ bezeichnet.²⁹⁴ Pirandello äußerte sich diesbezüglich folgendermaßen: „Eine Verrückte hat mir fünfzehn Jahre lang die Hand geführt.“²⁹⁵ Am Beispiel seiner Frau hatte der Schriftsteller die Möglichkeit, Geisteskrankheit zu beobachten und das gesunde Denken mit dem krankhaften

²⁹¹ Rahut, Franz: Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes. München: C. H. Beck, 1964. S. 104.

²⁹² Ebd. S. 62.

²⁹³ Ebd. S. 64.

²⁹⁴ Nardelli, Federico Vittore: Pirandello – l'uomo segreto. Rom: 1962. Zitiert nach: Rahut, Franz: Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes. München: C. H. Beck, 1964. S. 65.

²⁹⁵ Zitiert nach: Rahut, Franz: Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes. München: C. H. Beck, 1964. S. 65.

zu vergleichen, wodurch er sich mit Fragen der Illusion und des Illusionsverlustes beschäftigte. Laut Franz Rauhut erwuchs aus diesen Beobachtungen sein Drama *Enrico IV*. Weiters war ihm „sein Dasein ein Gefängnis, aus dem er sich heraus sehnte: Das Motiv Gefängnis und Flucht ist für viele seiner Werke wichtig.“²⁹⁶ Seine schriftstellerische Arbeit setzte Pirandello während der fünfzehn unglücklichen Ehejahre fort und veröffentlichte in dieser Zeit vier Romane sowie zehn Novellenbände, wobei Rauhut der Meinung ist, dass der größte Teil seiner besten erzählenden Werke in dieser Zeit entstanden sei.

Eine eingehende Analyse des Frauen- und Männerbildes in Pirandellos Oeuvre stellt Maggie Günsberg in ihrem 1994 erschienenen Werk *Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello's theatre* an. Ausgangspunkt ihrer Forschung ist folgende Annahme:

[...] his work can be said to typify, in the way in which it textualizes gender issues, the dominant attitudes and assumptions of his period, class and gender.“²⁹⁷

Diese Feststellung ist an sich wenig überraschend, führt man sich Pirandellos Herkunft als Mann der Mittelschicht einer traditionellen und stark patriarchalisch geprägten Gesellschaft und Kultur des Siziliens der 1860er Jahre vor Augen. Der Begriff *gender*, so führt Günsberg weiter aus, werde in ihrer Betrachtung nicht ausschließlich im biologischen Sinne als männlich und weiblich angewendet, sondern vielmehr „to denote the socially determined concepts of masculine and feminine.“²⁹⁸ Wichtig ist, zu betonen, dass Geschlechtsbeziehungen in Pirandellos Stücken stets innerhalb eines strikt heterosexuellen Modus angesiedelt sind – ganz anders als bei dem im nächsten Kapitel behandelten „Künstlerpaar“, Gertrude Stein und Alice B. Toklas.

Auch Maggie Günsberg schließt sich der vorherrschenden Meinung der Pirandello – Forschung an, dass es sich bei der speziellen Freundschaft, die den Autor mit Marta Abba verband, um ein immer wiederkehrendes Thema in seiner Entwicklung als dramatischer Schriftsteller handelt:

Plays written for Marta Abba tend to include a powerful, idealized central female figure, a part especially created for her talents, such as that of Tuda in *Diana e la Tuda* (1927) or of Marta in *L'amica delle mogli* of the same year.²⁹⁹

²⁹⁶ Zitiert nach: Rauhut, Franz: Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes. München: C. H. Beck, 1964. S. 65.

²⁹⁷ Günsberg, Maggie: *Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello's theatre*. Oxford: Berg, 1994. S. xi.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Bassnett – Mc Guire, Susan: Luigi Pirandello. London: Macmillan Press, 1983. S. 19. Zitiert nach: Günsberg, Maggie: *Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello's theatre*. Oxford: Berg, 1994. S. xvi.

Laut Günsberg ist die größtmögliche Annäherung an Marta Abba im Bezug auf ihren dramatischen Charakter möglicherweise die Schauspielerinnen Donata in *Trovarsi* („Sich selbst finden“ 1932).

Zwei Aspekte, auf die hin Maggie Günsberg Pirandellos Stücke analysiert, sind die Darstellung der weiblichen Sexualität und die Repräsentation von Weiblichkeit an sich. Als Beispiel führt sie folgendes Zitat aus den *Sei personaggi* an:

VATER: [...] Sie ist nicht eine Frau, sie ist eine Mutter [...]³⁰⁰

Und weiter:

VATER: [...] Schrecklich, glauben Sie mir, Herr Direktor, schrecklich ist ihre Taubheit, ihre geistige Taubheit! Herz? Ja. Für die Kinder. Aber das Gehirn ist taub und stumpf, zum Verzweifeln stumpf.³⁰¹

Obige Zitate nimmt Maggie Günsberg als Grundlage folgender Behauptung:

The effect of this is to equate womanhood with, and reduce it to, the function of reproduction [...] Womanhood is also often represented as being incomplete without motherhood [...] Motherhood, and particularly asexual motherhood, is idealized in patriarchal culture.³⁰²

Eingeschlossen in diese kulturell idealisierte Vorstellung von Mutterschaft findet sich nicht nur die Verheiligung der Asexualität, sondern auch von „Tugenden“ wie Demut, Selbstaufopferung und Leidensfähigkeit. Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Ikonographie der katholischen Kirche, die eine lange Tradition hat und die eine Vielzahl an illustrativem Material zu dieser Thematik anbietet. Günsberg kommt zu folgendem Schluss:

[...] the terms in which motherhood is represented throughout Pirandello's plays are male – defined and male – oriented, in conformity with the patriarchal ideology which these definitions work to construct and reinforce. This strategy is of course employed not only in the case of motherhood, but also applies to other aspects of female sexuality.³⁰³

Darüber hinaus widmet sich die Autorin dem Verhältnis von Frauen und Arbeit beziehungsweise der Darstellung, die arbeitende Frauen in Pirandellos Stücken erfahren. Die meisten weiblichen Figuren in Pirandellos Stücken sind verheiratet und gehen keinem eigenen Beruf nach, wobei dieser Umstand zu Lebzeiten des Autors für Frauen eine Selbstverständlichkeit war. Diejenigen weiblichen Charaktere, die einer Arbeit nachgehen,

³⁰⁰ Pirandello, Luigi: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. v. Michael Rössner. Berlin: Propyläen Verlag, 1997 – 2000. Bd. 6. S. 43.

³⁰¹ Ebd. S. 46.

³⁰² Günsberg, Maggie: Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello's theatre. Oxford: Berg, 1994. S. 20 ff.

³⁰³ Ebd. S. 33.

leben und arbeiten entweder in ländlichem Umfeld (*Liola* 1917 und *The Jar* 1925) oder im öffentlichen Bereich, wo sie sich in der Hierarchie meist am unteren Ende befinden.

Only two teachers, Silvia in *All For the Best* (1920) and Maestrina Terrasi in *But It's Not Serious* (1919) and the writer Diana in *When One Is Somebody* (1933), can be said to belong to the upper range, namely that of the professions.³⁰⁴

Weiters sind es die wenigen unverheirateten Frauen, die einer beruflichen Beschäftigung nachgehen: Die Schauspielerinnen (Donata in *Trovarsi* 1932, Delia und Amelia in *Ciascuno a suo modo* 1924 und die Erste Schauspielerin in *Questa sera si recita a soggetto* 1930 sowie in *Sei personaggi* 1921), Sängerinnen (Sina in *Sicilian Limes* 1911 und Momminas Schwester in *Questa sera si recita a soggetto*) und Modelle (Tuda, Sara, Joanella in *Diana e la Tuda* 1927) gehören alle künstlerischen Berufen an, die, im Falle von Frauen, als anrühlich und daher negativ galten.

Die einzige weibliche Figur Pirandellos, die ihre Identität durch ihren Beruf entwickelt, ist die Schauspielerin Donata in *Trovarsi*, allerdings wird auch sie dazu gezwungen, sich zwischen ihrem Beruf und ihrer traditionellen weiblichen Rolle als Ehefrau und Mutter zu entscheiden. Ihre Wahl fällt auf den Beruf, doch der Preis dafür ist der Verzicht auf persönliches Glück. Mehrfach wird in Pirandellos Schaffen die Unmöglichkeit aufgezeigt, als Frau eine Familie und einen Beruf miteinander zu vereinbaren:

The concept of a career providing not only an income, but also an opportunity for the middle – or upper – class female character, is not really represented in these plays, which express the dominant view of a traditional femininity defined and circumscribed by home – based marital and maternal functions.³⁰⁵

Günsberg bemerkt, dass sich bei einem Blick auf die Berufe der männlichen Figuren Pirandellos ein völlig anderes Bild ergibt:

Most importantly, the vast majority of these characters are to be found predominating at the opposite end, namely in the upper, professional zone. Here they do not only perform a much wider range of professions than their female counterparts, but also do so in significantly greater numbers.³⁰⁶

Maggie Günsbergs Beitrag zur Pirandello – Forschung ist insofern aufschlussreich, als die Autorin den Stücken eine weitere, soziale Dimension verleiht und versucht, das ihnen zugrundeliegende ideologische System zum Vorschein zu bringen. Keineswegs spricht sie Pirandellos Oeuvre eine humoristische Note ab, die vor allem bürgerliche Konventionen in Frage stellt und diese mit ironischer Distanz betrachtet. Dennoch weist sie darauf hin, dass es

³⁰⁴ Günsberg, Maggie: *Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello's theatre*. Oxford: Berg, 1994. S. 109.

³⁰⁵ Ebd. S. 106.

³⁰⁶ Ebd. S. 110.

unmöglich ist, die „wholesale inscription of dominant patriarchal values in Pirandello’s dramatic texts“³⁰⁷ unbeachtet zu lassen. Dabei gehe es nicht darum, zu ergründen *warum* die Texte gewisse ideologische Vorstellungen übertragen, sondern *wie* sie eine solche Übertragung erzeugen. Es ist unmöglich, wissenschaftlich zu belegen oder mit Sicherheit zu behaupten, Pirandello habe die Strukturen seiner Stücke absichtlich derart gestaltet, vielmehr fließt in die literarische Produktion stets ein großer Anteil an unbewussten Inhalten ein, so etwa „the artist’s particular historical, social and cultural position, family history, personality, to name but a few.“³⁰⁸

Anhand der Darstellungen von Männern und Frauen und deren sozialen Rollen kann behauptet werden, dass Luigi Pirandello, dessen Lebenszeit zwei Jahrhunderte umspannte (1867 – 1936), im Bezug auf diese Punkte mehr rückblickende Figur des neunzehnten als vorausblickende Figur des zwanzigsten Jahrhunderts war: „[...] he shows a continuing affinity with traditional patriarchal values and no sympathy for feminism.“³⁰⁹ Günsberg geht davon aus, dass, während Pirandello zweifelsohne als Avantgarde – Autor im Bezug auf die Entwicklung der dramatischen Form betrachtet werden kann, er jedoch keinesfalls ebenso fortschrittlich auf der Gender – Ebene gewirkt hat.

1909 veröffentlichte der Autor einen Artikel mit dem Titel „Feminismo“ in der Zeitschrift *La Preparazione*.³¹⁰ Der Text ist in Form einer Kurzgeschichte verfasst, die eine Diskussion über Feminismus zwischen zwei männlichen Figuren (dem Ich – Erzähler und „Doctor Post“) beinhaltet. Die Diskussion findet neben Doctor Posts Tochter „Pietra“ statt, die vom Vater hinter einem Stapel Dokumente auf seinem Schreibtisch versteckt wird, die sie reinigen muss. Maggie Günsberg, die den Text im Anhang ihres Werkes aus dem Italienischen übersetzt³¹¹, bespricht und analysiert, unterscheidet zwischen zwei Lesarten: die erste betrachtet den Text als „attack on feminism on both overt and covert levels“, die zweite sieht ihn als „a satire of anti – feminism“.³¹² Inhaltlich diskutieren der Ich – Erzähler und Doctor Post die Unmöglichkeit, die Strömung des Feminismus ernst nehmen zu können und begründen dies mit mehreren Argumenten, wie etwa dadurch, dass dieser nichts anderes sei als „yet another contemporary, abstract, philosophical construction, it’s ‘unreal’ nature

³⁰⁷ Günsberg, Maggie: Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello’s theatre. Oxford: Berg, 1994. S. 192.

³⁰⁸ Ebd. S. 193.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Pirandello, Luigi: Saggi, Poesie e Scritti Varii. Milano: Mondadori: 1965. Zitiert nach: Günsberg, Maggie: Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello’s theatre. Oxford: Berg, 1994. S. 195.

³¹¹ vgl. Günsberg, Maggie: Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello’s theatre. Oxford: Berg, 1994. S. 204 – 207. Anm.: Eine deutsche Übersetzung des Textes ist nicht vorhanden.

³¹² Ebd. S. 197.

automatically disqualifying it from any serious consideration.“³¹³ Der Dialog endet mit der Feststellung des Ich - Erzählers, dass er nun gerne die Meinung der Tochter Pietra zu diesem Thema hören würde. Als Antwort erhält dieser von Doctor Post folgende Aussage: „Women cannot see this matter [i.e. feminism] objectively. Or rather, they might, on one condition: that is, if they had a husband by their side, do I make myself clear?“³¹⁴

Für Günsberg stellt *Feminismo* einen Angriff auf die Bewegung des Feminismus dar, der sich besonders gegen Vertreter ebendieser richtet, die einen verbesserten Zugang zur Arbeitswelt für Frauen fordern. So lautet beispielsweise eine Passage des (von der Autorin übersetzten) Textes Pirandellos folgendermaßen:

Women want to work in order to find a husband, my dear sir. This is a remedy suggested to them by natural good sense [...] a woman that works like a man, amongst men, outside the home, is no longer considered by the majority to be the most ideal of wives [...]³¹⁵

Kritik an der Lesart Pirandellos von Maggie Günsberg äußert Daniela Bini (1998), indem sie darauf hinweist, dass seinen Texten zwar patriarchalisches Gedankengut zugrunde liege, diese jedoch nicht darauf reduziert werden dürften: „Though a patriarchal code is undoubtedly present, this hardly exhausts the implications of his plays.“³¹⁶ Auch Bini ist sich der Tatsache bewusst, dass die zentrale Position des „male *raisonneur*, holder of the logos, subject and creator of discourse and the subordinate place of woman, deprived of any autonomy, object and creature of the male subject“³¹⁷ in zahlreichen wissenschaftlichen Studien hervorgehoben wurde. Allerdings weist die Autorin auch darauf hin, dass die privilegierte, rationale Stellung der männlichen Figuren von einem tragischen Paradoxon unterwandert wird, nämlich, dass ihr Verstand den Sinn eines Lebens zu erfassen versucht, das keinen hat. In *L'Umorismo* bezeichnet Pirandello die viel gepriesene Logik als „una macchinetta infernale“³¹⁸ („eine teuflische kleine Maschine“). Pirandellos Kampf gegen die Logik ist gleichzeitig ein Kampf gegen die Sprache, mit deren Hilfe Logik funktioniert. Zwar sind Frauen bei dem Schriftsteller aus dem philosophischen Diskurs ausgeschlossen, doch kann nicht davon ausgegangen werden, dass Pirandello diese nicht für eines solchen fähig gehalten hat.

Could the humility, insecurity and modesty of so many of his female characters have been founded precisely on his recognition of their greater sensitivity to the limits of

³¹³ Zitiert nach: Günsberg, Maggie: Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello's theatre. Oxford: Berg, 1994. S. 198.

³¹⁴ Zitiert nach: Ebd. S. 199.

³¹⁵ Ebd. S. 206.

³¹⁶ vgl. Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 9.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Pirandello, Luigi: Saggi, Poesie e Scritti Varii. Milano: Mondadori: 1965. Zitiert nach: Ebd. S. 10.

communication, to the impossibility of absolute knowledge, and their understanding of life as chaos?³¹⁹

Bini führt weiter aus, dass es in den häufig als patriarchalische Texte gelesenen Dramen Pirandellos tatsächlich die Frauenfiguren sind, die letztlich dominieren. Die Autorin geht davon aus, dass Pirandello die „superior ability“ der Frauen „not only to live life, but paradoxically, to understand it“³²⁰ durchaus bewusst war.

If, in fact, the male *raisonneurs* denounce the trap of language and logic in which human beings are inescapably caught, the female characters, especially in the plays, enact the deconstruction of logic and language by relying on different elements for communication, such as the use of silence, touch, facial expression, and tonality of voice. It is with the use of this different language that woman enacts the dissolution of the self and honestly accepts the burden of being at the same time none and one hundred thousand.³²¹

³¹⁹ Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998. S. 12.

³²⁰ Ebd. S. 14.

³²¹ Ebd. S. 15.

II.3. GERTRUDE STEIN UND ALICE B. TOKLAS

II.3.1. BIOGRAPHISCHE SCHNITTPUNKTE

Ganz im Gegensatz zu dem zuvor behandelten „Künstlerpaar“ Ernst Barlach und Käthe Kollwitz, auf die der Begriff des Paares kaum zutrifft, gelten Gertrude Stein und Alice Babette („B.“) Toklas als geradezu „klassisches Duo“³²². Abgesehen davon, dass sie beide Frauen waren, erfüllten sie die Codes und Erwartungen einer konventionell romantischen Liebe und ihr Zusammenleben wurde, laut Diana Souhami, zu einem Musterbeispiel einer funktionierenden Beziehung. In der Forschungsliteratur wird ihre Partnerschaft stets als vorbildlich und auf allen Ebenen homogen beschrieben. Ein verbindendes Element unter vielen war ihre Herkunft: Beide stammten aus Kalifornien und waren Töchter europäischer Juden, wobei ihre Eltern als erste Generation nach Amerika ausgewandert waren. Beide bereisten in ihrer Kindheit Europa im Rahmen der damals üblichen „grand tour“ und betrachteten später Frankreich zwar als ihr angenommenes Land, doch stets Amerika als ihre Heimat.

