universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Claude Cahun und die Ästhetik des Selbst“

Verfasserin

Katharina Trieb

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Julia Gelshorn

Danksagung

Ich danke meiner Familie und meinen Freunden für ihren unerschütterlichen Glauben an mich.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung S.1

II. Claude Cahun in der zeitgenössischen Rezeption S.9

II.1. Die Rekonstruktion der Biographie S.11
II.2. Claude Cahun als Feministin „avant la lettre“ S.13
II.3. Cindy Sherman und Claude Cahun im Vergleich S.17
II.4. Das historische Subjekt Claude Cahun S.19

III. Die Utopie einer Vereinigung von Kunst und Leben S.21
III.1. Das Scheitern der Avantgarde S.22
III.2. Der *Tod des Autors* S.25
III.3. Die Aktualität der Avantgarde in der Postmoderne S.27
III.4. „Auf der Suche nach einer neuen Lebens-Kunst“ S.30
III.5. Zusammenfassung S.33

IV. Surrealistische Photographie - Repräsentation versus Realität S.35
IV.1. Das *informe* S.37
IV.2. Das Archiv S.40
IV.3. Claude Cahuns *counter-archive* S.45
IV.4. Zusammenfassung S.47

V. Claude Cahuns autobiographische Spiele S.49
V.1. Autobiographisierung in der Moderne S.50
V.2. Maskierung als Spiel und Strategie einer Ästhetik des Selbst S.53
V.3. „Sous ce masque une autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages“ S.60
V.4. Zusammenfassung S.65

VI. Das Fortleben einer avantgardistischen Utopie in
Künstlerselbstverständnissen der Gegenwart S.69

Nachsatz zum *lifestyle* des Individuums S.75

Literaturverzeichnis S.78

Abbildungen S.85
Abbildungsnachweis S.107

Abstract S.110
Lebenslauf S.112

I. Einleitung

Eine Frau mittleren Alters, aus kurzer Distanz aufgenommen im frontalen Brustportrait, richtet ihren Blick aus einer hochformatigen Schwarzweißphotographie auf den Betrachter.[1] (Abb.1) Die Dargestellte nimmt über die Hälfte der Bildfläche ein, deren Gesamtgröße nicht bekannt ist. Sie sitzt oder steht vor einem hellen monochromen Hintergrund, es sind keinerlei Informationen über die räumliche Situation vorhanden. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass Oberkörper und Schultern angeschnitten sind, Arme und Hände der Frau sind nicht zu sehen. Das schmale Gesicht und die zarten Schultern weisen darauf hin, dass die Portraitierte von schlanker Statur ist. Der schwere Wollstoff ihres Oberteils lässt darauf schließen, dass sie Überbekleidung trägt. Der kurze Schalkragen ihrer Jacke oder ihres Mantels wird von einer sternförmigen Anstecknadel zusammengehalten, die sich deutlich vom Wollstoff abhebt. Das leicht geöffnete Revers gibt den Blick auf ein Stück der darunter liegender Kleidung frei. Die dunkelblonden oder bereits angegrauten Haare sind aus dem Gesicht gekämmt. Ob lange Haare am Hinterkopf hochgesteckt oder kürzere Haare hinter die Ohren frisiert sind, ist nicht zu erkennen. Das Gesicht der Frau wird rechts gerahmt von einigen Wasserwellen. Bis auf einen Hauch Lippenstift ist die Frau ungeschminkt. Sie hat ebenmäßige Haut, welche beinahe keine Falten aufweist. Nur ein Schatten deutet die Augenbrauen an, die entweder aufgehellt, rasiert oder überschminkt sind. Aufgrund der Schlupflider wirken die großen Augen der Frau etwas müde, die leichten Augenschatten verstärken den Effekt. Das Portrait wirkt aufgrund der zurückhaltenden Kleidung der Dargestellten und ihrer zweckmäßig einfachen Frisur insgesamt sehr spontan und wenig inszeniert. Kleidung und Make Up der Frau bieten keinen Anhaltspunkt für die Datierung der Aufnahme, lediglich die Frisur kann als Hinweis auf das zweite Viertel des 20. Jahrhunderts als Entstehungszeitraum gelesen werden. Es handelt sich bei der Photographie um einen Ausschnitt, entnommen einem Streifen mit Passbildern, der ein weiteres Portrait der Frau zeigt. (Abb.2) Oberer und unterer Rand des Streifens sind schief beschnitten, was darauf hindeutet, dass ursprünglich weitere Portraits vorhanden waren. Die Frau sitzt anscheinend in einem Photoautomaten, der mehrere Portraits hintereinander aufnimmt. Der Ausschnitt dieser Aufnahmen ist größer, die Frau sitzt

[1] Es sei an dieser Stelle ausdrücklich darauf hingewiesen, dass sich die Autorin zu einer geschlechtsneutralen Schreibweise und zur Vermeidung jeder Art von diskriminierender Ausdrucksweise bekennt. Zu Gunsten einer besseren Lesbarkeit wird jedoch an manchen Stellen dieser Arbeit auf eine genderkonforme Schreibweise verzichtet. Die männliche Form schließt, so es Sinn macht, die weibliche mit ein.