Stein war ihrem kunstinteressierten Bruder Leo nach Paris gefolgt und hatte die Stadt 1903 zu ihrem Wohnsitz erklärt, wobei die 27 *Rue de Fleurus* zu jener Adresse wurde, wo ihre schriftstellerische Laufbahn beginnen sollte und wo sich rasch ein künstlerischer Salon etablierte. Hierzu ist anzumerken, dass zum Zeitpunkt der Ankunft der Geschwister Stein in Paris der künstlerische Salon in ganz Europa und Amerika eine existente Geselligkeitsform war, wobei deren primärer Zweck nicht vorrangig die Distribution von Literatur darstellte. Das kunstbegeisterte Geschwisterpaar füllte jeden Samstagabend den Bilderraum ihrer Sammlung moderner Kunst in der *Rue de Fleurus* mit Gästen und Künstlern, wobei die Anwesenden Vorträge hielten oder Gedichte vortrugen.

Die Geschwister Stein und später auch Alice B. Toklas wurden rasch zu einem fixen Bestandteil der *Lost Generation*, jener jungen „expatriates“, die durch einen gemeinsamen Erfahrungshintergrund, der auf einer gemeinsamen Herkunft aus der amerikanischen Mittelschicht und dem daraus resultierenden Bildungsweg beruhte, verbunden waren. Der Begriff, ursprünglich „génération perdue“, wurde von Gertrude Stein geprägt und später von Ernest Hemingway als Motto seinem Roman *The Sun also rises* (1926) vorangestellt. Einen Lebens- und Schaffensmittelpunkt der *Lost Generation* stellte das Greenwich Village in New York dar, wo sich angehende Künstler bevorzugt niederließen. Allerdings begaben sich viele von ihnen auf die Reise in das verheißungsvolle Paris, da ihnen das Village zu eng und

³²² vgl. Weiss, Andrea: Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co. Hamburg: Rowohlt, 2006. S. 52 f.

„amerikanisch“ wurde. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellte Paris das schöpferische Zentrum Europas dar, von dem zahlreiche avantgardistische Neuerungen ausgingen, und galt als kollektiver Wunschtraum einer ganzen Künstlergeneration. Dabei erfüllten, laut Angela Krewani, vor allem die amerikanischen „expatriates“ in Paris exakt die Stereotype der europäischen Bohème: Rauschhaftigkeit, häufige Ortswechsel, sexuelle Freizügigkeit, das Herausgeben unabhängiger Zeitschriften mit avantgardistischen Themen sowie die Etablierung und der Besuch literarischer Salons.³²³ Manche Frauen wie etwa Mina Loy oder Djuna Barnes standen dabei ihren männlichen Kollegen (beispielsweise James Joyce oder Ernest Hemingway) im Ausleben dieser Bohème – Klischees um nichts nach, während Künstlerinnen wie Gertrude Stein oder Natalie Barney einen weniger ausschweifenden Lebenswandel bevorzugten.³²⁴ Auf der Suche nach der Verwirklichung der romantisierenden Darstellungen des Künstlerlebens und nach künstlerischer Inspiration bezogen die „expatriates“ die Viertel der Left Bank, um die Bohème zu leben, von der sie gelesen hatten. Im Paris des angehenden 20. Jahrhunderts entwickelte sich eine bemerkenswerte literarische Infrastruktur, für deren Entstehung die amerikanischen „expatriates“ eine maßgebliche Rolle spielten: Zahlreiche Zeitschriften und Kleinverlage, sowie die Buchhandlungen von Sylvia Beach („Shakespeare und Company“) und Adrienne Monnier („La Maison des Amis des Livres“) auf der Rue de l’Odéon sicherten die Produktion, Distribution und Rezeption amerikanischer Literatur in Paris. Als Beispiele für derartige Literaturzeitschriften können „The Little Review“ (1914 von Margaret Anderson gegründet), „The Transatlantic Review“ (herausgegeben von Ford Madox Ford unter Assistenz von Ernest Hemingway) und „transition“, die unter anderen auch Werke von James Joyce und Gertrude Stein veröffentlichte, angeführt werden. Einen der Kleinverlage, die in Paris entstehende Literatur publizierten, ohne auf kommerziellen Erfolg ausgerichtet zu sein, stellte auch die „Plain Edition“, der 1931 von Alice B. Toklas gegründete Verlag, dar, der Gertrude Steins Oeuvre vermarktete.

In diesem gesellschaftlichen und künstlerischen Umfeld der amerikanischen Kolonie in Paris begegneten sich Gertrude Stein und Alice B. Toklas erstmals am 8. September 1907. Bereits ein Jahr nachdem sich die beiden Frauen kennengelernt hatten, war Toklas Steins „Vertraute, ihre Erstleserin und Kritikerin, Muse, Verlegerin, Gedächtnisstütze und im

³²³ Krewani, Angela: *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Heidelberg: Winter, 1993. S. 32.

³²⁴ vgl. z.B. Weiss, Andrea: *Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co*. Hamburg: Rowohlt, 2006. S. 18 f.

wahrsten Sinne des Wortes „Mitarbeiterin“³²⁵. Zwischen Stein und Toklas herrschte tiefes Einverständnis über die Rollenverteilung ihrer Beziehung: Stein war das Genie und Toklas musste sich um sie und ihr Genie kümmern. Daraus entstanden eine perfekte Symbiose und eine harmonische Arbeitsteilung:

Gertrude war diejenige, die gern schrieb, sich mit Menschen unterhielt, Auto fuhr, bis mittags im Bett lag, in der Sonne döste, mit dem Hund spazierenging, Bilder anschaute und über sich und das Leben nachsann. Alles andere machte sie nervös. Alice übernahm den Rest.³²⁶

Nicht nur Steins Freunde, sondern auch ihr Bruder Leo bemerkten rasch, dass mit dem Einzug von Alice B. Toklas in der *Rue de Fleurus* neue Zeiten anbrachen. Er erkannte, dass sich das Bündnis der Geschwister aufgelöst hatte und entschied 1913, aus der gemeinsamen Wohnung auszuziehen und die Sammlung moderner Kunst aufzuteilen. Als er begann, für die Schwester unwichtiger zu werden und ihre Idealisierung, die sie ein halbes Leben lang dem Bruder zuteilwerden ließ, nunmehr ausschließlich dem eigenen Werk galt, verlor Leo die Fassung.

Zwar hatte Gertrude Stein bereits 1901 nach Abbruch des Studiums der Psychologie an der Johns Hopkins Medical School begonnen, erste literarische Texte zu verfassen, jedoch wurde sie erst für diejenigen berühmt, die seit ihrer Niederlassung in Paris 1903 entstanden. Während sie die Erzählung *Three Lives* (1905) und den Roman *The Making of Americans* (1903 begonnen und 1911 beendet) noch in „gewöhnlichem“, wenn auch einzigartigem Englisch verfasst hatte, begann sie ab 1912 in ihrer eigenen Sprache zu schreiben, die zwar den englischen Wortschatz nutzt, sonst jedoch kaum noch Ähnlichkeiten mit dieser aufweist. Inspiriert von den kubistischen Stilleben ihrer Freunde markiert *Tender Buttons* (1914) Steins Übergang von Menschen zu Dingen, zum Nicht – Figurativen. Im Text *An Aquaintance with Description* (1926) gewinnt das Spiel mit Wörtern schließlich eine graphische Dimension. Janet Malcolm hierzu:

Der unerschöpfliche Erfindungsreichtum ihrer Sprachexperimente und die unerschütterliche Autorität ihrer Diktion sicherten ihr in der Welt der Avantgarde stetig wachsende Berühmtheit. Aber das reichte ihr nicht aus; sie wollte auch das allgemeine Publikum erobern.³²⁷

Zwischen 1910 und 1930 sah sich Gertrude Stein mit einer durchwegs ablehnenden Haltung der Verleger konfrontiert, die ihre Manuskripte bekrittelten, weil sie zu

³²⁵ Weiss, Andrea: Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co. Hamburg: Rowohlt, 2006. S. 54.

³²⁶ Souhami, Diana: Gertrude und Alice: Gertrude Stein und Alice B. Toklas. F./a./M.: Suhrkamp, 1994. S. 15.

³²⁷ Malcolm, Janet: Zwei Leben: Gertrude und Alice. F./a./M.: Suhrkamp, 2007. S. 18.

unkonventionell und „literarisch“³²⁸ wären. Die Verlagswelt lehnte sie ab, nachdem sie selbst alle Normen aufgegeben hatte, die bisher zum festen Bestandteil der Literatur gehört hatten. In all den Jahrzehnten, in denen Gertrude Stein nichts veröffentlichte, setzten ihr die abschlägigen Antworten der Verleger stark zu. 1913 schrieb sie: „Meine große Sorge ist, dass überhaupt nichts gedruckt wird.“³²⁹ Und drei Jahre später: „Werde hin und wieder ein wenig traurig und ruhelos, weil nichts von mir veröffentlicht wird. Wäre überglücklich, wenn etwas von mir veröffentlicht würde.“³³⁰

Alice B. Toklas entschied 1930, einen eigenen Verlag zu gründen, um das Werk ihrer Partnerin zu publizieren und gründete die *Plain Edition*. War sie anfangs nur Steins persönliche Schreibkraft und Redakteurin, so war sie nun außerdem noch ihre Verlegerin. Toklas erinnert sich:

Als Gertrude keinen Verleger finden konnte, verkaufte sie Picassos schönes Gemälde von dem Mädchen, das einen Fächer hochhält. Es brach mir beinahe das Herz. Und als sie Picasso davon erzählte, musste ich weinen. Aber so konnte die *Plain Edition* starten.³³¹

The Autobiography of Alice B. Toklas begann Stein im Herbst 1932 in „einer Anwendung von Hunger nach Ruhm und Tantiemen“³³². Sie entschied sich dazu, ein Buch in regulärem Englisch zu schreiben, das ihr Gunst und Anerkennung der Allgemeinheit beschern sollte und tatsächlich gelang dieses Vorhaben. Allerdings ist das Werk, laut Janet Malcolm, „genauso avantgardistisch und experimentell, genauso wild und subversiv wie die anderen Texte von Gertrudes Stein.“³³³ Vier Jahre später schrieb Gertrude Stein eine weitere Autobiographie, *Everybody's Autobiography*, mit der Absicht, den Erfolg ihres Bestsellers zu wiederholen. Sie versuchte nun nicht mehr möglichst breitenwirksam zu schreiben und auf die Leseerwartungen ihrer Rezipienten Rücksicht zu nehmen, sondern kehrte zu ihrer alten Schreibweise zurück. Es ist müßig zu betonen, dass dieses Werk an den Erfolg seines Vorgängers nicht annähernd anknüpfen konnte.

Die Stein – Forschung geht davon aus, dass die Autorin ohne ihre Partnerin kaum die Energie aufgebracht hätte, über viele Jahre hinweg Texte zu verfassen, die kaum einer lesen wollte. Alice B. Toklas ließ ihrer Gefährtin die Bewunderung und Anerkennung zuteilwerden, die ihr durch den Bruder Leo und die Allgemeinheit versagt wurden. Die Aufteilung der

³²⁸ vgl. einen Brief von Sidgwick & Jackson Ltd., London 1913. In: Weiss, Andrea: Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co. Hamburg: Rowohlt, 2006. S. 64

³²⁹ Zitiert nach: Ebd. S. 87.

³³⁰ Zitiert nach: Ebd.

³³¹ Toklas, Alice B.: What is Remembered. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963. S. 136. Zitiert nach: Ebd. S. 64

³³² Malcolm, Janet: Zwei Leben: Gertrude und Alice. F./a./M.: Suhrkamp, 2007. S. 14.

³³³ Ebd. S. 148.

häuslichen Pflichten, die darauf hinauslief, dass die eine alles tat und die andere nichts, war eine weitere Vorbedingung für die künstlerische Entwicklung Gertrude Steins.

Auf ihrem Sterbebett äußerte die Schriftstellerin die Bitte, alle ihre unveröffentlichten Manuskripte sollten gedruckt werden. Alice B. Toklas, die ihre Partnerin um mehr als zwanzig Jahre überlebte, bewältigte die enorme Aufgabe, den literarischen Nachlass Gertrude Steins zu verwalten und zu publizieren. In diesen Jahren schrieb sie selbst mehrere Bücher, darunter auch ihre Memoiren *What is Remembered* (1963) und einige Kochbücher wie etwa das bekannteste unter ihnen, *The Alice B. Toklas Cook Book* (1954), das Rezepte enthält, die sie im Laufe der Jahre gesammelt hatte. Zum Titel ihrer Memoiren merkte sie an:

Ich hätte mit dem Anfang beginnen und Ihnen alles erzählen können, jede Einzelheit eines jeden Tages. Bis zu dem Tag, als Gertrude starb. Denn da verlor ich mein Gedächtnis, ich glaube, weil ich so bestürzt und mein Verstand, nachdem er zurückgekehrt war, einfach nicht mehr klar war.³³⁴

II.3.2. DER EINFLUSS ZWISCHENMENSCHLICHER WECHSELBEZIEHUNGEN AUF DAS OEUVRE

II.3.2.1. DIE AUTORIN GERTRUDE STEIN UND ANDERE KÜNSTE

Häufig findet sich in der Forschungsliteratur ein interdisziplinärer Blick auf das Oeuvre Gertrude Steins. So formuliert etwa Allison Blizzard in *Portraits of the 20th Century Self* (2004) einleitend:

Over the last three – quarters of a century of literary research and evaluation concerning Gertrude Stein, much has been written about the complementary influence of early modernist painting and her work.³³⁵

Eine solche interdisziplinäre Betrachtungsweise bietet sich tatsächlich an, da die Künstlerin innerhalb ihres Schreibens ganz bewusst die von den Genres gesetzten Grenzen überschritt. Auch merkte sie bei einigen Werken selbst an, dass ihre Entstehung maßgeblich von dem künstlerischen Schaffen anderer initiiert beziehungsweise beeinflusst wurde. So ist etwa die 1903 – 1906 entstandene Erzählung *Three Lives* nach eigenen Angaben von Cézanne und Flaubert beeinflusst und die darauffolgende Publikation *Tender Buttons* (1914) imitiert das Genre des kubistischen Stillebens. Neben Romanen, Novellen, Essays, Textporträts und Gedichten schrieb Gertrude Stein auch Libretti und Theaterstücke.

Von Anfang an wurden Steins Texte mit kubistischer Malerei verglichen, wobei sich dieser Vergleich auf die Abkehr von der Repräsentation bezieht. Die kubistische Malerei stellt

³³⁴ Alice B. Toklas in einem Interview im November 1952. Zitiert nach: Weiss, Andrea: *Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co.* Hamburg: Rowohlt, 2006. S. 87.

³³⁵ Blizzard, Allison: *Portraits of the 20th Century Self: An Interartistic Study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso.* F./a./M.: Lang, 2004. S. 9.

durch ihre Betonung der Fläche eine Abkehr von der Zentralperspektive dar, was Angelika Krewani 1993 für vergleichbar mit Steins Texten hält.³³⁶ Allerdings bleibt fraglich, ob die Abstraktionstendenzen des Kubismus den gleichen Stellenwert haben wie die Abkehr von jeglicher sprachlichen Referenzebene. Stein scheint das traditionelle Textverständnis wesentlich stärker in Frage zu stellen als der Kubismus die Konventionen der Malerei. Zu einer Zeit, als ihrer SchriftstellerkollegInnen noch an eine feste Tradition anknüpften, hatte sich Steins Schreiben schon weit von der Außenwelt gelöst. Laut Krewani liegt ihren Texten kein menschliches Subjekt mehr zugrunde, wie es bei Texten avantgardistischer ZeitgenossInnen der Fall ist.³³⁷

Demgegenüber können die Forschungsergebnisse von Wolfgang Max Faust gestellt werden, der konstatiert dass Steins Wortporträts nichts mit den literarischen Beschreibungskodes gemeinsam haben, die traditionsgemäß zur Darstellung von Personen benutzt werden. Die Titel „Portraits“ und die Nennung von beschriebenen Personen, wie z.B. Picasso, Matisse oder Cézanne, beharren jedoch auf einer Beziehung zwischen Text und Person. Seiner Meinung nach sind „Gertrude Steins Texte keine abstrakten Dichtungen. In ihnen bleibt ein Bezug zur Wirklichkeit trotz der Selbstthematisierung des Sprachlichen erhalten.“³³⁸

Bereits zu Beginn dieses Abschnitts zitiert wurde Allison Blizzard, die Gertrude Steins Schaffen und die Werke von Paul Cézanne, Henri Matisse und Pablo Picasso in *Portraits of the 20th Century Self* (2004) einer interartistischen Betrachtung unterzieht. Als Grundlage dieses Vergleichs geht sie bei den oben genannten Künstlern von ähnlichen stilistischen Mitteln zur Darstellung eines neuen Ich – Verständnisses zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus. Laut Allison Blizzard ist das Porträt als Kunstwerk, gleichgültig welchen Titels und welcher Form, ein Produkt moderner Kunst, das auf Engste verknüpft ist mit dem Ich – Verständnis des 20. Jahrhunderts:

Stein's literary portraits and the painted portraits by Cézanne, Matisse and Picasso reveal similar stylistic methods, which were developed in order to accommodate a new understanding of the 20th century Self and a new awareness for the presentation of Self in art.³³⁹

³³⁶ Krewani, Angela: *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Heidelberg: Winter, 1993. S. 211.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Faust, Wolfgang Max: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. München: Hanser, 1977. S. 220.

³³⁹ Blizzard, Allison: *Portraits of the 20th Century Self: An Interartistic Study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*. F./a./M.: Lang, 2004. S. 7.

Oftmals findet sich in diesem Kontext die Betonung der Wirkung, die Williams James als Lehrer für Psychologie am Radcliffe College auf die Künstlerin ausgeübt hatte. Folgende Aspekte seiner psychologischen Theorie gelten als von besonderem Interesse für Gertrude Stein:

(1) James' notions of a *stream of consciousness* enables a new understanding of human consciousness; (2) James' ideas about the inadequacy of language to express the totality of individual human consciousness; and (3) James' thoughts on the need for a way to "call attention to the connective elements of language that express what he calls 'thoughts of relations'"³⁴⁰

Im folgenden Abschnitt werden die Wechselwirkungen zwischen Gertrude Stein und ihren Künstlerkollegen Paul Cézanne, Pablo Picasso und Henri Matisse einer Analyse unterzogen. Als Beispiele fiel die Wahl auf diese drei Künstler, weil in ihrem Fall eine wechselseitige Beeinflussung im jeweiligen Oeuvre ausgemacht werden kann.

II.3.2.1.1. STEIN UND CÉZANNE

Zwar war Gertrude Stein in der *Rue de Fleurus* stets von kreativen Künstlern und Kunstliebhabern umgeben, jedoch fand sie in der Literatur keinen adäquaten Gegenpart, da ihr Schreiben weit radikaler war als jenes ihrer Zeitgenossen. „Instead“, so Allison Blizzard, „she turned to the world of contemporary fine arts for inspiration, guidance and exchange of ideas, and she began doing so with Paul Cézanne.“³⁴¹ Ursprünglich durch ihren Bruder Leo Stein auf Cézanne aufmerksam geworden, kauften die Geschwister 1904 das „Portrait of Hortense“ (1879 – 1882), welches auf Gertrude Stein einen nachhaltigen Eindruck ausüben sollte. Das Porträt ist ein Beispiel dafür, wie Cézanne mit dem illusionistischen Realismus seiner Vorgänger und meisten seiner Zeitgenossen brach. Sein Stil kann in vielerlei Hinsicht mit jenem der Impressionisten verglichen werden. Über ihr künstlerisches Verhältnis zu Paul Cézanne äußerte sich Gertrude Stein im Jahr 1946:

Everything I have done has been influenced by Flaubert and Cézanne and this gave me a new feeling about composition. Up to that time composition had consisted of a central idea to which everything else was an accompaniment and separate but was not an end in itself, and Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another [...]³⁴²

Für Gertrude Stein stellt das Porträt eine zentrale Textform ihres Schreibens dar, die sie über die traditionellen Grenzen der Gattung ausdehnt. Die formalen Gegebenheiten werden

³⁴⁰ Blizzard, Allison: *Portraits of the 20th Century Self: An Interartistic Study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*. F./a./M.: Lang, 2004. S. 37.

³⁴¹ Ebd. S. 45.

³⁴² Stein, Gertrude: „A Transatlantic Interview – 1946“. Zitiert nach: Ebd. S. 49.

beibehalten, die Darstellung der Texte aber soweit ausgehöhlt, dass eine sinnentleerte und – gemessen an den Erfordernissen der Gattung – funktionslose Hülle übrig bleibt. Zu Steins literarischen Porträts schreibt Angela Krewani (1993):

Mit dem Verlassen mimetischer Darstellung, der Unterwanderung traditioneller Formen [...] stellt sich Gertrude Stein in den allgemeinen Kontext moderner Literatur, aber ihre Porträts weisen überhaupt keine Referenz auf eine Außenwelt auf, sie sind nur noch ein ästhetisches Spiel mit sprachlichen Strukturen.³⁴³

Ihr literarisches Porträt des Künstlers, *Cézanne*, schuf Stein erst 1923, obwohl sie bereits in ihren frühen Pariser Jahren von ihm beeinflusst gewesen war. Blizzard weist darauf hin, dass Steins Porträt des Künstlers zahlreiche Techniken und Elemente enthält, die auch in seinem Werk zu finden sind:

Illusionistic mimetic reproduction is avoided at all costs. We find a plethora of repetition and distortion. Emphasis is not directed at any focal point, but dispersed throughout. All this causes the reader to be very much aware of the process involved in Cézanne's own work and in the portrayal of Cézanne in this literary portrait.³⁴⁴

II. 3.2.1.2. STEIN UND PICASSO

Als die Geschwister Gertrude und Leo Stein ihr erstes Bild von Pablo Picasso kauften, war dieser vierundzwanzig Jahre alt und wie sein Kollege Henri Matisse stets in finanziellen Schwierigkeiten. Amerikaner waren neu in Paris und der Ruf der Steins als exzentrische Persönlichkeiten und Sammler moderner Kunst breitete sich rasch aus. Auch Picasso kam häufig in die *Rue de Fleurus* und Gertrude Stein begann mehr und mehr Bilder des jungen Künstlers zu kaufen, aber auch ihre Freunde dazu anzuregen, seine Arbeiten zu erwerben. Stein und Picasso wurden enge Freunde:

What Gertrude Stein needed desperately in the early Paris years was an intelligent, sympathetic friend with whom she could discuss her theories of art and the literary experiments she was undertaking. She found this person in Picasso [...]³⁴⁵

Im Winter 1905 / 1906 saß Stein Picasso etwa achtzig bis neunzig Mal Modell, da er sie porträtieren wollte. Über das entstandene Bild äußerte sie sich folgendermaßen:

Ich war mit meinem Porträt zufrieden und ich bin es noch immer, für mich bin das ich, und es ist die einzige Wiedergabe meiner Person, die für mich stets ich sein wird.³⁴⁶

³⁴³ Krewani, Angela: *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Heidelberg: Winter, 1993. S. 115.

³⁴⁴ Blizzard, Allison: *Portraits of the 20th Century Self: An Interartistic Study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*. F./a./M.: Lang, 2004. S. 50.

³⁴⁵ „Gertrude Stein and Alice B. Toklas: Rue de Fleurus.“ In: Benstock, Shari: *Women of the Left Bank*. Austin: University of Texas Press, 1986. S. 143 – 193. S. 153.

³⁴⁶ Zitiert nach: Brinnin, John Malcolm: *The third Rose: Gertrude Stein and her world*. Boston: 1959 In: Souhami, Diana: *Gertrude und Alice: Gertrude Stein und Alice B. Toklas*. F./a./M.: Suhrkamp, 1994. S. 92.

Gertrude Stein wiederum porträtierte Picasso 1909 in Worten – es wurde ihr erster erfolgreicher publizierter Text. Ulrike Bergermann stellt in ihrem Essay *Das Bild von Gertrude Stein und Pablo Picasso* (1997) die Frage, wer nun den Ruhm des anderen begründet habe, wobei sich Picassos Ruhm erst aus großem zeitlichen Abstand rückwärtig datieren lässt, da er seine Bilder in den 1910er Jahren nicht ausstellte.³⁴⁷ Sie führt aus, dass Kunst- und Sozialgeschichte beide Porträts an einem Ort der Initiation situieren, da beide Künstler an der Schwelle zum Durchbruch standen. Picasso war noch unbekannt und verdiente lediglich durch Bilderkäufe der Geschwister Stein mit seiner Arbeit Geld. Auch Steins geschriebene Porträts waren die ersten Texte, mit denen sie Bekanntheit erlangte – und zwar mit jenen von Picasso und Matisse. Im selben Jahr, als sie anfang, Wortporträts zu verfassen, versuchte sie auch, einen Verlag für ihren Text *Three Lives* zu finden. Dieser Text ist, wie bereits erwähnt, ebenfalls von der Malerei beeinflusst, nämlich von dem 1905 gekauften Gemälde Matisses, das ein Porträt seiner Frau Hortense zeigt. Bergermann hierzu: „Ein Gemälde von Cézanne habe es ihr ermöglicht zu schreiben.“³⁴⁸ Und weiter:

Steins Texte sind nicht allein im literarischen Diskurs konsumierbar und produzierbar. Auch bildnerische Diskurse sind für sie konstitutiv. Diese Verschränkung der Medien Bild und Schrift setzte sich fort in der Rezeption Steins als „kubistische Autorin“.³⁴⁹

Auch Allison Blizzard betont die Bedeutung der frühen Porträts von Picasso und Stein. Zu Picassos *Portrait of Gertrude Stein* merkt die Autorin an: „[...] yet, it is at the same time, a portrait of transition, for it represents both Picasso’s transition into Cubism and Stein’s transition into experimental writing.“³⁵⁰

Nach der Auseinandersetzung mit der einschlägigen Forschungsliteratur scheint der Schluss zulässig, dass zwischen Gertrude Stein und Pablo Picasso zwischenmenschliche Wechselwirkungen existierten, die sich auf das Schaffen beider Künstler ausgewirkt haben. Anhand deren Beispiels lässt sich die enge Verknüpfung verschiedener künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten – in diesem Fall von Bild und Schrift – veranschaulichen. Das Schaffen von Gertrude Stein ist mit demjenigen Pablo Picassos insofern vergleichbar, als sich beide Künstler *innerhalb* der Norm ihres Mediums – bei Stein die Konventionen der englischen Sprache, bei Picasso jene der traditionellen Malerei – bewegten. In gewisser Weise

³⁴⁷ Bergermann, Ulrike: „Das Bild von Gertrude Stein von Pablo Picasso. Picassos Porträt und Steins Frage nach der Autorschaft.“ In: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Hg. v. Kathrin Hoffmann Curtius und Silke Wenk. Marburg: Jonas Verlag, 1997. S. 116 – 129. S. 116.

³⁴⁸ Ebd. S. 117.

³⁴⁹ Ebd. S. 118.

³⁵⁰ Blizzard, Allison: *Portraits of the 20th Century Self: An Interartistic Study of Gertrude Stein’s Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*. F./a./M.: Lang, 2004. S. 43.

sind Steins Schriften „konventionell“: Sie können von links nach rechts gelesen werden und eine Zeile schließt an die nächste an, wobei die Wörter aneinander gereiht sind. Blizzard hierzu: „Along the lines of morphology, phonetics and phonology, her work departs in no uncommon manner from the norm. Her deviation *within* (not *from*) conventional English is to be found in the area of syntax and semantics. Yet, even here she does not disregard the norm.“³⁵¹ Ähnlich verhält es sich bei Picasso: In vielerlei Hinsicht bleibt er den über Jahrhunderte gewachsenen Konventionen der Malerei treu: „He uses the tools of the trade, i.e., canvas, paint, paper and pencil, makes use of chiaroscuro, depth and perspective. Yet, he breaks with convention in moving away from the illusion of reality.“³⁵² Dennoch basieren Picassos gestalterische Experimente, wie auch jene in Steins schriftstellerischem Schaffen, auf den Normen und Konventionen ihrer jeweiligen Kunst.

II.3.2.1.3. STEIN UND MATISSE

Eines der radikalsten und zu jener Zeit schockierenden Arbeiten, die 1905 Eingang in die Stein'sche Kunstsammlung fand, war Henri Matisse's *La Femme au chapeau*. Alle Arbeiten jener Künstler, die später als die *fauves* bekannt wurden, wurden damals für ihre grellen Farben, ihre Exzentrizität und ihre angebliche strukturelle Inkohärenz kritisiert. *La Femme au chapeau*, so Allison Blizzard, „contradicts not only the conventions of 19th century painting, it contradicts itself and offers no reconciliation.“³⁵³ Sei es das Gezeigte, die Art des Auftragens der Farbe oder die Farben selbst – „[...] the effect is one of dissonance and contradiction.“³⁵⁴

Gertrude Steins literarisches Porträt „Matisse“ wurde 1912 veröffentlicht und ist ähnlich widersprüchlich und radikal wie die Bilder des Künstlers. Über die Sprache des Wortporträts schreibt Blizzard:

In “Matisse”, the reader’s perception fluctuates between the descriptive use of the phrasal unites and the structural use of those same units. This is quite similar to Matisse’s painting.³⁵⁵

Stein verfremdet die Sprache und bricht sie auf, wobei dem Rezipienten eine Interpretation im klassischen Sinne verwehrt bleibt. Einerseits sind die einzelnen Phrasen des Porträts

³⁵¹ Blizzard, Allison: *Portraits of the 20th Century Self: An Interartistic Study of Gertrude Stein’s Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*. F./a./M.: Lang, 2004. S. 16.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd. S. 55.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd. S. 61.

verständliche Einheiten, von denen aus der Leser versucht, den Sinn zu erschließen, jedoch sind sie andererseits „purely structural units of conflicting repetition and juxtaposition.“³⁵⁶

II.3.2.1.4. CONCLUSIO

Betrachtet man die literarischen Porträts Gertrude Steins und vergleicht sie mit den zu ihrer Entstehungszeit radikal neuartigen Werken jener Maler, die sie förderte und schätzte, ist, wie bereits im Abschnitt über Stein und Picasso kurz angedeutet, der Schluss zulässig, dass auch Stein selbst auf ähnliche Art und Weise die Grenzen ihres Mediums, der Sprache, auslotete:

For, like her colleagues in painting, she took her medium, English language and literature, to its very limits and, in doing so, created a literary art of and for the 20th century.³⁵⁷

Mit dem literarischen Porträt brach Gertrude Stein aus dem Zwang des Erzählerischen aus: Auf Handlung, narrative Kontinuität, Charakterentwicklung konnte sie verzichten und sich auf die Beschreibung konzentrieren, ohne eine Gesamtstruktur dafür ausarbeiten zu müssen. In den Porträts behält Stein noch eine traditionelle Syntax, verwendet aber Wörter, so Stefana Sabin (1996), nach lautlichen und assoziativen Kriterien.³⁵⁸ Das Porträt hat nichts Konventionelles und beschreibt weder spezifische physische noch psychologische Züge. Sabin bezeichnet Steins Porträts als „conversation pieces“³⁵⁹, Gesprächsstücke, da sie wie gelegentliche unterbrochene Gespräche wirken. Die Diskontinuität der Narration ähnelt dabei der gebrochenen kubistischen Perspektive:

Der Betrachter eines kubistischen Gemäldes und der Leser Gertrude Steins müssen am Werk aktiv teilnehmen und eine Ganzheit herstellen, die es nur suggeriert [...] Stein macht mit Wörtern, was Picasso mit Farben macht: Sie zwingt der Sprache eine neue Wahrnehmung ab und benutzt sie nicht als Träger der Handlung, sondern als künstlerisches Mittel.³⁶⁰

Es besteht kein Zweifel daran, dass sich im Salon der *Rue de Fleurus* eine wechselseitige Erhellung der Künste vollzog, die sowohl in den Werken der dort ein- und ausgehenden Maler, als auch in Steins eigenem literarischen Schaffen ihren Niederschlag fand. Das Beispiel der Künstlerin verdeutlicht demnach nicht nur im Bezug auf die Partnerschaft mit Alice B. Toklas, sondern auch im Hinblick auf ihre Freundschaft mit den

³⁵⁶ Blizzard, Allison: *Portraits of the 20th Century Self: An Interartistic Study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso*. F./a./M.: Lang, 2004. S. 16.

³⁵⁷ Ebd. S. 7.

³⁵⁸ Sabin, Stefana: *Gertrude Stein*. F./a./M.: Rowohlt: 1996. S. 52.

³⁵⁹ Begriff verwendet nach: Ebd.

³⁶⁰ Ebd. S. 52 / 53.

„jungen Wilden“ ihrer Zeit die möglichen Wechselbeziehungen zwischen Kunstschaffenden. Auch Angela Krewani merkt an, dass insbesondere die Moderne sich durch gegenseitige Annäherungen und Grenzüberschreitungen der Künste auszeichnet. So spricht sie von einer „Interdisziplinarität“ und einem „Durchdringen der Zeichensysteme“, die in der Avantgardebewegung der kubistischen Malerei ihren Ausgangspunkt hat und in der gesamten Kunst des 20. Jahrhunderts beobachtet werden kann.³⁶¹ Selbstverständlich sind die Wechselbeziehungen zwischen den Künsten kein Phänomen, das sich ausschließlich auf die Moderne konzentriert – lässt sich die Frage nach Interrelationen zwischen den Künsten doch bis in die Antike zurückverfolgen – allerdings findet gerade in der Moderne eine Annäherung zwischen den Künsten statt, da von Seiten der Kunstschaffenden versucht wird, die Grenzen des jeweiligen Mediums aufzusprengen.

Angela Krewani geht ferner davon aus, dass so ungewöhnlich viele Frauen an den Dekonstruktionsverfahren der Moderne partizipierten, weil diese ihnen den Freiraum boten, „gegen eine bislang männlich geprägte Texttradition anzuschreiben.“³⁶² Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch das Ausweichen der Schriftstellerinnen auf benachbarte Kunstformen, die weniger explizit männlich dominiert waren und die Möglichkeit boten, in ihr Schreiben integriert zu werden. Die Vermutung jedoch, dass Schriftstellerinnen der Avantgarde ausschließlich interdisziplinär tätig wurden, um auf diese Weise die männlich geprägte Literaturgeschichtsschreibung zu durchbrechen, halte ich für fraglich.

II.3.2.2. STEIN UND TOKLAS - LITERARISCHE ZEUGNISSE

II.3.2.2.1. DIE *AUTOBIOGRAPHY OF ALICE B. TOKLAS* (1933)

Auch wenn Stein mit der *Autobiography of Alice B. Toklas* Berühmtheit erlangte, handelt es sich bei dem Text nicht um die erste „Autobiographie“, die die Autorin für beziehungsweise anstelle ihrer Lebensgefährtin verfasste, denn bereits 1910 hatte Stein mit der Erzählung *Ada* ein literarisches Porträt ihrer Partnerin geschrieben.

Was Gertrude Stein mit ihren Schriftstellerkollegen / -innen der Avantgarde verbindet, ist der hohe Stellenwert, den sie der Subjekt- und Identitätsproblematik beimisst. In engem Zusammenhang damit steht die Entwicklung ihrer sprachlichen und formalen Innovationen: „Sie sind die Reaktion auf die als ungenügend empfundenen tradierten

³⁶¹ Krewani, Angela: *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Heidelberg: Winter, 1993. S. 22.