etwas aus der Mittelachse des Bildes verrückt. Die Photographien zeigen die Schultern und Teile der Oberarme, ein Stück dunklerer Hintergrund am unteren Rand des Bildes verleiht den Aufnahmen etwas mehr Räumlichkeit. Das obere Portrait, von welchem der eben besprochene Ausschnitt stammt, unterscheidet sich leicht von dem unteren. Die Körperhaltung ist gleich geblieben, doch wirkt die Frau nicht zuletzt aufgrund der höheren Belichtung etwas ernster. Aufmachung und Gesichtsausdruck erwecken einen Eindruck von Alltäglichkeit und Spontanität, als handle es sich bei den Portraits um Passbilder, wie sie in Größe und Art des Settings den vorherrschenden Wahrnehmungskonventionen entsprechen.[2] Während die Frisur gut sitzt und der Kragen den Hals streng umfasst, ist die Spitze des Revers nach vorne geknickt, als wäre die Frau beim Zurechtrücken der Kleidung etwas unachtsam gewesen. Die leicht betonten Lippen, welche im oberen der beiden Portraits beinahe ein Lächeln andeuten, und die Brosche als dezenter Blickfang nehmen den Photographien ein wenig von ihrer Nüchternheit. Es würde nicht überraschen, wenn die fehlenden beiden Aufnahmen ihren Weg in offizielle Dokumente gefunden hätten. Es handelt sich bei der Portraitierten um Claude Cahun. Die Photographien sind weder datiert, noch signiert und tragen keinen Titel, sie befinden sich in einer großbritannischen Privatsammlung.[3] Die Aufnahmen zeigen die Künstlerin in ungewohnt alltäglicher Aufmachung, ohne viel Make Up und mit einfacher Frisur. Zwei weitere Passbilder der Künstlerin aus den Jahren 1922 und 1941 vermitteln einen sehr ähnlichen Eindruck. Beide Schwarzweißphotographien befinden sind auf Cahuns *Registration Card* der Kanalinsel Jersey montiert. (Abb.3) Das linke Portrait zeigt die Künstlerin als junge Frau in einer weiteren charakteristischen Passbild-Situation. Auch in diesem Fall weisen obere und untere Schnittkante darauf hin, dass die Aufnahme von einem Streifen mit mehreren anderen stammt. Cahun sitzt etwas gedreht vor hellem Hintergrund und blickt direkt in die Kamera, ihren Kopf hält sie dabei ein wenig zur Seite geneigt. Sie trägt Jacke oder Mantel aus schwerem Stoff. Der breite Kragen ist geöffnet, über einem hellen Oberteil trägt Cahun ein Tuch, das mit einem Krawattenknoten locker um ihren Hals gebunden ist. Die Haare stehen in ungebändigten Locken vom Kopf der Künstlerin ab und reichen bis knapp unter ihre Wangenknochen. Cahun ist ungeschminkt, die Haut an Hals und Gesicht ist glatt und makellos. Das zweite Portrait der *Registration Card* zeigt Cahun im Jahr 1941, wieder handelt es sich vermutlich um ein Serienbild, welches mit einer Heftklammer auf dem Dokument befestigt ist. Diesmal ist der Hintergrund dunkler und

[2] Diese passen sich natürlich allmählich den vor ein paar Jahren eingeführten EU-Normen für Passbilder an.

[3] Gen Doy datiert das Passbild Cahuns circa um das Jahr 1936.

Cahun sitzt deutlich aus der Mittelachse verschoben. Wieder weist ihr Oberkörper eine leichte Drehung auf, die Haltung ihres Gesichts ist jedoch gerade und frontal, der Blick ist direkt auf den Betrachter gerichtet. Das jüngere Passbild zeigt Cahun ebenfalls in Oberbekleidung, wieder liegt ein Tuch um ihren Hals. Der Kragen des Mantels oder der Jacke ist auch in diesem Fall sehr breit, jedoch ist er ordentlich geschlossen. Das Tuch ist nicht wie eine Krawatte gebunden, sondern seine Enden sind locker übereinandergeschlagen. Die Frisur Cahuns ist jener auf den Portraits des Passbildstreifens sehr ähnlich. Auch diese beiden Aufnahmen zeigen Claude Cahun in wenig inszenierten, dem Anlass angemessenen Aufmachungen.

Seit ihrer Wiederentdeckung werden die Photographien Claude Cahuns in der Kunstwissenschaft rezipiert, doch sind es andere Aufnahmen als die eben besprochenen, welche weithin mit der Künstlerin assoziiert werden. Eine Reihe von Selbstportraits, zum Großteil entstanden in zwei Phasen während der 1920er und der 1930er und 40er Jahre, zeigen Cahun in unterschiedlichsten Kostümierungen. Sie tritt als Gewichtheber, Matrose, Dandy oder junges Mädchen auf. Die Künstlerin greift auf Make Up, Masken und Kostüme zurück, rasiert ihren Kopf oder dreht die Haare zu Korkenzieherlocken. Cahuns Wohnräume, ihr Garten und die Strände Jerseys dienen ihr als Bühne für ihre Inszenierungen, oft bildet ein einfaches an der Wand befestigtes Tuch den Photohintergrund. Ihre Arbeiten muten überraschend aktuell an, was zu Vergleichen mit dem Werk Cindy Shermans oder Nan Goldins führt und Cahun zu einer Vorläuferin späterer Entwicklungen macht. Die wissenschaftliche Rezeption setzt im Falle Cahuns erst Jahrzehnte verspätet zu einem Zeitpunkt ein, als Judith Butlers Theorien zu Sexualität und Gender gerade von der Kunstwissenschaft fruchtbar gemacht werden und etwa Cindy Shermans Arbeiten als Verbildlichung dieser postmodernen Auseinandersetzungen erscheinen.[4] Aufgrund der fehlenden zeitgenössischen Vergleichsbeispiele wird Cahuns Werk innerhalb postmoderner Kategorien verhandelt und ihre Selbstportraits scheinen zeitgenössische Identitätsproblematiken vorwegzunehmen. Die Fragmentation des eigenen Selbst wird vorgeführt anhand von Inszenierungen, die vermeintlich fixe Kategorien wie Geschlecht und Sexualität als Repräsentationen entlarven. Claude Cahun wird zur Feministin „avant la lettre“ erklärt, welche innerhalb der historischen Avantgarden eine Sonderstellung einnimmt. Zeitgleich mit der postmodernen Rezeption in Zusammenhang mit den Arbeiten einer jüngeren Künstlerinnengeneration setzt eine

[4] Butler 1990 und Butler 1993. Im deutschsprachigen Raum setzt die kunstwissenschaftliche Rezeption der Thesen Butlers etwas zeitverzögert ein. Ihre Werke erscheinen in deutscher Übersetzung 1995 und 2003.

Entwicklung ein, welche die Einschreibung Cahuns in den surrealistischen Kanon zum Ziel hat. Auch in diesem Fall fehlen der Wissenschaft zeitgenössische weibliche Vergleichsbeispiele, weshalb Cahuns Arbeiten mit denen ihrer männlichen Kollegen verglichen werden. Weithin verstanden als misogyne Bewegung steht der Surrealismus für die Unterdrückung weiblicher Kreativität. Als Muse oder Geliebte findet die Frau lediglich als Objekt Platz vor der Kamera des männlichen Künstlersubjekts. Schnell wird klar, dass Cahun auch in diesem Zusammenhang eine Ausnahmeposition einnimmt, agiert sie doch sowohl als Subjekt hinter der Kamera, als auch als Objekt davor.