³⁶² Ebd. S. 26.

Ausdrucksformen für das schreibende Ich.“³⁶³ Für Angela Krewani ist den SchriftstellerInnen der Avantgarde gemein, dass das Subjekt ihrer Texte ein fragmentarisches und äußerst fragiles ist, das sich im Schreibprozess und im Text jedes Mal neu konstituieren muss.³⁶⁴ Niederschlag finden Steins Anschauungen vor allem in ihren autobiographischen Texten, die keinesfalls den klassischen Vorstellungen solcher entsprechen, sondern sich in verschiedenen Gattungsformen präsentieren, etwa als Autobiographie in der dritten Person oder als Autobiographie von „jedermann“ in der ersten Person, als Erzählungen oder als „Plays“, in denen das Genre selbst immer wieder zur Diskussion gestellt wird.

Das bekannteste Werk Steins, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), bezeichnet Susanne Elpers als „ein Paradebeispiel für autobiographische Spiele der Avantgarde.“³⁶⁵ Die Autorin macht sich die Ich – Form zunutze, um die „Autobiographie“ ihrer Lebensgefährtin Alice B. Toklas zu verfassen, in der sie selbst im Mittelpunkt steht. Wer der tatsächliche Verfasser des Textes ist, erfährt nur, wer ihn zu Ende liest. Auch Steins zweite „Autobiographie“, *Everybody's Autobiography* (1937) hat als Hauptgegenstand nicht „jedermann“, wie im Titel angekündigt, sondern wiederum die Autorin Gertrude Stein selbst. Susanne Elpers hierzu:

Gertrude Stein, die in beiden Fällen als Verfasserin auf dem Buchdeckel figuriert, etabliert mit diesen Werken Paradoxa, die unter gattungstheoretischen Gesichtspunkten nicht aufzulösen sind: Die Selbstbiographie ist für eine andere Person ebenso ausgeschlossen wie die autobiographische Darstellung des individuellen Lebens von „Jedermann“.³⁶⁶

Der Stil der *Autobiography of Alice B. Toklas* ist im Vergleich zu Steins sprachlich – experimentellen Texten wie beispielsweise *Tender Buttons* (1914) vereinfacht; die Autorin imitiert die Sprech- und Schreibweise ihrer Lebensgefährtin. Innerhalb des Textes erfährt der Leser jedoch nur wenig über Alice B. Toklas, obwohl er den Lese- und Gattungskonventionen entsprechend angenommen haben dürfte, im Buch Toklas' Lebensgeschichte aus ihrer Perspektive nachvollziehen zu können. Doch entgegen all ihrer Ankündigungen teilt Alice niemals tatsächliche Wahrheiten mit, sondern der Text verliert sich in endlosem „name –

³⁶³ Elpers, Susanne: „...is the identity there anywhere' – Gertrude Steins autobiographische Spiele.“ In: Elpers, Susanne: *Autobiographische Spiele: Texte von Frauen der Avantgarde*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 69 – 111. S. 70.

³⁶⁴ Krewani, Angela: *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Heidelberg: Winter, 1993. S. 17 f.

³⁶⁵ Elpers, Susanne: „...is the identity there anywhere' – Gertrude Steins autobiographische Spiele.“ In: Elpers, Susanne: *Autobiographische Spiele: Texte von Frauen der Avantgarde*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 69 – 111. S. 71.

³⁶⁶ Ebd. S. 72.

dropping“ und bleibt eine „hochglänzende Oberfläche geschwätziger Informationen“³⁶⁷. Toklas fungiert als Lebensgefährtin von Gertrude Stein, wobei sie nur das Zusammenleben mit ihr und die Arbeit für diese interessant machen: „Stein gibt vor, den Erinnerungen Toklas‘ Ausdruck zu verleihen, der Freundin ihre Stimme zu leihen, tatsächlich aber setzt sie die Freundin als literarische Figur ein, die sich für und an Stein erinnert.“³⁶⁸ Shari Benstock bezeichnet die *Autobiography of Alice B. Toklas* als „doublevoiced“ wie auch alle anderen Texte, die Stein nach der Ankunft von Alice Toklas in der *Rue de Fleurus* verfasst hatte.³⁶⁹ Die Frage nach der Autorschaft der *Autobiography of Alice B. Toklas* stellt auch Heide Volkening in ihrem Essay „Wessen Autobiographie? Alice B. Toklas / Gertrude Stein“ (2006).³⁷⁰ Sie bezieht sich auf die Reaktionen bereits nach der Erstveröffentlichung des Werks sowie den anhaltenden literaturwissenschaftlichen Diskurs, wer die *Autobiography* „wirklich“ geschrieben habe als Frage nach einer möglichen Zusammenarbeit von Gertrude Stein und Alice B. Toklas sowie nach dem Verhältnis von Autor und Erzählstimme. Der 1974 erschienene Artikel „Who really wrote *The Autobiography of Alice B. Toklas*?“ von George Wickes behauptet, Gertrude Stein sei nicht die einzige Autorin des Textes, sondern er wurde vielmehr von Toklas begonnen und dann in Kooperation mit Stein fortgesetzt, die eine korrigierende Funktion innehatte.³⁷¹ Heide Volkening kommt jedoch rasch zu dem Schluss, dass es sich bei dem zitierten Artikel, der, abgesehen von der Erwähnung in ihrem Essay, von der Forschungsliteratur schlichtweg nicht zur Kenntnis genommen wurde, um eine Parodie einer „Enthüllung“ sowie einer Parodie der *Autobiography* selbst handelt. Ein Aspekt, der jedoch sehr wohl in die Forschungsliteratur Eingang gefunden hat, ist, wie bereits mehrfach erwähnt, das Problem der Autorschaft der *Autobiography of Alice B. Toklas*, denn aufgrund seiner Struktur praktiziert der Text ein Aufbruchverfahren, das die textuellen Identitäten von Stein und Toklas zusammenschweißt, sodass an keiner Stelle klar ist, wer hier für wen spricht. Krewani hierzu:

Durch die Stimme ihrer Lebensgefährtin Alice B. Toklas lässt Stein ihr eigenes Leben erzählen, die Stimme selbst allerdings kommt dann wieder von Stein. Damit hat sie

³⁶⁷ Krewani, Angela: *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Heidelberg: Winter, 1993. S. 89.

³⁶⁸ Elpers, Susanne: „...is the identity there anywhere? – Gertrude Steins autobiographische Spiele.“ In: Elpers, Susanne: *Autobiographische Spiele: Texte von Frauen der Avantgarde*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 69 – 111. S. 77.

³⁶⁹ vgl. „Gertrude Stein and Alice B. Toklas: Rue de Fleurus.“ In: Benstock, Shari: *Women of the Left Bank*. Austin: University of Texas Press, 1986. S. 143 – 193. S. 164.

³⁷⁰ Volkening, Heide: „Wessen Autobiographie? Alice B. Toklas / Gertrude Stein“ In: Volkening, Heide: *Am Rand der Autobiographie: Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. Bielefeld: transcript-Verl., 2006. S. 103 – 172.

³⁷¹ vgl. Wickes, George: „Who really wrote *The Autobiography of Alice B. Toklas*?“ In: *Lost Generation Journal* 2 (1974). S. 36 – 37.

eine grundlegende Spaltung des erzählenden Subjekts bewirkt, das nicht mehr ausgemacht werden kann und womit für die Autobiographie vorgeführt wird, dass keinesfalls mehr mit einem festgelegten Subjektbegriff operiert werden kann.³⁷²

Stilistisch imitiert Stein die kubistische Darstellungstechnik: Die *Autobiography of Alice B. Toklas* ist achronologisch und ohne linearen Plot verfasst, collagenartig liefert Toklas fragmentarische Informationen, die teilweise abbrechen oder in den Text hineingeworfen sind, ohne dass inhaltlich an diese angeknüpft wird. „Die Tiefe fehlt, weil die *Autobiography* erst gar nicht vorgibt, Realität abbilden zu wollen. Damit folgt sie derselben Struktur wie die kubistischen Bilder, deren Kennzeichen unter anderen die fehlende bildliche Narrativität ist.“³⁷³

Als erzählendes Ich beschäftigt sich Gertrude Stein vier Jahre später in *Everybody's Autobiography* mit dem Erfolg der *Autobiography of Alice B. Toklas* und dessen Auswirkungen auf ihre Identität und ihr Schreiben. Eine solche war die Verunsicherung Steins in der Frage ihrer eigenen Identität:

And it is funny about identity. You are you because your little dog knows you, but when your public knows you and does not want to pay for you and when your public knows you and does not want to pay for you, you are not the same you.³⁷⁴

Was Identität ausmacht, ist wesentlich abhängig von der Reaktion der Außenwelt, wobei Stein hier den Erfolg als Schriftstellerin meint. Susanne Elpers weist darauf hin, dass Stein die Frage der Identität immer wieder mit ihrem Schreiben und mit der Reaktion des Publikums auf ihre Werke verknüpft. Für die Autorin ist das Ich weder glaubwürdig noch verlässlich.³⁷⁵

Erzählerisch knüpft Stein an die Handlung der *Autobiography of Alice B. Toklas* an, wobei die assoziative Erzählweise bereits im Vorwort eingeführt wird und die Struktur des gesamten Textes bestimmt. Stefana Sabin (1996) beobachtet, dass die Autorin zwar in ihrem vorhergehenden Werk gelernt hatte, eine kurze Handlung stringent wiederzugeben, jedoch in ihrem neuen Text ständig ihrer Neigung zu Nebenhandlungen erliegt:

Die Klarheit und die ironische Einfachheit der Erzählerstimme aus der *Autobiographie*, Alice' Stimme, ist ersetzt durch eine weitschweifige und geschwätzige Erzählerstimme, diejenige von Gertrude Stein.³⁷⁶

³⁷² Krewani, Angela: *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Heidelberg: Winter, 1993. S. 89.

³⁷³ Ebd. S. 93.

³⁷⁴ Stein, Gertrude: *Everybody's Autobiography*. New York: Vintage Books / Random House, 1973. S. 44 f.

³⁷⁵ vgl. Elpers, Susanne: „...is the identity there anywhere? – Gertrude Steins autobiographische Spiele.“ In: Elpers, Susanne: *Autobiographische Spiele: Texte von Frauen der Avantgarde*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 69 – 111. S. 91.

³⁷⁶ Sabin, Stefana: *Gertrude Stein. F./a./M.*: Rowohlt: 1996. S. 115.

Der Leser von Steins Schriften weiß zu keinem Zeitpunkt, was der Text als nächstes für ihn bereithält. Susanne Elpers vergleicht das Schreibprogramm der Autorin mit einem Kind während des Spiels, das sich von Einfällen, Beobachtungen oder plötzlich wiederkehrenden Erinnerungen (ab-) lenken lässt. Sie formuliert: „Nichts ist gewiss, alles ist nur vorläufig. Das gilt für die Identität der Schreibenden ebenso wie für die Form des Werkes, in dem sie als Ich auftritt.“³⁷⁷

II.3.2.2.2. *WHAT IS REMEMBERED* (1963)

Im folgenden Abschnitt wird es notwendig sein, sich in erster Linie auf ausgewählte Sekundärliteratur zu beziehen, da der Originaltext von Alice B. Toklas trotz intensiver Bemühungen in Österreich nicht, beziehungsweise ausschließlich zu Preisen erhältlich ist, der ein studentisches Budget bei weitem übersteigt. Diese ungenügende Rezeption der Autorin wurde besonders augenscheinlich, als die Texte ihrer Partnerin Gertrude Stein großteils (in Deutsch wie auch in Englisch) lieferbar sind und längst zu einem Fixbestandteil des literarischen Kanons der Moderne geworden sind.

“Very few articles and books deal specifically with Toklas apart from her indeterminate function in *The Autobiography*”³⁷⁸ und “Stein and Toklas do not enjoy the same status in literary criticism”³⁷⁹, bemerkt Anna Linzie in ihrer aufschlussreichen Studie “The True Story of Alice B. Toklas: A Study of Three Autobiographies” (2006) einleitend. Sie fügt hinzu, dass in der Forschung Einigkeit darüber herrscht, dass Toklas’ „eigene“ Autobiographien „failed“, also gescheitert sind, was dazu führte, dass diese in kritischen Abhandlungen zur Autobiographie vorwiegend vernachlässigt werden. Zwar ist verständlich, dass zum Wirken von Steins Partnerin nicht dieselbe Fülle an Forschungsliteratur vorhanden ist wie zum Schaffen der Autorin selbst, doch in Anbetracht der Tatsache, dass Alice B. Toklas von 1907 bis zu Steins Tod im Jahre 1946 eine für diese unersetzbare Unterstützung darstellte, kann durchaus von einem mangelnden Interesse der Forschung an ihrer Person gesprochen werden. Offensichtlich ist es einfacher, Gertrude Stein als eine der großen Schriftstellerinnen der Moderne zu behandeln, deren Texte ihren Ursprung in einem unabhängigen Geist haben, als die komplizierten Strukturen von Arbeit, Genuss, Sexualität und Autorität in der Stein – Toklas’schen Partnerschaft und deren Auswirkungen auf Steins

³⁷⁷ vgl. Elpers, Susanne: „...is the identity there anywhere’ – Gertrude Steins autobiographische Spiele.“ In: Elpers, Susanne: Autobiographische Spiele: Texte von Frauen der Avantgarde. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 69 – 111. S. 89 / 90.

³⁷⁸ Linzie, Anna: The True Story of Alice B. Toklas. A Study of Three Autobiographies. Iowa City: University of Iowa Press, 2006. S. 2.

³⁷⁹ Ebd. S. 3.

literarisches Schaffen mit einzubeziehen. Anna Linzie spricht sich für ein „reassessment of Stein’s production as a whole – not only the *Autobiography* but above all her less accessible works – ” aus, “that takes into account the way in which Toklas’s work made it possible, the way in which she enabled Stein’s genius through domestic and cultural labor.”³⁸⁰ Neben ihren eigenen Publikationen, *The Alice B. Toklas Cook Book* (1954), *Aromas and Flavors of Past and Present* (1958), *What is Remembered* (1963), sowie zahlreichen Artikeln in Journalen und Magazinen, aber auch Übersetzungen und Einleitungen, arbeitete Toklas als Korrekturleserin, Lektorin, Schreibkraft und Verlegerin von Gertrude Stein. Ebenso war sie für das „Management“ des Salons in der *Rue de Fleurus* verantwortlich sowie für Entwicklung und Verwaltung von Steins literarischem Erbe nach deren Tod. „Besides these clear contributions, there is also Toklas’ elusive but inescapable influence on Stein’s writing as such, impossible to theorize but discernible in the echoes of everyday life, intimate conversations, and erotic desire that find their way into the published texts.”³⁸¹

Anna Linzie betrachtet Toklas’ *Cook Book* und ihre Memoiren *What Is Remembered* als wichtige Ergänzung zur *Autobiography of Alice B. Toklas*: “In *What Is Remembered*, Toklas seems to echo Stein’s speaking as / for her in *The Autobiography*.”³⁸² Allerdings weist sie auch darauf hin, dass in der Forschung Uneinigkeit darüber herrscht, auf welche Art und Weise sich Steins und Toklas’ Stimmen aufeinander beziehen. Sie selbst kommt zu dem Schluss, dass die beiden Autorinnen sich zwar in sehr unterschiedlicher Sprache ausdrückten, sich jedoch häufig die Stimme der jeweils anderen zu Eigen machten – nicht nur in der *Autobiography*:

It seems as though Toklas, practicing as her typewriter, is just writing whatever is on her mind, but the results looks like the repetitive language that can be found in Stein’s published work [...] it is interesting to note [...] that Stein, in return, sometimes imitated not only Toklas’s conversation, but also her *writing*, specifically the concrete appearance of her neat handwriting.³⁸³

Als Text liest sich *What Is Remembered*, laut Anna Linzie, wie emotional zurückhaltende und stilistisch einfache Memoiren und lädt nicht unbedingt zu weiterer kritischer Betrachtung ein. Sie formuliert diese Beobachtung mit folgenden Worten: „[...] the final Toklas autobiography does not thematize its own textuality in the same way as the two previous autobiographies.”³⁸⁴

³⁸⁰ Linzie, Anna: *The True Story of Alice B. Toklas. A Study of Three Autobiographies*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006. S. 2.

³⁸¹ Ebd. S. 4.

³⁸² Ebd. S. 17.

³⁸³ Ebd. S. 19.

³⁸⁴ Ebd. S. 104.

Die zeitgenössische Rezeption des Textes erkannte Parallelen zur *Autobiography* und befand, dass die „Kopie“ dem „Original“ weit unterlegen wäre: „[...] Most reviewers dismiss *What Is Remembered* as a text distinguished by lack, incompleteness, and autobiographical failure.“³⁸⁵

In einem weiteren Kapitel ihrer Studie analysiert Anna Linzie den Text *The Alice B. Toklas Cook Book* (1954) der gleichnamigen Autorin und bezeichnet diesen als vernachlässigtes Gegenstück beziehungsweise als Intertext von Steins *Autobiography*. Für die Autorin sind die beiden Texte untrennbar miteinander verbunden und sie stellt ihr jeweiliges Ende einander gegenüber:

And so we left Bilignin never to return. And now it amuses me to remember that the only confidence I ever gave was given twice, in the upper garden, to two friends. The first one gaily responded, How very amusing. The other asked with no little alarm, But, Alice, have you ever tried to write. As if a cook – book had anything to do with writing.³⁸⁶

About six weeks ago Gertrude Stein said, it does not look to me as if you were ever going to write that autobiography. You know what I'm going to do. I am going to write it for you. I am going to write it simply as Defoe did the autobiography of Robinson Crusoe. And she has and this is it.³⁸⁷

The Cook Book kommentiert, wie auch die *Autobiography*, seine eigene Entstehung. Ebenso spielt Toklas ihre eigene Rolle als Schriftstellerin im Bezug auf autobiographisches Material herunter und unterstreicht ihre Aufgabe als Kennerin kulinarischer Rezepte: „Toklas seems to worry about encroaching upon her husband's territory (the autobiography).“³⁸⁸ Ferner enden beide Texte auf selbstreflexive Art und Weise und mit einer Wendung, wobei vorangehend eine Referenz auf ein Gespräch über die Produktion der Texte steht.

Aus komparatistischer, genderspezifischer Sicht aber auch im Hinblick auf die Paarkonstellation, die im folgenden Abschnitt Thema sein wird, kann die Studie Anna Linzies als wertvoller Beitrag zur Erhellung der Wechselbeziehungen zwischen Gertrude Stein und Alice B. Toklas verstanden werden.

II.3.3. PAARKONSTELLATION UND GESCHLECHTERROLLEN

I double you, of course you do. You double me, very likely to be. You double I double I double you double. I double you double me I double you you double me.³⁸⁹

³⁸⁵ Linzie, Anna: *The True Story of Alice B. Toklas. A Study of Three Autobiographies*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006. S. 109.

³⁸⁶ Toklas, Alice B.: *The Alice B. Toklas Cook Book*. New York: Harper and Row, 1984. S. 280.

³⁸⁷ Stein, Gertrude: *The Autobiography of Alice B. Toklas*. London: Penguin Books, 2001. S. 272.

³⁸⁸ Linzie, Anna: *The True Story of Alice B. Toklas. A Study of Three Autobiographies*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006. S. 141.

³⁸⁹ Stein, Gertrude: „Patriarchal Poetry“. In: Stein, Gertrude: *The Yale Gertrude Stein*. New Haven: Yale University Press, 1980. S. 115.

Ganz im Gegensatz zu dem in Kapitel II.1. analysierten „Künstlerpaar“, Ernst Barlach und Käthe Kollwitz sowie den in II.2. betrachteten Künstlerkollegen Luigi Pirandello und Marta Abba, besteht bei Gertrude Stein und Alice B. Toklas kein Zweifel daran, dass sie als Paar bezeichnet und betrachtet werden können. Mehrfach wurde im Zuge dieses Kapitels bereits über die Wechselbeziehungen zwischen den beiden Frauen und auf die vollendete Symbiose hingewiesen, welche sich innerhalb der Beziehung der beiden Künstlerinnen entwickelte. Als homosexuelles Paar lebten Stein und Toklas eine mit einer heterosexuellen Beziehung vergleichbare klassische Rollenaufteilung – die eine als kreatives, männliches Genie; die andere als weibliche „Muse“ im Hintergrund.

[...] Stein made her homosexual marriage the subject matter for art, describing it in terms that suggested the heterosexual patterns for its roles: Gertrude as husband and Alice as wife.³⁹⁰

Diese Paarkonstellation soll im Folgenden einer genaueren Analyse unterzogen werden. Da eine gendertheoretische Betrachtung des Stein'schen Oeuvres auf der Hand liegt, soll anschließend ein kurzer Blick auf das Frauen / - Männerbild in ihrem Werk geworfen werden.

II.3.3.1. „OH WHERE YOU END, IS WHERE I BEGIN“³⁹¹

Betrachtet man Beschreibungen und Fotografien von Gertrude Stein und Alice B. Toklas, hätten die beiden Frauen auf den ersten Blick kaum unterschiedlicher sein können:

Gertrude Stein war erstaunlich. Pfunde und abermals Pfunde auf ihr Skelett gepackt, [...] massives, schweres Fett. Gertrude war kernig. Sie brüllte gewöhnlich vor Lachen. Sie hatte das Lachen eines Beefsteaks. Sie liebte Steaks [...] Alice war [...] schmal und dunkel, mit schönen, von langen schwarzen Wimpern verhangenen Augen [...] Sie manikürte endlos ihre Fingernägel. Ihre Hände waren klein und zierlich [...]³⁹²

Als Paar wirkten sie eigenartig und doch dürften sich die beiden ungleichen Frauen perfekt ergänzt haben: Wo die eine aufhörte, begann die andere – In einem ihrer Notizbücher vermischte Stein die Namen und formulierte „Gertrice / Altrude“.³⁹³ Wie einleitend angeführt war Alice B. Toklas bereits ein Jahr, nachdem sie Gertrude Stein kennengelernt hatte, ihre Vertraute, Erstleserin und Kritikerin, Muse und Gedächtnisstütze und im wahrsten Sinne des Wortes ihre Mitarbeiterin.

³⁹⁰ „Gertrude Stein and Alice B. Toklas: Rue de Fleurus.“ In: Benstock, Shari: Women of the Left Bank. Austin: University of Texas Press, 1986. S. 143 – 193. S. 157.

³⁹¹ Moby: „Where you end“. <http://www.azlyrics.com/lyrics/moby/whereyouend.html> Stand: 10.04.2010.

³⁹² Dodge Luhan, Mabel: European Experiences. Zitiert nach: Stendhal, Renate: Gertrude Stein. Ein Leben in Bildern und Texten. Zürich: Arche, 1989. S. 74 / 75.

³⁹³ Weiss, Andrea: Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co. Hamburg: Rowohlt, 2006. S. 58.

Das Hauptwerk des österreichischen Philosophen Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* (1903) – ein bedeutendes Dokument der Wiener Moderne – spielte eine entscheidende Rolle für die Herausbildung von Gertrude Steins Verständnis ihrer Sexualität. Der Text entfaltete eine starke Wirkung auf zahlreiche Künstler, wie etwa auf Robert Musil, Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Elias Canetti oder August Strindberg und brachte dem Autor sogar den Ruhm ein, die Bisexualität des Menschen entdeckt zu haben (obwohl diese Fragestellung als philosophische Idee bereits bei Plato eine erste Darstellung gefunden hatte).³⁹⁴ In der patriarchalisch organisierten Gesellschaft des Wiens der Jahrhundertwende wurde der Sexualität gegenüber eine stark ambivalente Haltung eingenommen, die um 1900 in einer besonderen Ausprägung eines Antifeminismus gipfelte, deren „bizarrster und unglücklichster Vertreter“³⁹⁵ Otto Weininger war. Laut Leopold Löwenthal (1984) benützte dieser die Vorstellung einer genuinen Bisexualität des Menschen, um zahlreiche persönliche Probleme zu lösen, wobei er jedoch tragisch scheiterte und sich 1903 das Leben nahm. Weininger gehe es um „eine prinzipielle Unversöhnlichkeit und Inkompatibilität in jedem Menschen, die grundsätzlich nur auf dem Weg eines ethischen Rigorismus zu lösen ist und für die, wie er glaubt, von ihm entdeckte Bisexualität keinen Ausweg lässt.“³⁹⁶

Die dem Werk *Geschlecht und Charakter* zugrundeliegende Idee ist, dass der Mensch bisexuell angelegt ist, dass also jedes menschliche Individuum aus männlichen und weiblichen Teilen besteht. Weininger erfasst Mann und Frau als „Typen“, wobei der „Typ M“ Freiheit, Bewusstsein, alles Vernünftige und Logische umfasst, während „der Typ W“ beziehungsweise „das Weib“ unfrei, unbewusst, irrational, alogisch und amoralisch lebt. Die Werte höheren Lebens seien der Frau ebenso unzugänglich wie die Welt der Ideen. Erst durch den Mann empfangen die Frauen ein Leben aus zweiter Hand. Weiningers Untersuchung beließ es jedoch nicht bei der Unterscheidung zwischen Mann und Weib, sondern führte auch zu anderen Themen wie Begabung, Genie und Judentum. Sein Antifeminismus verband sich mit Antisemitismus, da er das Judentum als „durchtränkt von Weiblichkeit“³⁹⁷ betrachtete und daraus ableitete, dass „der Jude ein Weib“ sei.

Steins Lektüre der Texte von Otto Weininger fiel mit dem Beginn ihrer Beziehung zu Alice B. Toklas zusammen: “Gertrude's decision to make that commitment (to a lesbian love)

³⁹⁴ vgl. Leopold – Löwenthal, Harald: „Das Problem der Bisexualität und der Formeln von M und W.“ In: Le Rider, Jacques: Otto Weininger: Werk und Wirkung. Wien: ÖBV, 1984. S. 201 – 207. S. 201.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Begriff verwendet nach: Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*. Wien / Leipzig: Braumüller, 1921.

was the most significant result of her reading Weininger”³⁹⁸ Die Sekundärliteratur geht davon aus, dass es auch Steins Auffassung des Geniebegriffs ist, anhand dessen Weiningers Wirkung auf die Autorin spürbar ist: „Weininger’s most progressive argument was that ‘character’ can be abstracted from the contingencies of race, gender, and sexuality; that an individual born female, for example, can in fact have the ‘character’ of a male.“³⁹⁹ Auch Gertrude Stein war davon überzeugt, dass das Genie männlichen Geschlechts sei, wobei sie Männlichkeit als eine soziale Rolle betrachtete, was sie wiederum nicht aus dem Kreis der Genies ausschloss, da sie in ihrer Beziehung zu Toklas den männlichen Part übernahm:

Slowly and in a way it was not astonishing but slowly I was knowing that I was a genius and it was happening and I did not say anything but I was almost ready to begin to say something.⁴⁰⁰

In der Pariser Gesellschaft ihrer Zeit unterschieden sich Stein und Toklas stark von anderen (lesbischen) Frauen, die traditionelle Verhaltensmodelle und überkommene patriarchalische Normen ablehnten. Zwar war Stein in der Wahl ihrer Sexualpartner/-in unkonventionell wie auch in der Wahl ihrer Kleidung und in ihren Texten, doch lebte sie ein sehr konventionelles Rollenverständnis von männlicher Autorität und weiblicher Unterwerfung:

But if Gertrude Stein’s writings were far in advance of the Modernist aesthetic, her domestic arrangements were Victorian, the union with Alice Toklas privileging fidelity and enforcing assumptions about “male” priorities outdated among both the heterosexual marriages and lesbian unions of Paris.⁴⁰¹

Was ihre Kleidung und ihr Äußeres betrifft, würde man heute von „Cross – Dressing“ sprechen: Während ihrer Zeit in Amerika modisch und weiblich gekleidet, trug Stein schon bald nach ihrer Ankunft in Paris nur noch weite Gewänder, griechische Sandalen, dicke Wollsocken und weite Mäntel. Ernest Hemingway beschrieb Gertrude Steins Äußeres folgendermaßen: „She got to look like a Roman emperor and that was fine if you liked your women to look like Roman emperors. But Picasso had painted her, and I could remember her when she looked like a woman from Friuli.“⁴⁰²

Nicht nur aufgrund ihrer körperlichen Präsenz durch ihre Größe und Leibesfülle, wirkte sie ihrer Partnerin stets überlegen. Sie inszenierte sich auch auf Fotografien der beiden

³⁹⁸ Wagner-Martin, Linda: *Favored Strangers. Gertrude Stein and Her Family*. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1995: S. 93.

³⁹⁹ Will, Barbara: *Gertrude Stein: Modernism and the Problem of „Genius“*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2000. S. 64.

⁴⁰⁰ Stein, Gertrude: *Everybody’s Autobiography*. New York: Vintage Books / Random House, 1973. S. 76.

⁴⁰¹ „Gertrude Stein and Alice B. Toklas: Rue de Fleurus.“ In: Benstock, Shari: *Women of the Left Bank*. Austin: University of Texas Press, 1986. S. 143 – 193. S. 177.

⁴⁰² Hemingway, Ernest: *A Moveable Feast*. S. 119. Zitiert nach: Linzie, Anna: *The True Story of Alice B. Toklas. A Study of Three Autobiographies*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006. S.11.

Frauen bewusst maskulin und dominant, stand etwa im Vordergrund, thronte auf einem schweren Renaissancesessel, während Alice B. Toklas offensichtlich zu ihr aufsaß beziehungsweise sich geduckt im Hintergrund hielt. Deutlich wird Steins subversive Unterwanderung der Geschlechtszuweisungen und –hierarchien auf einem in der Erstausgabe der *Autobiography* enthaltenen Man Ray Foto, das die beiden Frauen in trauter Zweisamkeit vor dem Kamin zeigt. Auf den ersten Blick scheint es ein Vorurteil über ihre Beziehung zu bestätigen: Stein, der patriarchalische Haustyrann im Sessel, Toklas, die ausgebeutete Hausfrau auf dem Hocker. Doch Angela Krewani merkt an, dass näheres Hinsehen den Betrachter eines Besseren belehrte: Das Bild diene der geschickten Selbstinszenierung – „Stein und Toklas bestätigen die Geschlechtszuweisung, deren Vorgaben sie sich scheinbar fügen, ihre gelebte Sexualität aber dementiert natürlich das Eheideal. Feinsinnig inszenieren Stein und Toklas ihre eheähnliche Existenz, deren Erscheinungsform sie im selben Atemzug parodieren.“⁴⁰³

In der *Autobiography of Alice B. Toklas* wird Steins Lebensgefährtin als vorbildliche Repräsentantin der traditionellen weiblichen Geschlechterrolle vorgestellt, die ihrer genialen Begleiterin keinesfalls das Wasser reichen konnte und wollte. Zu Toklas bevorzugter Rolle im Hintergrund bemerkt Anna Linzie:

[...] it was the desire of *Toklas herself* to remain in disguise and under cover. Toklas was a fiercely private person, and obscurity (even after death) seems to have been her preference.⁴⁰⁴

Zwar wirkte es so, als dominierte Stein Toklas‘ Leben nicht nur in der textlichen Gestaltung als Autorin, sondern auch im Alltag, doch tatsächlich war Alice B. Toklas „wie ein Schatten hinter Gertrude und in Wirklichkeit die Macht hinter dem Thron. Sie war es, die die endgültigen Entscheidungen traf, wenn es etwa um die Verstoßung von Freunden oder deren Wiederaufnahme ging; aber ihre wahre Hingabe galt Gertrudes Geist, und das lief fast auf Anbetung hinaus.“⁴⁰⁵ Anders formuliert:

Zwischen den beiden Frauen – die eine scheinbar stärker und die andere zerbrechlicher, die eine ihr Genie behauptend und die andere es verehrend, die eine redend und die andere zuhörend – konnte nur ein Blinder übersehen, dass die energischere Alice war und dass Gertrude sich in ihrem Verhalten, wie in ihrer Arbeit und ihren Veröffentlichungen auf sie stützte, sie benutzte und ihren Rat befolgte.⁴⁰⁶

⁴⁰³ Krewani, Angela: *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Heidelberg: Winter, 1993. S. 94.

⁴⁰⁴ Linzie, Anna: *The True Story of Alice B. Toklas. A Study of Three Autobiographies*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006. S. 5.

⁴⁰⁵ Rose, Francis: *Gertrude Stein*. Zitiert nach: Stendhal, Renate: *Gertrude Stein. Ein Leben in Bildern und Texten*. Zürich: Arche, 1989. S. 150.

⁴⁰⁶ Faÿ, Bernard: *Les Precieux*. Zitiert nach: Ebd. 107.

Das Salongeschehen in der *Rue de Fleurus* lässt sich als perfekte Inszenierung beschreiben, die auf einer genauen Rollenaufteilung zwischen den beiden Frauen beruhte. Während sich Gertrude Stein mit den männlichen Künstlern unterhielt, die meist jünger und homosexuell waren, positionierte sie sich als Mann unter Männern. In der Zwischenzeit saß Alice B. Toklas als Ehefrau inmitten der anderen Ehefrauen und sprach über „weibliche“ Themen wie beispielsweise Kochrezepte. Allerdings muss angemerkt werden, dass Gertrude Stein den Frauen, wie etwa Janet Flanner, Marie Laurencin und anderen unabhängigen Künstlerinnen sehr wohl Aufmerksamkeit schenkte, jedoch nur, wenn sie nicht gleichzeitig Ehefrauen waren.

II.3.3.2. DAS FRAUEN - / MÄNNERBILD IM WERK VON GERTRUDE STEIN

Ein Überblick über die Stein – Kritik macht deutlich, dass feministische Lesarten ihre Oeuvres vor allem das „antipatriarchalische“ Potenzial ihrer Texte hervorheben. Viele dieser feministischen Ansätze integrieren biographische Details in ihre Untersuchung, was sie oftmals in die Gefahr des Biographismus bringt. Ein Beispiel für ein solches methodisches Vorgehen ist ein Essay von Catherine Stimpson (1977), „The Mind, the Body and Gertrude Stein“, in dem sie Steins Texte auf der Grundlage der lesbischen Identität der Autorin liest und ihre sprachlichen Experimente von der andersgearteten Körperlichkeit herleitet.⁴⁰⁷ Sie stellt fest, dass Steins frühe Texte eher konventionell waren und das Schaffen der Autorin erst radikal wurde, als sie sich von den Einschränkungen ihres heimatlichen Umfeldes gelöst hatte und frei nach ihren sexuellen Impulsen handeln konnte. Die Brücke zwischen diesen beiden Abschnitten ihres Schreibens stellt demnach *Tender Buttons* (1914) dar, „which bridges the early word portraits and the later theoretical writings by composing a grammar of lesbian domesticity [...] *Tender Buttons* creates a new language for a new life.“⁴⁰⁸

Andere Forscher, wie beispielsweise Katherine Anne Porter sprechen von einem „lesbischen Code“, dessen Kenntnis dem Leser die Bedeutung von Steins Texten eröffnen soll. Sie argumentiert, dass die patriarchalische Moderne in diesen nur deshalb kein sexuelles Bekenntnis gelesen hat, weil sie ausschließlich heterosexuelle Bekenntnisse lesen kann:

Stein's position as an alienated, misunderstood writer was not due only to her status as a woman writer in a highly patriarchal environment but also to her status as a *lesbian* writer [...] Stein's language denies the claims of the patriarchy by writing a different language [...] one that the patriarchy can only read as nonsense. In this reading, she

⁴⁰⁷ vgl. Stimpson, Catherine R.: „The Mind, the Body and Gertrude Stein.“ 1977. Zitiert nach: Krewani, Angela: *Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris*. Heidelberg: Winter, 1993. S. 210.