Die Rezeption der Selbstportraits Cahuns in den 1990er Jahren basiert auf dem postmodernen Erfahrungshorizont der AutorInnen. Die *Krise des Subjekts* und der *Tod des Autors* sorgen für eine Veränderung der Vorstellung von Subjektivität überhaupt und der spezifischen Subjektivität des Künstlers. Bereits Wittgenstein, Heidegger und Nietzsche treten als Kritiker des Subjektbegriffs auf. „„Modern“ ist ein Denken, das sich gegen die Konstruktionen der Bewußtseins- und Geistesphilosophie wendet, gegen die Setzung eines festen Ich-Kerns, eines vorstellenden Bewußtseins, einer substanzhaften Person. Modernes Denken zeichnet das Bild einer Welt, die derart von Kontingenz und Wandel bestimmt ist, daß der Gedanke an eine Vernunftinstanz, die in der Lage wäre, diese Komplexität mittels ihrer „Vermögen“ zu kontrollieren, eigentlich verbietet.“.[5] Die Subjektthematik stellt einen Kernbereich der kunsthistorischen Forschung dar. Mit der Krise des Subjekts gerät auch der Autor in eine Krise. An die Stelle des schöpferischen Individuums tritt der Künstler als ausführendes Organ einer autonomen Formgesetzlichkeit, als Gestaltgebärer und Sinnformer.[6] In der postmodernen Rezeption untersucht Claude Cahun als Feministin „avant la lettre“ ähnlich wie Cindy Sherman die Verhältnisse unserer Gesellschaft, indem sie die vorgegebenen Texte, die dieser zugrunde liegen artikuliert und in eine künstlerische Form bringt.

Für einen ersten Vergleich der Strategien Cahuns mit denen Cindy Shermans bietet sich an dieser Stelle der Blick auf eine Schwarzweißphotographie Shermans aus dem Jahr 1975 an. (Abb.4) Wie in den meisten Fällen belässt Sherman diese Photographie nicht betitelt, die Dargestellte ist jedoch durch den in Klammern gesetzten Namen Lucille Ball benannt. Format und Räumlichkeit der Aufnahme deuten darauf hin, dass eine Passbildsituation dargestellt wird. Die Portraitierte sitzt mit leicht gedrehtem Oberkörper und Gesicht vor der Kamera. Ihre linke Hand umfasst ihr Kinn, sie richtet

[5] Knobeloch 1996, S. 17-18.
[6] ders. 1996, S. 196.

den Blick in die Linse. Es handelt sich bei der Dargestellten um eine Frau, deren Alter sich schwer schätzen lässt. Sie trägt auffällig viel Make Up, eine penibel gesteckte Frisur, Schmuck, Mantel oder Jacke aus dezent meliertem dunklen Wollstoff mit kürzeren Ärmeln oder ein Cape, ihr Unterarm ist unbekleidet und ihre Hand steckt in einem feinen Handschuh aus dünnem Leder. Mantel, Jacke oder Cape ist hoch geschlossen, zwei unter dem Kragen hervor blitzende Perlen weisen aber daraufhin, dass die Frau eine zu ihrem klassischen Ohrring passende Halskette trägt. Aufgrund des Lederhandschuhs lässt sich vermuten, dass die Portraitierte Überbekleidung trägt. Die Aufmachung der Frau erinnert an jene gut situierter Städterinnen in Europa und USA der 1950er und frühen 1960er Jahre. Aufgrund des vielen Make Ups wirken Lippen, Augen und Augenbrauen der Frau überzeichnet. Die sorgfältig zurechtgelegten Locken und die mit Klammern oder Kämmen straff zurückgenommenen Seitenpartien der Frisur verstärken diesen Effekt. Der Gesichtsausdruck und die seltsam steife Handhaltung wirken theatralisch und verleihen der Photographie einen hohen Grad an Inszenierung. Cindy Sherman lässt keinerlei Zweifel über die Authentizität der Darstellung offen. Wie der Titel der Arbeit ausweist, inszeniert Sherman ein Portrait der US-amerikanischen Schauspielerin Lucille Ball. Indem die Künstlerin sie in einem Setting, dass unausweichlich Assoziationen mit einer Passbildautomaten-Situation erzeugt, inszeniert, legt sie die Massenmediale Konstruktion und vor allem deren scheinbar natürliche Wirkung, sowie deren Konsequenzen für das gesellschaftlich vorherrschende Bild von Weiblichkeit dar.

Gen Doy hält den Vergleich der Arbeiten Cahuns mit denen Shermans für verfehlt. Sie nimmt Cahuns politische Aktivitäten, ihr historisches Umfeld und ihre theoretischen Einflüsse ins Auge um sie als historisches Subjekt zu bestimmen.[7] Den Passbildstreifen Cahuns sieht die Autorin in engem Zusammenhang mit den Portraitaufnahmen auf Cahuns *Registration Card*. Diese Zusammenschau eröffnet eine Dimension, die in Shermans Werk nicht vorhanden zu sein scheint. In ihren photographischen Arbeiten lässt Sherman keinen Zweifel die Echtheit des Dargestellten betreffend aufkommen. Ihr Körper dient der Künstlerin als Leinwand für die Wiedergabe medial vermittelter Identitäts-Konstrukte, die Vorbilder für ihre Inszenierungen entnimmt sie einem riesigen gesellschaftlich tradierten und Massenmedial vermittelten Repertoire von Repräsentationen. Eine „wahre“ Cindy Sherman verbirgt sich nicht hinter der Maske der Weiblichkeit, auch die Realität erscheint als Konstrukt. Cahun dagegen zeigt sich auf den Passbildern scheinbar als offizielle Person und inszeniert für diese Aufnahmen

[7] Doy 2007.

wie auch für den Großteil ihrer Selbstportraits keine konkreten Rollen. „Cahun did not try to act like a man as far as we know […], nor does she show herself as enacting a masquerade of femininity. The personae she fabricates are unclassifiable. She mimics, mimes, stages, performs and parodies, but is always Claude Cahun posing as this or that.“.[8] Posiert Lucie Schwob für die Aufnahmen des Automatenstreifens als Claude Cahun oder posiert Claude Cahun für die Passbilder der *Registration Card* als Lucie Schwob? Cahun entwirft ein komplexes Gefüge an Rollen und Masken, welche sie mit Versatzstücken der eigenen Biographie ergänzt. Realität vermischt sich mit Fiktion, Person und Figur Claude Cahun fallen ineinander, Selbstportraits, Passbilder und private Schnappschüsse stehen in einem engen Zusammenhang. Wie lässt sich dieses Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit innerhalb des photographischen Werkes Cahuns fassen? Eine zentrale Utopie der Avantgarden ist die der Rückführung der Kunst ins Leben zum Zwecke der Revolutionierung gesellschaftlicher Verhältnisse. Die Suche nach zeitgenössischen theoretischen Anknüpfungspunkten an dieses historische Postulat kann neue Perspektiven eröffnen, die es erlauben, Cahuns Werk abseits von Vergleichen mit VertreterInnen einer jüngeren Künstlergeneration in der Gegenwart zu reflektieren.