⁴⁰⁸ „Gertrude Stein and Alice B. Toklas: *Rue de Fleurus*.“ In: Benstock, Shari: *Women of the Left Bank*. Austin: University of Texas Press, 1986. S. 143 – 193. S. 162.

was not doing something different from Modernism; she was writing lesbian Modernism.⁴⁰⁹

Ab dem Zeitpunkt, zu dem Alice B. Toklas in Gertrude Steins Leben trat, handeln die meisten Texte von Frauen und den Beziehungen, die diese miteinander führen. Dabei fungierte Toklas, wie man in der Sekundärliteratur liest, als Steins „Muse“: „Stein schrieb sowohl aus ihrer unmittelbaren Umwelt heraus als auch über diese. Toklas beliefere diese Welt mit den Rohstoffen: Vorfälle, Geschichten, häusliche Einzelheiten, Spannung, Sexualität und Gefühl.“⁴¹⁰ In der Forschungsliteratur ist von einer ersten „erotischen Periode“ in Steins Oeuvre die Rede, welche die frühen Jahre der Beziehung zu Alice B. Toklas markiert, sowie von einer zweiten „erotischen Periode“ kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs. In beiden Fällen scheinen die erotischen, teils explizit sexuellen Elemente in Steins Schreiben den Weg für radikalere sprachliche Experimente zu öffnen: „Sexual expression is intimately linked to linguistic expression“⁴¹¹, formuliert Shari Benstock.

Gertrude Stein bietet in ihren Texten eine Vielzahl von unterschiedlichen Weiblichkeitsbildern an, koppelt sie an kubistische Dekonstruktionsverfahren und an die Dekonstruktion von Weiblichkeitsbildern. Anna Linzie merkt im Hinblick darauf an: „In general terms, as many feminist critics have argued, deconstruction and feminism do not mix easily [...] At the same time, deconstruction and feminism share a number of key concerns, such as autobiography, authority and authorship.“⁴¹² Ein großer Teil der jüngsten feministischen Kritik widmet sich, laut Linzie, der weiblichen und somit auch der lesbischen Autobiographie. Zuvor war der Einfluss des Geschlechts auf das Genre der Autobiographie nicht wissenschaftlich untersucht worden. Die feministische Forschung zeigt sich, laut Anna Linzie, ambivalent, was den „Wert“ des Werkes von Gertrude Stein betrifft und manche Stimmen bezeichnen dieses als „insufficiently political“ oder sogar als antifeministisch:⁴¹³

The dominant critical conception is that Stein is as conservative in politics as she is revolutionary in language, and *The Autobiography* has been one of the works in Stein's oeuvre most difficult to claim for feminism, primarily because of the role of Toklas in the text.⁴¹⁴

⁴⁰⁹ „Gertrude Stein and Alice B. Toklas: Rue de Fleurus.“ In: Benstock, Shari: *Women of the Left Bank*. Austin: University of Texas Press, 1986. S. 143 – 193. S. 162.

⁴¹⁰ Weiss, Andrea: *Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co.* Hamburg: Rowohlt, 2006. S. 59.

⁴¹¹ „Gertrude Stein and Alice B. Toklas: Rue de Fleurus.“ In: Benstock, Shari: *Women of the Left Bank*. Austin: University of Texas Press, 1986. S. 143 – 193. S. 163.

⁴¹² Linzie, Anna: *The True Story of Alice B. Toklas. A Study of Three Autobiographies*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006. S. 37 / 38.

⁴¹³ vgl. Ebd. S. 38.

⁴¹⁴ Ebd. S. 39.

Die streng hierarchische Beziehung zwischen Stein und Toklas und die Vorstellung von „männlicher“ Vorherrschaft und weiblicher Unterordnung erscheint der feministischen Forschung als überholt, sogar die Bezeichnung „cannibalistic“⁴¹⁵ findet sich in der Sekundärliteratur. Karin Cope beschreibt das Verhältnis des Feminismus zu Gertrude Stein mit folgenden Worten: „Stein was never as feminist as feminists would like.“⁴¹⁶

Ein Blick auf das vorherrschende Männerbild in Gertrude Steins Oeuvre bestätigt, was sich bereits in ihrem Verständnis von Genialität und der Inszenierung ihrer sozialen Rolle gezeigt hat: Männlichkeit ist für sie untrennbar mit Genialität verbunden. Sie selbst reiht sich selbstverständlich in die Reihe männlicher Genies ein. So schreibt die Autorin in ihren frühen Notizbüchern: „Pablo und Matisse besitzen eine Männlichkeit, die zum Genie gehört. *Moi aussi* vielleicht.“⁴¹⁷

Im Hinblick auf die Darstellung anderer in Paris ansässiger Künstler löste die *Autobiography of Alice B. Toklas* einen Proteststurm unter jenen aus, die in dem Text beschrieben wurden. Andrea Weiss verweist diesbezüglich auf eine Sonderausgabe des *transition magazine* aus dem Erscheinungsjahr der *Autobiography*, die den Titel „Zeugenaussagen gegen Gertrude Stein“ trug und dem Zweck dienen sollte, dass die geschädigten Parteien das richtig stellen konnten, was fälschlicherweise über sie behauptet worden war.⁴¹⁸ Auch Ernest Hemingway war in den frühen zwanziger Jahren einer der vielen Bewunderer Steins. Laut Andrea Weiss setzte er auf eine Verbindung mit ihr, um seinen eigenen literarischen Ruf voranzutreiben. Nach der Veröffentlichung kam es jedoch zwischen ihm und Stein zu einem Streit, da sie in der *Autobiography* behauptet hatte, er sei einer ihrer großen Schüler gewesen, was Hemingway wiederum abstritt und stattdessen meinte, ihre Freundschaft habe immer auf Gegenseitigkeit beruht. Auch hält sich hartnäckig die Annahme, der Schriftsteller habe sich sexuell zu Stein hingezogen gefühlt und sei ein „Opfer“ von Toklas' Eifersucht geworden. Seine Anspielung auf das Paar in *Paris. A Moveable Feast* (1965) wird von der Forschung häufig als Rache auf seine Darstellung in der *Autobiography* gelesen und als böartiger Angriff auf Steins sexuelle Orientierung sowie auf ihre „männliche“ Rolle innerhalb der Beziehung verstanden.

⁴¹⁵ Zitiert nach: Linzie, Anna: *The True Story of Alice B. Toklas. A Study of Three Autobiographies*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006. S. 37 / 38.

⁴¹⁶ Cope, Karin. Zitiert nach: Ebd. S. 40.

⁴¹⁷ Stein, Gertrude. Zitiert nach: Weiss, Andrea: *Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank*: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co. Hamburg: Rowohlt, 2006. S. 56.

⁴¹⁸ Ebd. S. 84.

CONCLUSIO

Anhand der Beispiele von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach, Luigi Pirandello und Marta Abba sowie Gertrude Stein und Alice B. Toklas wurde in dieser Arbeit gezeigt, dass künstlerische Schaffensprozesse innerhalb einer, wie auch immer gearteten Beziehung stets auch ein Produkt der Wechselwirkungen zwischen den beiden involvierten Personen darstellen. Hierbei verbindet die in dieser Arbeit betrachteten „Künstlerpaare“, dass sie jeweils nicht den traditionellen „Paar“-vorstellungen entsprechen.

Die Synergien zwischen Kunstschaffenden können sich in unterschiedlichster Weise äußern: Sei es, wie bei Barlach und Kollwitz, durch dem jeweils anderen aufgrund tief empfundener Solidarität aus der Ferne zugedachte Werke, oder aber in direkter Form, geschehen bei Pirandello und Abba, in Form literarischer Figuren, die Züge des Partners tragen. Dabei ist es tatsächlich, wie ursprünglich angenommen, irrelevant, ob die „Paar“-beziehung eine erotische Komponente enthält oder auf einer geistigen Ebene angesiedelt ist. Offensichtlich erweisen sich beide Beziehungsmodelle im Hinblick auf die künstlerische Produktivität als fruchtbar.

Das Beispiel Barlach / Kollwitz bringt die Gefahr zum Ausdruck, jede Ähnlichkeit im künstlerischen Denken und Gestalten zweier Kunstschaffender automatisch als Anzeichen einer „Freundschaft“, ja „Beziehung“ zu werten. Im Zuge der Recherchen für diese Arbeit wurde die Tendenz der Sekundärliteratur erkennbar, Zeitgenossen oder Vertreter ähnlicher künstlerischer Strömungen in einem Atemzug zu nennen und damit automatisch ein Paarverhältnis zu implizieren. Wie auch in dem theoretischen Teil über das „Künstler – Paar“ mehrfach betont, entspricht das einander in romantischen Gefühlen verbundene kreative Paar offensichtlich dem Zeitgeist und der gegenwärtigen Sehnsucht nach einem funktionierenden Beziehungsmodell. Einschlägige Publikationen müssen, so stellte sich rasch heraus, stets kritisch hinterfragt werden.

Als für die Fragestellung meiner Arbeit ergiebig stellte sich die Verteilung der Geschlechterrollen innerhalb der hier untersuchten Paarkonstellationen dar. Auffallend diesbezüglich ist, dass Gertrude Stein als Künstlerin, von der aufgrund ihres innovativen Schaffens ein „modernes“ Beziehungsmodell als Ergebnis dieser Analyse erwartet wurde, ihre Verbindung nach äußerst traditionellen Mustern lebte: Abgesehen von ihrer Homosexualität, erfüllte sie in ihrer Beziehung zu Alice B. Toklas sämtliche Konventionen einer Mann – / Frau – Beziehung. Der „große“ (Autor) Luigi Pirandello hingegen begab sich eine Abhängigkeit von seiner idealen Schauspielerin und gab vor, wie man seinen Briefen an Marta Abba eindeutig entnehmen kann, ohne diese nicht künstlerisch produktiv werden zu

können. Abba als „Managerin“ ihrer eigenen Schauspieltruppe, Regisseurin und Übersetzerin von Pirandellos Texte in die englische Sprache, ist wiederum ein Beispiel für eine in ihrer Zeit ungewöhnlich emanzipierte und zielstrebige Frau.

Sowohl bei Marta Abba, als auch bei Käthe Kollwitz und Gertrude Stein handelt es sich um unabhängige, künstlerisch produktive Frauenfiguren des angehenden 20. Jahrhunderts, einer Zeit, in der Frauen meist aufgrund ihres Geschlechts eine eigene Berufswahl abgesprochen wurde. Sollten sie doch eine künstlerische Profession wählen, spielten sie häufig eine dekorative Nebenrolle und waren abhängig von einem männlichen Protegé, der ihnen Kontakte und berufliche Netzwerke verschaffte. Die in dieser Arbeit als Teil eines „Paares“ betrachteten Frauen können jedoch als unabhängig von den Erwartungen ihres (männlichen) Umfelds bezeichnet werden. Sie machten sich als eigenständige Künstlerinnen, die sich über Normen und gesellschaftliche wie künstlerische Konventionen hinwegsetzten, einen Namen. Auch betreuten zwei der Künstlerinnen nach dem Tod ihres Partners dessen Nachlass: Alice B. Toklas und Marta Abba agierten als Distributoren und – um es mit einem Begriff aus der Wirtschaft zu bezeichnen – „Managerinnen“ des Oeuvres ihrer Weggefährten.

Es zeigte sich außerdem, dass all den in dieser Arbeit untersuchten „Künstlerpaaren“ gemein ist, dass sie das Paar an sich und die darin zu Tage tretenden Beziehungsmuster und Geschlechterrollen zum Thema ihrer Kunst machten, sei es in Form von Zeichnungen, plastischen Werken oder Texten.

Die vorliegende Arbeit hat versucht, die hier betrachteten Künstler in einem Kontext zu betrachten, in dem sie noch nicht untersucht wurden. Bereits in der Einleitung zu dem Abschnitt „Das Künstler – Paar“ wurde darauf hingewiesen, dass eine Beschäftigung mit den Beziehungsmustern innerhalb von Paarbeziehungen sowie mit fächerübergreifenden Fragestellungen wünschenswert wäre, da eine solche noch nicht ausreichend erfolgt ist. Auch hat sich gezeigt, dass Wechselbeziehungen zwischen Kunstschaffenden Genre – Grenzen zu überschreiten vermögen, vor allem bei jenen Künstlern, die sich in mehreren künstlerischen Disziplinen zu Hause fühlen, so geschehen bei Ernst Barlach, Gertrude Stein und Luigi Pirandello.

LITERATURVERZEICHNIS:

EINFÜHRENDE LITERATUR

Arnold, Heinz-L.; Detering, Heinrich [Hg.]: Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv, 2003.

Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 185 – 193.

Baumhoff, Anja [Hg.]: Eins und eins - das macht zwei? Kritische Beiträge zum Künstlerpaar. Marburg, 1998 (= Frauen Kunst Wissenschaft. Heft 25).

Berger, Renate [Hg.]: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, 2000.

Bloom, Harold: The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford: Oxford Univ. Press, 1997.

Borzello, Frances: Ihre eigene Welt: Frauen in der Kunstgeschichte. Hildesheim: Gerstenberg, 2000.

Brunel, Pierre; Chevrel, Yves [Hg.]: Précis de littérature comparée. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

Chadwick, Whitney [Hg.]: Significant others: creativity & intimate partnership. London: Thames and Hudson, 1996.

Claudon, Francis; Haddad – Wotling, Karen: Précis de littérature comparée. Paris: Éditions Nathan, 1992.

Corbineau – Hoffmann, Angelika: Einführung in die Komparatistik. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004.

Fölsing, Ulla: Geniale Beziehungen: Berühmte Paare in der Wissenschaft. München: Beck, 1999.

Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 198 – 229.

Herzogenrath, Wulf; Nierhoff, Barbara [Hg.]: Muse Heute? Inspirationsquellen aktueller Kunst. Eine Begleitausstellung anlässlich der Schau *Monet und Camille*. Bremen: H. M. Hauschild GmbH, 2006.

Hoffmann – Curthius, Kathrin; Wenk, Silke: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg: Jonas Verlag, 1997.

Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone: „Autor und Interpretation“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 7 – 29.

Kobbert, Max. J.: Kunstpsychologie: Kunstwerk, Künstler und Betrachter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.

Kraft, Hartmut [Hg.]: Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute: Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Köln: DuMont, 1984.

„Künstler – Paare I“. In: Kunstforum International, Band 106, Hg. v. Paolo Bianchi, 1990.

„Künstler – Paare II“. In: Kunstforum International, Band 107, Hg. v. Paolo Bianchi, 1990.

Marko, Gerda: Schreibende Paare: Liebe, Freundschaft, Konkurrenz. Zürich / Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1995.

Mukařovský, Jan: „Die Persönlichkeit in der Kunst“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 65 – 79.

Neumann, Eckhard: Künstlermythen: Eine psycho – historische Studie über Kreativität. F. / a. M. / New York: Campus Verlag, 1986.

Prose, Francine: Das Leben der Musen: Von Lou Andreas – Salomé bis Yoko Ono. München / Wien: Nagel & Kimche, 2004.

Schaefer, Barbara [Hg.]: Künstlerpaare: Liebe, Kunst und Leidenschaft. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008 [erschieden anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, 31. Oktober 2008 - 8. Februar 2009].

Schvey, Henry I.: „Doppelbegabte Künstler als Seher: Oskar Kokoschka, D. H. Lawrence und William Blake.“ In: Weisstein, Ulrich [Hg.]: Literatur und Bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. S. 73 – 85.

Seybert, Gislinde [Hg.]: Das literarische Paar / Le couple littéraire. Intertextualität der Geschlechterdiskurse / Intertextualité et discours des sexes. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003.

Tomaševskij, Boris: „Literatur und Biographie“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 49 – 61.

Wais, Kurt: „Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild – und Tonkunst. In: Weisstein, Ulrich [Hg.]: Literatur und Bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. S. 34 – 53.

Weisstein, Ulrich: „Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden.“ In: Weisstein, Ulrich [Hg.]: Literatur und Bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. S. 11 – 31.

Woodmansee, Martha: „Der Autor – Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität“ In: Jannidis, Fotis [Hg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 298 – 314.

ONLINE – QUELLEN

Mayer, Christian: „Models as Muse“ In: Sueddeutsche Zeitung online, 05.05.2009.
<http://www.sueddeutsche.de/leben/894/467467/text/> Stand: 11.01.2010.

Mayerhofer, Elisabeth: „Die Problematik der Kopfgeburt oder Wie weiblich sind Genies“
<http://www.fokus.or.at/index.php?id=127> Stand: 01.12.2009.

ERNST BARLACH / KÄTHE KOLLWITZ

PRIMÄRLITERATUR

Barlach, Ernst / Piper, Reinhard: Der Briefwechsel. Hg. v. Wolfgang Tarnowski. München: Piper, 1997.

Barlach, Ernst: Die Briefe I 1888 – 1924. München: Piper, 1968.

Barlach, Ernst: Die Briefe II 1925 – 1938. München: Piper, 1969.

Barlach, Ernst: Ein selbsterzähltes Leben. München: Piper, 2009.

Barlach, Ernst: Güstrower Tagebuch. Hg. v. Elmar Jansen. Berlin: Union Verlag, 1980.

Barlach, Ernst: Die Dramen. Hg. v. Klaus Lazarowicz. München: Piper, 1956.

Barlach, Ernst: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. 14 Bde. Bd.1. Dramen. Hg. v. Ulrich Bubrowski. Leipzig: E. A. Seemann, 2002.

Barlach, Ernst: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. 14 Bde. Bd. 2. Dramen. Hg. v. Ulrich Bubrowski. Leipzig: E. A. Seemann, 1998.

Barlach, Ernst: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. 14 Bde. Bd. 3. Dramen. Hg. v. Ulrich Bubrowski. Leipzig: E. A. Seemann, 1999.

Kollwitz, Käthe: Aus meinem Leben. München: List, 1957.

Kollwitz, Käthe: Bekenntnisse. Leipzig: Reclam, 1987.

Kollwitz, Käthe: Briefe an den Sohn 1904 – 1945. München: Siedler Verlag, 1992.

Kollwitz, Käthe: Briefe der Freundschaft und Begegnungen. München: List, 1966.

Kollwitz, Käthe: Die Tagebücher 1908 – 1943. Hg. v. Jutta Bohnke – Kollwitz. München: btb, 2007.

Kollwitz, Käthe: Ich sah die Welt mit liebevollen Blicken. Ein Leben in Selbstzeugnissen. Hg. v. Hans Kollwitz. Hannover: Fackelträger Verlag Schmidt – Küster, 1968.

SEKUNDÄRLITERATUR

Aubin, Dorothea: Das Problem der Doppelbegabung: Studien zur wechselseitigen Beeinflussung von Literatur und bildender Kunst. Wien: Univ. Diss. 1950.

Beutin, Heidi [Hg.]: Ernst Barlach (1870 – 1938): sein Leben, sein Schaffen, seine Verfolgung in der NS – Diktatur. F./a./M. / Wien: Lang, 2009.

Böttcher, Kurt; Mittenzwei, Johannes: Dichter als Maler. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1980.

Droß, Friedrich [Hg.]: Ernst Barlach: Leben und Werk in seinen Briefen. München: Piper, 1952.

Fritsch, Martin [Hg.]: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz im Zwiegespräch. Leipzig: Seemann, 2006.

Fritsch, Martin [Hg.]: Käthe Kollwitz: Zeichnung – Grafik – Plastik. Bestandskatalog des Käthe – Kollwitz – Museums Berlin. Leipzig: E.A. Seemann, 1999.

Hermund, Jost: „Das Gemeinsame im Trennenden: Ernst Barlach und Käthe Kollwitz“ In: Beutin, Heidi [Hg.]: Ernst Barlach (1870 – 1938): sein Leben, sein Schaffen, seine Verfolgung in der NS – Diktatur. F./a./M. / Wien: Lang, 2009. S. 279 – 292.

Jackson Groves, Naomi: Ernst Barlach: Leben im Werk. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlagsbuchhandlung, 2009.

Jansen, Elmar: Ernst Barlach. Käthe Kollwitz: Berührungen. Grenzen. Gegenbilder. Berlin: Gebr. Mann, 1989.

Jansen, Elmar [Hg.]: Ernst Barlach. Werk und Wirkung. Berlin: Gebr. Mann, 1972.

Kaiser, Herbert: Der Dramatiker Ernst Barlach. Analysen und Gesamtdeutung. München: Fink, 1972.

Keiler, Manfred L.: „Ernst Barlach, Sculptor and Dramatist“ In: College Art Journal, Vol. 15, No. 4. (Summer 1956) S. 313-326.

Kramer, Catherine: Ernst Barlach. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1981 (= rowohlts monographien).

Kramer, Catherine: Käthe Kollwitz. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1981 (= rowohlts monographien).

Petersen, Swantje: Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. F./a./M. / Wien: Lang, 1995.

Schult, Friedrich [Hg.]: Barlach im Gespräch. Mit ergänzenden Aufzeichnungen des Verfassers. Leipzig: Insel Verlag, 1990.

Tarnowski, Wolfgang: „Ich habe keinen Gott, aber Gott hat mich“. Ernst Barlachs Bild vom verborgenen Gott und vom „Werden“ des Menschen. Über die Rolle der Religion in seinem Denken und Werk. Hamburg: Ernst – Barlach – Gesellschaft, 2007.

von Buttlar, Herbert: „Antike Plastik und Plastik der Gegenwart“ In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 15. Bd. (1949 - 1950). S. 251-272.

ONLINE – QUELLEN

Ernst Barlach Gesellschaft Hamburg www.ernst-barlach-gesellschaft.de Stand: 10.03.2010.

Ernst Barlach Stiftung Güstrow www.ernst-barlach-stiftung.de Stand: 12.03.2010.

Godzik, Peter: Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen: Heft 1: Der tote Tag. 2006. http://pkgodzik.de/Der_tote_Tag.pdf Stand: 20.03.2010.

Godzik, Peter: Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen: Heft 2: Der arme Vetter. 2006. http://pkgodzik.de/Der_arme_Vetter.pdf Stand: 20.03.2010.

Godzik, Peter: Ernst Barlach – Schlüssel zu seinen Dramen: Heft 7: Der Graf von Ratzeburg. 2006. http://pkgodzik.de/Der_Graf_von_Ratzeburg.pdf#3 Stand: 20.03.2010.

Jacobi, Johannes: „Dramatische Zwiesprache mit Gott. Zur Gesamtausgabe von Ernst Barlachs dichterischem Werk.“ Zeit online: 24.7.2008. <http://www.zeit.de/1956/51/Dramatische-Zwiesprache-mit-Gott?page=all> Stand: 22.03.2010.

Käthe Kollwitz Museum Köln www.kollwitz.de Stand: 10.03.2010.

LUIGI PIRANDELLO / MARTA ABBA

PRIMÄRLITERATUR

Abba, Marta: Caro maestro... lettere a L. Pirandello 1926-1936. Hg. v. Pietro Frassica, Milano: Mursia, 1994. (nicht übersetzt)

Abba, Marta: La mia vita di attrice. Rom: Tip. Europa, 1936. (nicht übersetzt)

Ortolani, Benito [Hg.]: Pirandello's Love Letters to Marta Abba. Edited and translated by Benito Ortolani. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994.

Pirandello, Luigi: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hg. v. Michael Rössner. Berlin: Propyläen Verlag, 1997 – 2000.:

1. Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio (1997).
2. Die Riesen vom Berge. Die Mythen und andere späte Stücke (1997).
3. Der Humor (1997).
4. Die Wirklichkeit des Traums und andere Novellen (1997).

5. Die Ausgestoßene / Einer, keiner, hunderttausend. Zwei Romane (1997).
6. Sechs Personen suchen einen Autor. Trilogie des Theaters auf dem Theater und theaterkritische Schriften (1997).
7. Sizilianische Novellen. 1. Sonne und Schatten (1998).
8. Sizilianische Novellen. 2. Die vergessene Maske (1998).
9. Mattia Pascal (1999).
10. So ist es (wenn es Ihnen so scheint). Die frühen Stücke (1999).
11. Da lacht doch jemand. Die späten Erzählungen (1999).
- 12,1. Der Mensch, das Tier und die Tugend und andere Stücke (1999).
- 12,2. Der Mann mit der Blume im Mund und andere Stücke (1999).
- 13,1. Heinrich IV und andere Stücke (1999).
- 13,2. Ich träume (aber vielleicht auch nicht) und andere Stücke (2000).
14. Die Alten und die Jungen (2000).
15. Der Mann seiner Frau (1999).
16. Informationen über meinen unfreiwilligen Aufenthalt auf der Erde. Leben und Werk (2000).

SEKUNDÄRLITERATUR

Bassnett, Susan; Lorch, Jennifer: Luigi Pirandello in the Theatre: A documentary record. Chur [u.a.]: Harwood Academic Publishers, 1993 (= Contemporary Theatre Studies, Vol. 3).

Bassnett – Mc Guire, Susan: Luigi Pirandello. London: Macmillan Press, 1983.

Bentley, Eric: The Pirandello Commentaries. Evanston: Northwestern University Press, 1986.

Biasin, Gian-Paolo [Hg.]: Luigi Pirandello: contemporary perspectives. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Bini, Daniela: Pirandello and His Muse: The Plays for Marta Abba. Gainesville [u.a.]: University Press of Florida, 1998.

Frassica, Pietro: A Marta Abba per non morire. Sull'epistolario tra Pirandello e la sua attrice. Milano: Mursia, 1991. (nicht übersetzt)

Frassica, Pietro: Her Maestro's Echo: Pirandello and the actress who conquered Broadway in one evening. Kibworth: Troubadour, 2010. (= Troubadour Italian Studies).

Giudice, Gaspare: Pirandello: a biography. London: Oxford University Press, 1975.

Günsberg, Maggie: Patriarchal representations: gender and discourse in Pirandello's theatre. Oxford: Berg, 1994.

Mennemeier, Franz N. [Hg.]: Der Dramatiker Pirandello. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1965.

Möhrmann, Renate [Hg.]: Die Schauspielerin: zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. F./a./M.: Insel Verlag, 1989.

Nardelli, Federico V.: Pirandello, l'uomo segreto. Hg. und mit einem Vorwort von Marta Abba, Milano: Gruppo Ed. Fabbri [u. a.], 1986. (nicht übersetzt)

Pommer, Christoph: Luigi Pirandello als Direktor und Regisseur des Teatro d'Arte di Roma. Ludwig – Maximilians – Universität zu München: Univ. Diss., 1973.

Rauhut, Franz: Der junge Pirandello oder: Das Werden eines existenziellen Geistes. München: C. H. Beck, 1964.

Rössner, Michael: „Luigi Pirandello: *Il giganti della montagna*“ In: Lentzen, Manfred [Hg.]: Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008. S. 114 – 125.

ONLINE – QUELLEN

Bini, Daniela: „Il carteggio Luigi Pirandello – Marta Abba“. In: Italica, Vol. 72, No. 3, Theatre (Autumn, 1995); published by American Association of Teachers of Italian. S. 356 – 366. via www.jstor.org/stable/479724 Stand: 04.06.2010. (nicht übersetzt).

O'Rawe, Catherine: „In Search of an Author: Pirandello and the Poetics of Biography.“ In: The Modern Language Review, Vol. 101, No. 4 (Oct., 2006); published by Modern Humanities Research Association. S. 992 – 1004. via www.jstor.org/stable/20467024 Stand: 04.06.2010.

Schmidt – Mühlisch, Lothar: „Aus dem Schattenreich: Autor endlich gefunden: Die Jahrhundert – Edition der Werke von Luigi Pirandello.“ In: Die Welt Online. 23.12.2000. via www.welt.de/print-welt/article554823/Aus_dem_Schattenreich.html. Stand: 21.05.2010.

www.baruch.cuny.edu/wsas/Pirandello.htm Stand: 04.06.2010.

www.nytimes.com/1988/06/26/obituaries/marta-abba-dead-in-milan-at-88-actress-worked-with-pirandello.html Stand: 19.05.2010.

www.pirandelloweb.com Stand: 19.05.2010.

www.pirandello-zentrum.uni-muenchen.de/ Stand: 19.05.2010.

GERTRUDE STEIN / ALICE B. TOKLAS

PRIMÄRLITERATUR

Stein, Gertrude: Erzählen. Vier Vorträge. F./a./M.: Suhrkamp, 1971.

Stein, Gertrude: Everybody's Autobiography. New York: Vintage Books / Random House, 1973.

Stein, Gertrude: Ida. Ein Roman. F./a./M.: Suhrkamp, 1984.

Stein, Gertrude: Paris, Frankreich. Persönliche Erinnerungen. F./a./M.: Suhrkamp, 1986.

Stein, Gertrude: Q.E.D. F./a./M.: Suhrkamp, 1990.

Stein, Gertrude: Tender Buttons. Zarte Knöpft. Englisch und deutsch. Übertragung und Essay von Barbara Köhler. F./a./M.: Suhrkamp, 2004.

Stein, Gertrude: The Autobiography of Alice B. Toklas. London: Penguin Books, 2001.

Stein, Gertrude: The Making of Americans: The Hersland Family. New York: Harcourt, Brace & World, 1962.

Stein, Gertrude: The Yale Gertrude Stein. New Haven: Yale University Press, 1980.

Stein, Gertrude: Three Lives. New York: Random House, 1936.

Toklas, Alice B.: Das Alice B. Toklas Kochbuch. Berlin: Byblos Verlag, 1994.

Toklas, Alice B.: The Alice B. Toklas Cook Book. New York: Harper and Row, 1984.

SEKUNDÄRLITERATUR

„Gertrude Stein and Alice B. Toklas: Rue de Fleurus.“ In: Benstock, Shari: Women of the Left Bank. Austin: University of Texas Press, 1986. S. 143 – 193.

Bergermann, Ulrike: „Das Bild von Gertrude Stein von Pablo Picasso. Picassos Porträt und Steins Frage nach der Autorschaft.“ In: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Hg. v. Kathrin Hoffmann Curthius und Silke Wenk. Marburg: Jonas Verlag, 1997. S. 116 – 129.

Blizzard, Allison: Portraits of the 20th Century Self: An Interartistic Study of Gertrude Stein's Literary Portraits and Early Modernist Portraits by Paul Cézanne, Henri Matisse and Pablo Picasso. F./a./M.: Lang, 2004.

Elpers, Susanne: „...is the identity there anywhere' – Gertrude Steins autobiographische Spiele.“ In: Elpers, Susanne: Autobiographische Spiele: Texte von Frauen der Avantgarde. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 69 – 111.

Gygax, Franziska: Gender and Genre in Gertrude Stein. Westport / London: Greenwood Press, 1998 (= Contributions in Women's Studies, number 169).

Krewani, Angela: Moderne und Weiblichkeit: Amerikanische Schriftstellerinnen in Paris. Heidelberg: Winter, 1993.

Leupold – Löwenthal, Harald: „Das Problem der Bisexualität und der Formeln von M und W.“ In: Le Rider, Jacques: Otto Weininger: Werk und Wirkung. Wien: ÖBV, 1984. S. 201 – 207.

Linzie, Anna: The True Story of Alice B. Toklas. A Study of Three Autobiographies. Iowa City: University of Iowa Press, 2006.

Luft, David: „Otto Weininger als Figur des Fin de siècle.“ In: Le Rider, Jacques: Otto Weininger: Werk und Wirkung. Wien: ÖBV, 1984. S. 71 – 79.

Malcolm, Janet: Zwei Leben: Gertrude und Alice. F./a./M.: Suhrkamp, 2007.

Misar, Christina: Gertrude Steins Salon im literarischen Feld der AmerikanerInnen im Paris der zwanziger Jahre. Wien: Univ. Dipl., 1997.

Sabin, Stefana: Gertrude Stein. F./a./M.: Rowohlt: 1996

Souhami, Diana: Gertrude und Alice: Gertrude Stein und Alice B. Toklas. F./a./M.: Suhrkamp, 1994.

Stendhal, Renate: Gertrude Stein. Ein Leben in Bildern und Texten. Zürich: Arche, 1989.

Stimpson, Catherine R.: “Gertrude Stein and the Lesbian Lie.” In: Culley, Margo: American Women’s Autobiography: Fea(s)ts of Memory. Madison: University of Wisconsin Press, 1992. S. 152 – 162.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Wien / Leipzig: Braumüller, 1921.

Weiss, Andrea: Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank: Djuna Barnes, Janet Flanner, Gertrude Stein & Co. Hamburg: Rowohlt, 2006.

Wenk, Silke: „Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit“ In: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Hg. v. Kathrin Hoffmann Curthius und Silke Wenk. Marburg: Jonas Verlag, 1997. S. 12 – 29.

Will, Barbara: Gertrude Stein: Modernism and the Problem of „Genius“. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2000.

Volkening, Heide: „Wessen Autobiographie? Alice B. Toklas / Gertrude Stein“ In: Volkening, Heide: Am Rand der Autobiographie: Ghostwriting – Signatur – Geschlecht. Bielefeld: transcript-Verl., 2006. S. 103 – 172.

ONLINE – QUELLEN:

Gertrude Stein Online www.tenderbuttons.com Stand: 30.03.2010.

www.azlyrics.com/lyrics/moby/whereyouend.html Stand: 10.04.2010.

www.gertrudeandalice.com Stand: 10.05.2010.

NACHSCHLAGEWERKE

BrockHaus Enzyklopädie in 30 Bänden. Leipzig / Mannheim: F.A. Brockhaus, 2006.

Lexikon der Ästhetik. Hg. v. Henckmann / Lotter. München: C. H. Beck, 1992.

Metzler Lexikon: Kunstwissenschaft. Hg. v. Ulrich Pfisterer. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2003.

Metzler Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2008.

ANHANG:

(KURZ-) BIOGRAPHIEN:

KÄTHE KOLLWITZ⁴¹⁹

- | | |
|-------------|---|
| 1867 | 8. Juli: Geburt als fünftes Kind des Baumeisters Carl Schmidt und der Katharina Schmidt in Königsberg (heute Kaliningrad) |
| 1881 | Zeichenunterricht in Königsberg |
| 1885 – 1886 | Studium in Berlin an der Künstlerinnenschule |
| 1887 | Verlobung mit Karl Kollwitz |
| 1888 – 1890 | Studium an der Münchner Künstlerinnenschule bei Ludwig Heterich |
| 1890 | Rückkehr nach Königsberg und Studium druckgraphischer Techniken |
| 1891 | Hochzeit mit Karl Kollwitz und Übersiedlung nach Berlin |
| 1892 | Geburt des Sohnes Hans Kollwitz |
| 1893 – 1897 | Arbeit an dem ersten druckgraphischen Zyklus <i>Ein Weberaufstand</i> unter dem Eindruck der Uraufführung von Gerhart Hauptmanns <i>Die Weber</i> |
| 1896 | Geburt des Sohnes Peter |
| 1898 | Künstlerischer Durchbruch auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ mit dem Zyklus <i>Ein Weberaufstand</i> |
| 1899 | Eintritt in die „Berliner Secession“ |
| 1903 – 1908 | Arbeit am zweiten druckgraphischen Zyklus <i>Bauernkrieg</i> |
| 1907 – 1909 | Zeichnungen für den „Simplicissimus“ |
| 1909 | Beginn der plastischen Arbeiten |
| 1914 | Sohn Peter fällt kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Flandern |
| 1919 | Aufnahme in die Preußische Akademie der Künste als erste Frau; erhält den Professorentitel |
| 1920 | Angeregt durch Holzschnitte Ernst Barlachs entsteht als eines ihrer ersten Blätter in dieser Technik das Gedenkblatt für Karl Liebknecht |
| 1922 – 1923 | Holzschnittfolge <i>Krieg</i> |

⁴¹⁹ vgl. Kramer, Catherine: Käthe Kollwitz. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1981. S. 146/147 und www.kollwitz.de/lebenslauf.aspx Stand: 30.05.2010.