Peter Bürger erklärt die Avantgarde 1974 für gescheitert.[9] Sie scheitert in der Erfüllung ihrer Hauptaufgabe, der Zerstörung der Institution Kunst und damit der Revolutionierung der Gesellschaft. Was die Avantgarde jedoch leistet, ist die Revolutionierung des Werkbegriffs. Bürger bestimmt das avantgardistische Kunstwerk als Manifestation, wobei er sich des Begriffs der Montage bedient, welche sich der Wirklichkeit öffnet, die in konkreter Vielfalt in das Werk eindringt. Die Realität wird dem Betrachter mit ihrem konstruierten Charakter in der Hoffnung auf eine Revolutionierung der Gesellschaft als Schock vor Augen geführt. Der Schock ist jedoch nicht wiederholbar, die avantgardistischen Werke werden musealisiert. Rosalind Krauss widmet sich den unterschiedlichen Erscheinungsformen surrealistischer Photographie.[10] Sie bestimmt deren Merkmale nicht anhand der verwendeten künstlerischen Mittel, sondern anhand ihrer Funktion. Das *informe* als zentrale Kategorie des surrealistischen Projekts offenbart die Subjektivität des Betrachters und die Realität in ihrer Gesamtheit als Illusion. Der Surrealismus tritt auf als Diskurs um fragmentierte Identität und die Auflösung von Politik in Textualität. Cornelia Klinger sucht nach zeitgenössischen Anknüpfungspunkten an die avantgardistische Utopie der Versöhnung von Kunst und

[8] Doy 2007, S. 54.
[9] Bürger 1974.
[10] Krauss 1985, Krauss 1998 und Krauss 1999.

Leben.[11] Sie geht davon aus, dass der Postmoderne derselbe Ausdifferenzierungsprozess zugrunde liegt wie der Moderne, dass sich aber die gesellschaftliche Problematik, welcher die avantgardistische Kunst gegenübertritt, zu einer individuellen Problematik verschoben hat. Steht die Ästhetik während der Moderne noch in einem Spannungsverhältnis mit der Politik, nimmt die Ethik in der Postmoderne deren Platz ein. Klinger sieht in der Alterität der Kunst nicht das Scheitern der Avantgarde, sondern begreift sie als Chance auf realpolitische Veränderung. Die verschiedenen zeitgenössischen Reflexionen über eine neue Lebenskunst sieht die Autorin als Anknüpfungspunkte an das avantgardistische Postulat. Michel Foucault etwa geht in seinem Werk den Möglichkeiten nach, welche das Subjekt an den Rändern der Diskurse hat. In Rückwendung auf die antike Lebenskunst denkt er in seinem Spätwerk über die Möglichkeiten des postmodernen Subjekts nach, Identität mittels einer Ästhetisierung des eigenen Lebens selbst herzustellen. Diese Vorstellung der Rolle des Künstlers als stellvertretendes Subjekt für die Gesellschaft verlangt nach einer erneuten Frage nach der Aufgabe surrealistischer Photographie. John Roberts untersucht die Photographien, die von vielen AutorInnen zugunsten der Darstellung des Surrealismus als Diskurs um Repräsentation vernachlässigt werden, er widmet sich den Photographien in *Documents*. Der Autor ist der Ansicht, dass die Redefinition des *Archivs* zum Zwecke einer Revolutionierung des Alltags das zentrale Moment surrealistischer Photographie darstellt. Damit erschüttert das Werk nicht die Definition von Wirklichkeit, indem es deren konstruierten Charakter offen legt, sondern es wird dem Publikum eine alternative Möglichkeit der Wirklichkeit angeboten. Zuständig für die Entdeckung und Vorführung des Wunderbaren im Alltäglichen ist der Künstler, welcher nicht mehr bloß als ausführendes Organ agiert. „Die bildnerischen Experimente eines Cézanne, Malewitsch oder Duchamp, die verschiedenen surrealistischen und dadaistischen Poetiken wären auch gar nicht zu verstehen, wenn man sie nur unter dem Gesichtspunkt der Artikulation und Sinngebung betrachten würde. Schließlich geht es hier gerade darum, etwas vernehmbar zu machen, was dem Zugriff des Subjekts entzogen ist […].“.[12]

Katherine Conley greift Roberts' Gedanken des Archivs auf und stellt Bezüge zwischen Cahuns Selbstportraits und ihrem literarischen Werk her.[13] Sie spricht sich gegen die Kategorisierung der Photographien als Repräsentationen aus und betont die Notwendigkeit, den Blick bei der Betrachtung der Selbstportraits auf Cahuns vielfältige

[11] Klinger 2004.
[12] Knobeloch 1996, S. 196.
[13] Conley 2004.

Artikulationen ihres Selbst zu richten. Claude Cahun reagiert auf die gesellschaftlichen Umstände und das Erlebnis der Fragmentation des Ich mit Strategien einer Ästhetisierung des Selbst. Sie weist dabei nicht nur Geschlechter-Grenzen, sondern jegliche Form der Kategorisierung von sich. Die Unterscheidung zwischen künstlerisch motivierten Aufnahmen, Schnappschüssen und privaten Photographien erscheint mehr als zweifelhaft, betrachtet man alle Bilder zusammen als photographisches *counter archive*. Susanne Elpers untersucht Cahuns literarisches Hauptwerk *Aveux non Avenus* als selbstbiographisches Projekt.[14] Sowohl die Kapitel des Buches als auch die Montagen, welche ihnen vorangestellt sind, gehorchen einem Montage-Prinzip. Versatzstücke der Biographie werden mit fiktionalen Elementen vermischt, die Position des Sprechenden ist oftmals ungeklärt. Spielerisch besetzt Cahun situative Subjektpositionen, mit denen sie Gegenentwürfe zur Wirklichkeit liefert, und vereint sie in einem Archiv, das ihr wiederum als Pool für neue Entwürfe dient. Dabei weisen sowohl die privaten als auch die wenigen veröffentlichten Inszenierungen dieselben Mittel einer Selbstästhetisierung auf. Maskierung und Kostümierung treten auf als Techniken der immer wieder neuen Konstruktionen einer utopischen Autobiographie. Versteht man Cahuns Kunst, Literatur, ihre politischen Aktivitäten und ihr Privatleben als künstlerisches Gesamtprojekt einer Ästhetik des Selbst, so erscheint die Künstlerin tatsächlich als Vorreiterin für künstlerische Positionen der Gegenwart. Die Rolle des Künstlers in der Avantgarde als Erforscher von Repräsentationen muss ebenso überdacht werden wie die Vorstellung postmoderner Kunst als Autor-lose, gibt es doch immer mehr als die eine vorherrschende Position. „Denn natürlich gibt es auch all die anderen noch: den souveränen „Schöpfer“, der sich in heroischen Kämpfen für die Qualität seiner Malerei aufzehrt (Markus Lüpertz), den Visionär bzw. Retrovisionär, der nach den ursprünglichen Symbolen und Erfahrungen der Menschheit sucht (Antoni Tapies), den „Aufklärer“, der bestimmte Entwicklungen unserer Zivilisation politisch korrekt kommentiert (Hans Haacke) und – last but not least – auch den Künstler, der sich selbst, seine Biographie und seine Erinnerungen, zum Thema seiner Arbeiten macht (Christian Boltanski, Jürgen Klauke).“.[15] Diese Vielfalt an Künstlerrollen stellt kein Spezifikum der Postmoderne dar, eine gewisse Bandbreite besteht vermutlich auch in früherer Zeit. Das Verständnis von Leben und Werk Cahuns als Ereignis eröffnet aktuelle Anknüpfungspunkte, welche die Künstlerin nicht ausschließlich in einen Zusammenhang mit Cindy Shermans künstlerischen Strategien bringt. Biographie und Selbstbiographisierung unterscheiden Cahuns Werk von Shermans Projekten und finden

[14] Elpers 2008.
[15] Knobeloch 1996, S. 200.

sich in zwei exemplarischen Künstlerpositionen des ausgehenden 20. Jahrhunderts wieder, welche einen erneuten Diskurs um Leben und Künstler als Kunstwerk eröffnen. Ein Blick auf sie soll die Überlegungen dieser Arbeit abschließen.

II. Claude Cahun in der zeitgenössischen Rezeption[16]

Golda M. Goldman liefert in einem Artikel ihrer Kolumne *Who's Who Abroad* aus dem Jahr 1929 ein kurzes Portrait der französischen Schriftstellerin und Übersetzerin Lucie Schwob.[17] Die Autorin geht auf deren frühe Publikationen *Vues et Visions* und *Héroines* ein und gibt einen Ausblick auf die Veröffentlichung von *Aveux non Avenus*, welches voraussichtlich „some extraordinary photographic studies of the author by the artist Moore, her half-sister" enthalten wird.[18] Neben ihren poetischen Veröffentlichungen zeichne Schwob für die Übersetzung Havelock Ellis` *The Task of Social Hygiene* verantwortlich – ihre Übersetzungen bewertet Goldman als „a very serious literary work".[19] Um keine Vorteile aus ihrer Verwandtschaft zu dem berühmten französischen Schriftsteller Marcel Schwob ziehen zu können, publiziere Lucie Schwob unter dem Pseudonym Claude Cahun. Den Abschluss der kurzen Rubrik bildet eine Erwähnung der schauspielerischen Tätigkeiten Schwobs und ihres tiefen Interesses an allen Formen der Kunst. Auch ein Bild der Portraitierten ist Teil des Artikels. (Abb.5) Eine hochformatige Schwarzweißphotographie zeigt in einem knapp bemessenen Bildausschnitt Cahuns Gesicht im Dreiviertelprofil mit Blick auf den Betrachter, einen angeschnittenen Mantel- oder Jackenkragen und einen kleinen Teil der rechten Schulter. Die Konturen des Kopfes stoßen fast an die Bildränder. Cahun steht vor einer Wand, der rechte Rand der Photographie zeigt ein kleines Stück einer dekorativen Holzleiste, die zu einem Spiegel gehört, neben der Leiste blitzt ein Teil einer Spiegelung hervor, die von Cahuns Gesicht verdeckt wird. Die Künstlerin trägt ein mehrfarbiges Oberteil im Schachbrettmuster mit hochgeschlagenem Kragen, hinter dem ihr Gesicht teilweise verborgen ist. Die Haare sind kurz geschnitten, gebleicht und scheinen ebenso wie das

[16] Astrid Peterle erstellt als Teil ihrer Dissertation eine Bibliographie zu Claude Cahun und Marcel Moore. Sie teilt die Rezeption in drei Phasen ein, welche der in dieser Arbeit vorgeschlagenen Einteilung als Ausgangspunkt dient. Peterle 2009

[17] Goldman 1929, S. 4.

[18] ebd.

[19] ebd.

Gesicht zu schimmern. Bis auf die betonten Lippen ist Cahuns Gesicht ungeschminkt, die Augenbrauen sind entfernt. Goldmans Artikel gibt Aufschluss über Claude Cahuns Sichtbarkeit zu ihren Lebzeiten. Bemerkenswert ist einerseits, dass Cahun sich dafür entscheidet, eines ihrer wenigen öffentlich zugänglichen Portraits zu beschneiden und der Autorin zur Verfügung zu stellen. (Abb.6) Diese Schwarzweißphotographie, entstanden circa 1928, wird in der Forschung meist als *Selbstportrait im Schachbrettmustermantel* bezeichnet und ist der prominenteste einer Reihe verschiedenformatig beschnittener Abzüge desselben Motivs.[20] Cahun steht vor einem Spiegel, der bis auf seine obere Kante ganz im Bildfeld erscheint. Die Kamera ist leicht schräg positioniert, sodass sie einerseits die Künstlerin im Dreiviertelportrait vor dem Spiegel festhält, andererseits zugleich in Form der Spiegelung ein zweites Dreiviertelportrait aufnimmt. Der Blick Cahuns wendet sich von ihrem Spiegelbild ab und auf den Betrachter. Ihre rechte Hand liegt am Kragen der Jacke oder des Mantels, am kleinen Finger trägt sie einen Ring. Die Spiegelung zeigt umrahmt vom Kragen den Hals bis zum Ansatz, mit der anderen Gesichtshälfte wird auch Cahuns zweites Ohr sichtbar. Die Aufnahme ist bis ins Detail inszeniert, vermittelt aber dennoch einen unbestimmten Eindruck der Dargestellten. Weder Kleidung, noch Frisur weisen auf konkrete Bezugspunkte einer Kostümierung oder Maskierung hin. Das Portrait wird ein Jahr später zusammen mit einigen Montagen aus *Aveux non Avenus* anlässlich der Veröffentlichung des Buches in der Auslage der Buchhandlung *van den Bergh* ausgestellt, wobei es sich um die einzige öffentliche Präsentation der Photographie handelt. (Abb.7) Andererseits ist auffällig, dass Goldman nicht Claude Cahun, sondern Lucie Schwob portraitiert, eine ambitionierte französische Schriftstellerin aus gutem Hause. Abgesehen von ihren literarischen Veröffentlichungen in *Le Phare de Nantes*, dem *Mercure de France* und den 1930 herausgegebenen *Aveux non Avenus* taucht Cahuns Name in einigen politischen Manifesten in Zusammenhang mit den Surrealisten auf. Im Bereich der bildenden Kunst veröffentlicht sie 1930 eine Photographie in der Zeitschrift *Bifur* und die in Zusammenarbeit mit Marcel Moore entstandenen Photomontagen in *Aveux non Avenus*. 1936 beteiligt sie sich an einer Londoner Ausstellung surrealistischer Objekte. Nach Cahuns Tod 1954 auf der Kanalinsel Jersey geraten sowohl die Künstlerin, als auch ihr Werk vollkommen in Vergessenheit.