- 1924 Mappe *Abschied und Tod*
- 1927 Reise in die Sowjet – Union; Kollwitz – Ausstellungen in Moskau und Kasan
- 1928 Erlangen der Vorstandsposition eines Meisterateliers für Graphik an der Akademie der Künste, Berlin
- 1931 Fertigstellung des plastischen Hauptwerks *Die trauernden Eltern*
Gipsfiguren erstmals auf der Berliner Akademieausstellung
- 1932 Große Kollwitz – Ausstellung in Moskau und Leningrad. Aufstellung des Gedenkmals *Die trauernden Eltern*;
Käthe und Karl Kollwitz unterschreiben den „Dringenden Appell“
zum Zusammenschluss der SPD und KPD, der bei den Wahlen am 31. Juli eine nationalsozialistische Mehrheit verhindern soll
- 1933 Käthe Kollwitz und Heinrich Mann werden von den Nationalsozialisten gezwungen, aus der Preußischen Akademie der Künste auszutreten
- 1934 – 1937 Acht Lithographien der Folge *Tod*
- 1935 Beginn des inoffiziellen Ausstellungsverbots
- 1936 Die zur Berliner Akademieausstellung eingereichten Exponate der Künstlerin werden einen Tag vor Eröffnung der Ausstellung entfernt;
Plastik *Pietà* zwischen 1937 und 1938/39
- 1938 Plastiken *Mutter mit totem Sohn* und *Turm der Mütter*;
Teilnahme am Begräbnis von Ernst Barlach; Trauer findet Ausdruck in *Die Klage* (1940)
- 1940 Tod von Karl Kollwitz
- 1943 Evakuierung aus Berlin zur Bildhauerin Margarete Böning
- 1944 Umsiedlung auf den „Rüdenhof“ in Moritzburg bei Dresden
- 1945 22. April: Tod von Käthe Kollwitz

ERNST BARLACH⁴²⁰

- 1870 2. Januar: Geburt in Wedel als ältester von vier Söhnen des Arztes Georg Gottlieb Barlach und dessen Frau Johanna Louise
- 1888 Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Hamburg
- 1891 – 1895 Ausbildung an der Dresdner Akademie als Schüler von Robert Diez

⁴²⁰ vgl. Jackson Groves, Naomi: Ernst Barlach: Leben im Werk. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlagsbuchhandlung, 2009. S. 119.

1897 – 1899	Aufenthalt in Paris
1899 – 1901	Aufenthalt in Berlin
1901 – 1904	Rückkehr nach Wedel; erste dramatische Versuche
1906	Russland – Reise; erste Holzplastiken
1909 – 1913	Jurymitglied der Berliner Sezession
1910 / 1911	Übersiedlung nach Güstrow; Abschluss des Dramas <i>Der tote Tag</i> und 27 dazugehöriger Lithographien
1911 – 1914	Zahlreiche Holzplastiken und Zeichnungen
1912	Drama <i>Der tote Tag</i>
1914 – 1917	<i>Güstrower Tagebuch</i>
1917 / 1918	35 Lithographien zu <i>Der arme Vetter</i> und Holzschnitte
1918	Drama <i>Der arme Vetter</i>
1919	Mitglied der Preußischen Akademie der Künste; Uraufführung <i>Der arme Vetter</i> in Hamburg und <i>Der tote Tag</i> in Leipzig
1920	Drama <i>Die echten Sedemunds</i>
1921	Kieler Ehrenmal („Schmerzensmutter“)
1922	Drama <i>Der Findling</i> mit 20 Holzschnitten
1924	Drama <i>Die Sündflut</i>
1926	Drama <i>Der blaue Boll</i>
1927	Arbeit am Drama <i>Der Graf von Ratzeburg</i> ; <i>Güstrower Ehrenmal</i> („Der Schwebende“)
1929	<i>Magdeburger Ehrenmal</i> ; Erste Angriffe politisch reaktionärer Kreise
1931	<i>Hamburger Ehrenmal</i>
1932	Entwürfe für das <i>Stralsunder Ehrenmal</i> zurückgezogen
1934	Magazinierung des <i>Magdeburger Ehrenmals</i> in Berlin
1936	Band „Zeichnungen“ des R. Piper Verlags beschlagnahmt; 3 Plastiken aus der Jubiläumsausstellung der Akademie Berlin entfernt

1937 *Der Geistkämpfer* in Kiel und *Güstrower Engel* abgebrochen;
Durch die Aktion „Entartete Kunst“ 381 Werke Barlachs in öffentlichen
Sammlungen beschlagnahmt; Ausstellungsverbot

1938 24. Oktober: Tod in Rostock

MARTA ABBA

1900 25. Juni: Geburt in Mailand

1924 Anstellung als „primattrice“ der *Compagnia del Teatro d'Arte di Roma*

1925 7. Februar: Erster Brief Luigi Pirandellos an Marta Abba; Erstes Treffen der
beiden in Rom; Abba wird Pirandellos Inspirationsquelle; Premiere *Nostra*
Dea von Massimo Bontempelli in Rom; Tournee des Ensembles durch Europa

1926 Uraufführung von *Diana e la Tuda* am Schauspielhaus Zürich, dem ersten
Stück, das Abba gewidmet ist

1927 *Compagnia del Teatro d'Arte di Roma* wird zu *Compagnia del Teatro*
Argentina

1928 Premiere *La nuova colonia* in Rom (Marta Abba in der weiblichen Hauptrolle);
Reise nach Berlin mit Luigi Pirandello

1929 Abreise aus Berlin und Rückkehr nach Mailand; Gründung der *Compagnia*
Marta Abba, deren Repertoire hauptsächlich aus Stücken Pirandellos besteht

1930 - 1934 Italien – Tournee der *Compagnia Marta Abba*, immer wieder begleitet von
Pirandello

1935 Reise nach London und Studium der englischen Sprache

1936 Beginn der Proben für die Broadway - Komödie *Tovarich* in London; Erste
Aufführung in englischer Sprache; Ankunft in New York

1937 Verleihung des Preises der „American Dramatic League“

1938 – 1953 Ehe mit Severance A. Millikin in den USA

1953 Rückkehr nach Europa; Kurze Rückkehr auf die Bühne

ab 1953 Leben in Mailand, Lugano, Monaco und am Genfer See

1986 Übergabe der Briefe Luigi Pirandellos an die Princeton University

1988 24. Juni: Tod in Mailand

LUIGI PIRANDELLO⁴²¹

- 1867 28. Juni: Geburt in Girgenti, dem heutigen Agrigento, in Sizilien, als Sohn des Schwefelgrubenunternehmers Stefano Pirandello und seiner Frau Caterina
- 1881 – 1887 Gymnasium und Studium in Palermo
- 1888 – 1889 Studium der Romanischen Philologie in Rom
- 1889 – 1891 Studium der Romanischen Philologie in Bonn
- 1891 – 1897 Leben als freier Schriftsteller in Rom;
Zeitschriftenveröffentlichungen (erste Novellen, Gedichte, Essays), mehrere Gedichtbände, Übersetzung von Goethes Römischen Elegien
- 1894 Eheschließung mit Antonietta Portulano. 1895, 1897, 1899 werden die Kinder Stefano, Lietta und Fausto geboren
- 1897 Beginn einer Lehrstuhlvertretung an der Pädagogischen Akademie in Rom
- 1904 Wirtschaftlicher Zusammenbruch des Vaters. Krankheit und späterer Wahnsinn der Frau. Erster großer Erfolg mit dem Roman *Mattia Pascal*
- 1907 / 08 Ernennung zum ordentlichen Professor an der Pädagogischen Akademie. 1908 erscheint die poetologische Studie *L'umorismo* („Der Humor“), die auch das Programm der eigenen Literatur darstellt. Zahlreiche Novellenveröffentlichungen
- 1919 Internierung der Frau in einer Heilanstalt
- 1921 Erfolge und Skandale mit den Uraufführungen der *Sechs Personen suchen einen Autor* und von *Heinrich IV*
- 1924 Beitritt zur Faschistischen Partei; Gründung des *Teatro d'Arte* in Rom
- 1925 Eröffnung des *Teatro d'Arte*, finanzielles Scheitern;
Beginn der Tätigkeit als Wandertruppenleiter und Regisseur; Tourneen durch England, Frankreich und Deutschland;
Beginn der Freundschaft mit Marta Abba
- 1926 – 1928 Theaterleiter und Regisseur; mehrere Tourneen, u.a. nach Südamerika; 1928 endgültiges Ende der Truppe; Beginn der Arbeit an der „Mythen“-Trilogie
- 1928 – 1930 Pirandello in Berlin; Kontakte zum Film;
Pirandello verlässt Berlin
- 1930 – 1932 Aufenthalt in Paris; Pirandello wird weltweit bekannt, zahlreiche Aufführungen in den USA

⁴²¹ vgl. www.pirandello-zentrum.uni-muenchen.de/03.html Stand: 30.05.2010.

- 1934 Nobelpreis für Literatur
- 1935 dreimonatiger USA-Aufenthalt, um den amerikanischen Markt zu erobern, allerdings erfolglos; bei der Rückkehr schwere Herzattacke
- 1936 gesundheitliche Probleme; am 10. Dezember stirbt Pirandello in Rom an den Folgen einer Lungenentzündung

GERTRUDE STEIN⁴²²

- 1874 3. Februar: Geburt in Allegheny, Pensylvania (USA), als fünftes und jüngstes Kind einer gutbürgerlichen deutsch-jüdischen Familie
- 1880 – 1892 Jugend in Kalifornien, enges Verhältnis zum 2 Jahre älteren Bruder Leo Stein
- 1893 – 1897 Studien der Philosophie, Psychologie, Biologie und Medizin in Harvard und an der Johns Hopkins Medical School in Baltimore
- 1900 Leo zieht nach Europa, um Kunst zu studieren und zu sammeln; Affäre mit der Kommilitonin May Bookstaver, die sie in ihrem ersten Roman *Q.E.D.* verarbeitet
- 1903 Abbruch des Studiums; Übersiedlung zum Bruder Leo nach Paris
- 1903 – 1913 Gemeinsam sammeln Gertrude und Leo Stein Kunst, v.a. Cezanne, Renoir, Matisse, Gauguin, Picasso; die Wohnung in der 27 *Rue de Fleurus* wird zum Treffpunkt junger Maler, Schriftsteller und Intellektueller
- 1905 Begegnung mit Pablo Picasso mit dem Stein eine lebenslange Freundschaft verbindet
- 1906 Gertrude Stein sitzt Picasso Modell; *Portrait of Gertrude Stein* entsteht
- 1907 Begegnung mit Alice B. Toklas, die 1909 in der *Rue de Fleurus* einzieht. Alice B. Toklas ist Geliebte, Sekretärin, Lektorin, Köchin, Gastgeberin
- 1909 *Three Lives* wird auf eigene Kosten veröffentlicht
- 1912 In Alfred Stieglitz' Fotomagazin *Camera Work* erscheinen in einer Sondernummer Steins verbale kubistische Wortporträts von Henri Matisse und Pablo Picasso als erste Veröffentlichung in den USA
- 1913 Bruch mit Leo und dessen Auszug. Die Bildersammlung wird geteilt. Alice B. Toklas übernimmt die Oberherrschaft über den Haushalt. Einführung des samstägliches Salons.
- 1914 *Tender Buttons*

⁴²² vgl. Sabin, Stefana: Gertrude Stein. F./a./M.: Rowohlt: 1996 und Stendhal, Renate: Gertrude Stein. Ein Leben in Bildern und Texten. Zürich: Arche, 1989.

- 1922 – 1926 Freundschaft mit Ernest Hemingway
- 1919 – 1937 nach dem Krieg wird die Tradition des Samstag-Abend Salons wieder aufgenommen; Die Sommer verbringen Stein und Toklas ab 1929 in einem Landhaus in Bilignin, Südfrankreich
- 1925 *The Making of Americans*
- 1931 Alice B. Toklas gründet den Verlag *Plain Edition*, um das Werk von Gertrude Stein herauszugeben
- 1933 *Autobiography of Alice B. Toklas*
- 1934 / 35 Vortragsreise durch die USA; Steins von Virgil Thompson vertonte Oper *Four Saints in 3 Acts* wird am Broadway aufgeführt
- 1937 Auszug aus der *Rue de Fleurus*;
Everybody's Autobiography
- 1940 – 1945 Stein und Toklas überstehen den Krieg in Bilignin, Südfrankreich, z.T. dank guter Beziehungen zu Vertretern des Vichy-Regimes
- 1946 27. Juli: Tod durch Magenkrebs

ALICE B. TOKLAS

- 1877 30. April: Geburt als Alice Babette Toklas in eine bürgerlich – jüdische Familie in Kalifornien
- 1907 Reise nach Paris; Erste Begegnung mit Gertrude Stein
- 1909 Einzug in die *Rue de Fleurus*; wirkte stets im Hintergrund von Gertrude Stein
- 1933 erreichte Berühmtheit, als die *Autobiography of Alice B. Toklas* veröffentlicht wurde
- 1907 – 1946 Zusammenleben und – wirken mit Gertrude Stein
- 1938 Beginn einer eigenen Karriere als Verfasserin von Kochbüchern
- 1954 *The Alice B. Toklas Cookbook*
- 1958 *Aromas and Flavors of Past and Present*
- 1963 *What Is Remembered*
- 1967 7. März: Tod in Paris

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit untersucht die Wechselbeziehungen, die innerhalb von verschiedenartigen Beziehungen zwischen Kunschtchaffenden entstehen und analysiert, in welcher Form diese im Oeuvre ihren Niederschlag finden. Gezeigt werden diese mithilfe komparatistischer, kunsthistorischer und theaterwissenschaftlicher Methoden am Beispiel dreier Künstler“paare“, die sich einander auf unterschiedliche Weise verbunden fühlten.

Nachdem in einem ersten, theoretischen Teil mithilfe eines Begriffsinstrumentarium für diesen Kontext relevante Termini geklärt und die Geschichte des „Künstlerpaares“ kurz umrissen wurde, widmet sich der zweite Teil der Arbeit der Analyse der folgenden Beispiele: Käthe Kollwitz und Ernst Barlach; Luigi Pirandello und Marta Abba sowie Gertrude Stein und Alice B. Toklas. Dem konventionellen Verständnis nach nicht können diese nicht als „Paare“ bezeichnet werden: Bei Kollwitz und Barlach handelt es sich um zwei Künstler, die für sich alleine stehen, einander nie in romantischem Sinne zugeneigt waren und doch wiederholt in einem Atemzug genannt werden. Der Autor Pirandello schrieb „seiner“ Schauspielerin Marta Abba weibliche Rollen auf den Leib und bezog sie in den kreativen Schaffensprozess mit ein. Dennoch verband die beiden Künstler zu keiner Zeit ein den Normen entsprechendes romantisches Verhältnis. Stein und ihre Partnerin Alice B. Toklas führten zwar eine eheähnliche Beziehung, jedoch eine homosexuelle und können daher auch nicht als „Paar“ im klassischen Sinne betrachtet werden, vielmehr als unkonventionelles „Schriftstellerinnenpaar“. Zwischen all diesen „Paaren“ sind Synergien augenscheinlich und gut dokumentiert. Gleichzeitig ist deren Niederschlag auf das Oeuvre nur zum Teil erforscht und eine detailliertere Untersuchung ebendieser ist wünschenswert. Diese Tatsache bildet den Ausgangspunkt für die Analyse im zweiten Teil dieser Arbeit.

Die Erforschung der Paarkonstellationen und Geschlechterrollen innerhalb der jeweiligen Beziehung stellt ferner einen ebenso zentralen Aspekt der Arbeit dar wie die Prüfung des Frauen – und Männerbildes im Werk der Kunschtchaffenden.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten :

Name: Stephanie Kaufmann
Geburtsdatum, -ort: 08. 08. 1984, Wien
Nationalität: Österreich
Familienstand: ledig

Akademischer Werdegang:

seit 2005 (März): Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Theater –, Film – und Medienwissenschaft (Universität Wien)

2004 (Sept.) – 2005 (Feb.): Studium der Internationalen Betriebswirtschaft (Wirtschaftsuniversität Wien)

2003 (Aug.) – 2004 (Jun.): Studium der Fächer Economics, Management und Philosophy (University of St. Andrews)

2000: Auslandssemester (St. Leonard's – Mayfield School, Großbritannien)

1994 – 2002: Humanistisches Gymnasium BG XIX mit Matura (mit Auszeichnung)

Berufserfahrung:

2008 (Jul.) – 2008 (Aug.) Salzburger Festspiele Pressebüro, Salzburg
Tätigkeit: Redaktion und Produktion des Pressespiegels, Servicierung von Journalisten im Medienzentrum, Betreuung von Pressekonferenzen

2007 (Jan.) – 2008 (Jan.) FRAPAG – Gruppe, Wien
Tätigkeit: Immobiliendevelopment, Organisation, Büroarbeit

2006 (Aug.) – 2006 (Sept.): Sal. Oppenheim jr. & Cie. (Österreich) AG, Wien
Tätigkeit: Marketing, Event Management

2005 (Aug.) – 2005 (Sept.): UBS AG, Zürich
Tätigkeit: Global Wealth Management & Business Banking (Marketing, Sponsoring, Market Development)

2004 (Jun.) – 2004 (Jul.): J.P. Morgan Europe Ltd., London
Tätigkeit: Private Banking, Research

2003 (Feb.) – 2003 (Mai): Albertina Museum, Wien
Tätigkeit: PR, Marketing & Event Management

2002 (Aug.)

Freunde der Salzburger Festspiele, Salzburg
Tätigkeit: Organisation von Künstlergesprächen,
Büroarbeit