[20] Der *Jersey Heritage Trust* archiviert eine weitere Aufnahme mit größer gewähltem Ausschnitt, bei welcher es sich möglicherweise um das Ausgangsmaterial für alle folgenden handelt. Bei der besprochenen Version des Selbstportraits handelt es sich um die von Cahun öffentlich ausgestellte und von der Kunstwissenschaft vielmals zitierte.

II.1. Die Rekonstruktion der Biographie

Erst zu Beginn der 1980er Jahre finden einige der Photographien Cahuns aus dem Jahr 1936 für Lise Deharmes Gedichtband *Le Coeur de pic* Eingang in wissenschaftliche Veröffentlichungen zur surrealistischen Photographie. Diese Frühphase der Rezeption zeichnet sich vor allem durch enorme Leerstellen im Wissen über Künstlerin und Werk aus. Die AutorInnen verfügen über keinerlei fundierte biographische Kenntnisse, erkennen jedoch die Bedeutung des spärlich bekannten photographischen Werks und unternehmen erste Versuche, dieses kunsthistorisch sichtbar zu machen. Ausführliche Interpretationen einzelner Werke liegen in dieser ersten Phase der Rezeption noch nicht vor. 1982 veröffentlicht Edouard Jaguer einen Band über surrealistische Photographie, der neben einigen Werken aus *Le Coeur de pic* einen Text über Claude Cahun enthält.[21] Der Autor verwechselt offenbar Cahuns politische Schrift *Les Paris sont ouverts* mit ihrem literarischen Hauptwerk *Aveux non Avenus*, welches er als politisches Essay bezeichnet. Jaguer gibt ohne Verweis auf die Quelle dieser Information an, Cahun sei aufgrund ihrer jüdischen Herkunft und ihrer politischen Einstellung von den Nationalsozialisten deportiert worden und in einem Konzentrationslager gestorben. Rosalind Krauss bespricht in einem Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1985 drei Photographien Cahuns.[22] Sie weist auf das Fehlen genauerer Informationen zum Leben der Künstlerin hin, erwähnt jedoch ihr Engagement bei *Contre-Attaque* und ihre Unterzeichnung einiger politischer Manifeste. Auch Krauss geht von Cahuns Deportation und Tod in einem Konzentrationslager aus. Diese beiden ersten Hinweise auf Cahun in Zusammenhang mit surrealistischer Photographie unterstreichen die problematische Forschungslage zu Beginn der wissenschaftlichen Rezeption ihres Werkes. Es entsteht der Eindruck, die Künstlerin hätte am Rande des Surrealismus gewirkt. 1990 wird Cahun von der Forschung zum ersten Mal dezidiert als surrealistische Künstlerin bezeichnet. Sidra Stich behandelt in einem Ausstellungskatalog ein Objekt und Cahuns Portrait vor einem Spiegel.[23] (Abb.6) Auch Stich verweist auf die dürftige Quellenlage, hält aber den Tod der Künstlerin auf Jersey für wahrscheinlicher als den in einem Konzentrationslager. Die erste ausführlichere Behandlung der Kunst Claude Cahuns liefert Nanda van den Berg in einem Artikel, der ebenfalls 1990 erscheint.[24] „Der Text kann vor allem als eine Bestrebung der Autorin

---

[21] Jaguer 1984.
Meine Untersuchungen stützen sich auf die deutsche Ausgabe des Buches aus dem Jahr 1984.

[22] Krauss 1985

[23] Stich 1990

[24] van den Berg 1990.

interpretiert werden, Claude Cahun als Künstlerin, die ihren männlichen Kollegen ebenbürtig ist, in die Riege der be- und anerkannten Surrealisten einzuordnen.“.[25] Ihr Wissen über Cahun bezieht van den Berg vor allem aus Gesprächen mit ZeitgenossInnen der Künstlerin und mit Francois Leperlier, der etwas später zum „Cahun-Experten“ avanciert. Die Leistung der Autorin liegt zum einen in der Bestrebung, die Photographien und Montagen kunsthistorisch in den surrealistischen Kanon einzugliedern, zum anderen darin, Themen, welche für die weitere Forschung zentral sind, zu erkennen und vorwegzunehmen. In van den Bergs Artikel findet sich zudem die erste Erwähnung von Cahuns Homosexualität und ihrer Beziehung zu Marcel Moore.

Nach dieser Frühphase der Rezeption erscheint 1992 unter dem Titel *L'écart et la metamorphose* das erste monographische Werk zu Claude Cahun und ihrer Kunst.[26] Francois Leperlier unternimmt sowohl den Versuch, Cahuns Biographie zu rekonstruieren – sein Schwerpunkt liegt dabei auf dem politischen Engagement in Verbindung zu den Surrealisten -, als auch, ihr literarisches Werk möglichst umfassend darzustellen. Leperliers Text folgt chronologisch dem Leben der Künstlerin, wobei der Autor einen psychoanalytischen Ansatz, der seine Interpretation beeinflusst, verfolgt.[27] Grundsätzlich ist festzustellen, dass Leperlier sich Cahuns Werk in der Intention, aus den literarischen Texten, aber auch aus den Photographien (welche er jedoch nicht im Speziellen untersucht) Erkenntnisse über ihre Biographie zu gewinnen. „Er schreibt ihr einen kultivierten Narzissmus zu, eine Auflehnung gegen alles Gegebene und Stabile, wie Geschlecht, Anatomie, die Familie und den Namen. Er widmet sich dem Motiv der Maske, das er in Claude Cahuns Kunst wiederkehrend wahrnimmt, und ihrer Androgynie.“.[28] Während die frühesten Erwähnungen Cahuns in Sammelbänden und Ausstellungskatalogen ihrem photographischen Werk zu verdanken sind, beschäftigt sich Leperlier mit diesem nur am Rande. Obwohl er Cahun als die einzige surrealistische Photographin bezeichnet, stellt er die These auf, ihre Photographien seien aus egoistischen Gründen als privates Werk entstanden.[29] Mit Leperliers Monographie steht am Beginn der vermehrten Auseinandersetzung mit Claude Cahun eine interpretative Biographie, welche weniger als wissenschaftlicher Text, denn als

---

[25] Peterle 2009, S. 109.

[26] Leperlier 1992.

[27] Leperlier deutet etwa Cahuns problematische Beziehung zu ihren Eltern als Auslöser für ihre sexuelle Ambivalenz. Mittels ihrer homosexuellen Beziehung zu Suzanne Malherbe wäre es Cahun möglich gewesen, eine nostalgische Sehnsucht nach Unreife auszuleben. Leperlier 1992, S.19.

[28] Peterle 2009, S. 112.

[29] „Er interpretiert die Photographien als notwendige Handlungen einer Narzisstin, als eine Art Kanal für existentielle Bedürfnisse.“. Peterle 2007, S. 113.

literarische Arbeit erscheint. Statt das literarische und bildnerische Werk systematisch zu untersuchen, findet Cahuns Kunst in Leperliers Betrachtungen Eingang als Verbildlichung ihrer problematischen Lebensumstände. „Writers on art often embrace biography, seeing the life of the artist as a way of understanding the artworks, of reading their meanings as traces of the artist's experiences embedded/embodied in the images or artefacts.“.[30] Leperliers Bioraphie spielt für die weitere Forschung eine große Rolle, dienen doch einzelne biographische Aspekte in der Folge als Anhaltspunkte für eine Suche nach den Intentionen der Künstlerin und die Konstruktion Claude Cahuns als Postmodernistin vor der Zeit.

II.2. Claude Cahun als Feministin „avant la lettre“

1991 werden Cahuns Photographien zum ersten Mal in größerer Zahl der Öffentlichkeit präsentiert. Der Ausstellung in der *Zabriskie Gallery* in New York City folgen weitere in den USA und Europa, wodurch ein immer größer werdendes Publikum sich mit Cahuns Photographie auseinanderzusetzen beginnt. Zu diesem Zeitpunkt können die feministischen Kunstwissenschaften bereits auf eine lange Tradition seit den 1970er Jahren zurückblicken und erkennen in Cahuns photographischem Werk ein Thema, welchem sie sich aus verschiedenen Blickwinkeln annähern können.

Bereits 1971 stellt Linda Nochlin die Frage „Why Have There Been No Great Women Artists?“ und tritt damit das Vorhaben der feministischen Kunstwissenschaften los, bisher vernachlässigte oder wie im Fall Claude Cahuns gar gänzlich übersehene Künstlerinnen in den bestehenden kunsthistorischen Kanon einzuschreiben.[31] In den Avantgardetheorien werden die Themen Geschlecht, Geschlechterdifferenzen und Machthierarchien lange Zeit vernachlässigt. Erst die feministischen Kunstwissenschaften reflektieren den Surrealismus als Bewegung, innerhalb derer Frauen vor allem den Status von Objekten innehaben und beinahe ausnahmslos als Musen und Lebensgefährtinnen männlicher Surrealisten fungieren.[32] Bis zu ihrer Wiederentdeckung Ende der 1980er Jahre findet Cahun keinen Eingang in Werke über Künstlerinnen des Surrealismus. Autorinnen der zweiten Rezeptionsphase sind nun bestrebt, Claude Cahun innerhalb des Surrealismus zu positionieren, beziehungsweise demgegenüber ihr künstlerisches Werk trotz einer Anlehnung an die surrealistische

[30] Doy 2007, S. 4.
[31] Nochlin 1988.
[32] Ausnahmen stellen für die AutorInnen unter anderen Lee Miller und Leonora Carrington dar, welche zwar mit Surrealisten liiert waren, aber dennoch „eigenständig“ künstlerisch tätig waren.

Ästhetik unabhängig zu betrachten und Cahun als eigenständige Künstler-Persönlichkeit zu etablieren. Im Zentrum der Bemühungen steht dabei das Vorhaben, Cahun als eine ihren männlichen Kollegen gleichgestellte Künstlerin zu positionieren. „[...] [I]f one compares Cahun's self-portraits to, say, Man Ray's photographs of Lee Miller, Meret Oppenheim, or Kiki (Alice Prin), it appears that Cahun was both working within the Surrealist aesthetic and challenging the male photographer's privilege: whatever masquerading or distortion mean occured, it would be performed by the woman behind the camera as well as in front of it.“[33] Susan Rubin Suleiman sieht Cahun als Künstlerin, welche sich in der surrealistischen Ästhetik bewegt, dem Objektstatus der Frau jedoch entgeht, indem sie sowohl als Objekt vor der Kamera, als auch als Subjekt hinter der Kamera agiert. Honor Lasalle und Abigail Solomon-Godeau liefern in einem Artikel aus dem Jahr 1992 die erste Interpretation der Montagen aus *Aveux non Avenus* aus feministischer Perspektive.[34] Sie verstehen Cahun als Ausnahmefrau des Surrealismus. Sie ist nicht Objekt der Begierde, sondern selbst Begehrende, womit Subjekt- und Objektposition zusammenfallen. Die eben besprochenen Positionen sind lediglich zwei Beispiele für eine große Zahl an Texten dieser Rezeptionsphase, welchen feministische Themen und Fragestellungen zugrunde liegen. Allen Texten dieser Phase ist die Darstellung Cahuns als Künstlerin, welche als große Ausnahme innerhalb des Surrealismus gesehen wird, gemein. „Claude Cahun wird in die männlich codierte Kunstbewegung eingeschrieben, in der Frauen eine untergeordnete Rolle zuerkannt wurde und in der Cahun damit die Rolle einer „Ausnahmefrau“ einnimmt.“[35] Rosalind Krauss wendet sich gegen eine Sonderstellung des Werkes Cahuns und stellt Vergleiche ihrer Photographien mit den Arbeiten Man Rays, Hans Bellmers und André Kertész an.[36] Damit demonstriert sie, dass Cahun nicht etwa in einer spezifisch weiblichen Ästhetik des Surrealismus verhaftet ist, sondern dass ihre Arbeiten denen männlicher Vertreter gleichzustellen sind.

Eine andere Position als jene, welche sich der Verortung Cahuns innerhalb des Surrealismus widmet, nehmen AutorInnen ein, die auf Vergleiche mit Werken anderer Surrealisten (und auch mit solchen des Symbolismus und des Modernismus) verzichten. Die Texte dieser zweiten Richtung der wissenschaftlichen Rezeption während der 1990er Jahre richten ihren Fokus auf die Themen Geschlecht und Identität. Obwohl keine eindeutigen Äußerungen Cahuns zum Feminismus erhalten sind, wird ihr eine

[33] Rubin Suleiman 1998, S. 130.
[34] Lasalle/Solomon-Godeau 1992.
[35] Peterle 2009, S. 120.
[36] Krauss 1999, S. 1-50.

zutiefst feministische Intention unterstellt.[37] „Cahun's achievement was to stretch, permeate, and infiltrate the established boundaries of gender definition.“[38] Bei anderen Autorinnen wird direkt Bezug auf die Thesen Judith Butlers genommen: “Besondere Bedeutung kommt im Spannungsfeld der Kategorien von Sex und Gender den maskulineren oder androgynen Selbstbildnissen zu, die geradezu wirken, als ob Cahun Theorien Judith Butlers illustrieren will.“[39] Ein derartiger Blick auf Cahuns Selbstportraits ist geprägt von postmodernen, poststrukturalistischen Diskursen. Oftmals finden sich in der Literatur dieser Rezeptionsphase Interpretationen der Photographien, welche diese als Inszenierungen weiblicher Identität, von männlichem beziehungsweise weiblichem Cross Dressing, aber auch als Inszenierung von Androgynie, die beide Kategorien aushöhlt, lesen. Cahuns *Selbstportrait im Schachbrettmustermantel* wird in diesem Sinne oftmals als Verbildlichung einer weiblichen Identitäts-Problematik gelesen. (Abb.6) Zum einen weist Cahuns Blick auf den Betrachter diesen auf seine Erwartung eines narzisstischen weiblichen Blicks auf das eigene Spiegelbild hin, zum anderen legt die Künstlerin bis auf den Ring am kleinen Finger alle weiblich konnotierten äußerlichen Merkmale ab, indem sie sich die Haare schneidet und färbt und zu einer Männerjacke greift, die sie mit festem Griff in Szene setzt. Das Selbstportrait erscheint als eine Darstellung von Crossdressing. Der Verzicht auf Make Up, dekorative Frisur und feminine Kleidung dienen laut Argumentation einer Vermännlichung der Gesamterscheinung. Laura Cottingham spricht sich eindeutig gegen derartige Interpretationen aus: „Cahuns Beschäftigung mit photographischen Selbstportraits […] zeigt die Absicht, sich als Frau zu verorten und aus der politischen und bildnerischen Verfügbarkeit des weiblichen Körpers als Objekt männlichen sexuellen Besitztums und männlichen visuellen Konsums zu entkommen.“[40] Cottingham erkennt in Cahuns Selbstportraits die Absicht, sich als Frau innerhalb einer zeitgenössischen männlich dominierten Öffentlichkeit zu verorten. Dagegen versteht Shelley Rice (wie auch schon Leperlier) Cahuns Photographien als privates Projekt, welches der Künstlerin eine Handlungsfähigkeit, die ihr gesellschaftlich verwehrt bleibt, verleiht. „[...] Cahun's photographic works provided her with a parallel universe, a

[37] In Cahuns *Aveux non Avenus* findet sich eine kurze Stelle, die sich auf einer poetischen Ebene dem Feminismus widmet: „Le féminisme est déja dans les fées. Les magiciens montreront à nos petits garcons qu'on peut se passer de ces nourrices sèches. Et la vie n'en sera ni moins continue, ni moins discontinue.“. Cahun 2002, S. 234.

[38] Kline 1998, S. 76.

[39] Messerschmid 2002.

[40] Cottingham 1997, S. XXIII.

mental theatre where she could live the imaginary life with a freedom that was denied in the historical world.“.[41]

In beinahe allen Texten der zweiten Rezeptionsphase wird, gleich, ob sie sich der Verortung Cahuns innerhalb des Surrealismus oder der Vorläuferrolle der Künstlerin für postmoderne Identitäts-Diskurse widmen, eine immer gleiche Gruppe von Cahuns Arbeiten zur Interpretation herangezogen. Die Forschung konzentriert sich auf Cahuns theatralisch inszenierte Selbstportraits – zumeist entstanden vor 1930 -, die Objektphotographien und einige wenige spätere Aufnahmen, welche auf Jersey rund um das Anwesen der Künstlerin entstanden sind. Der enorme Korpus an Portraitphotographien von FreundInnen und KollegInnen, die Theateraufnahmen und andere Photographien werden oftmals außer Acht gelassen.[42] Auf diese Weise ist es möglich, ein bestimmtes Bild des künstlerischen Werkes Cahuns zu konstruieren, welches vor allem auf den Selbstportraits basiert und sich besonders für Interpretationen basierend auf postmodernen Diskursen eignet. „Quer durch die Rezeption entsteht der Eindruck, Claude Cahun sei eine Künstlerin, für die die Worte erst heute gefunden werden. Damit ist nicht nur gemeint, dass überhaupt (wieder) Worte für sie gefunden werden, sondern auch, dass die Worte, die gefunden werden, „heutige“ sind, geprägt von zeitgenössischen Diskursen.“[43] Die zeitgenössische Interpretation geschieht nachzeitlich und beschreibt Cahuns Kunst mit Begriffen des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts wie zum Beispiel Identität, Performativität, Codes und dergleichen. Auf diese Weise werden Cahun Intentionen unterstellt, die sich erst in den Konzepten postmoderner Diskurse finden, als wäre ihre Kunst der Theorieentwicklung vorausgeeilt. Ein Beispiel für diese Problemlage stellt Peter Weibels Untersuchung aus dem Jahr 1997 dar, in welcher der Autor besonders Cahuns Antizipation an zeitgenössischen Diskursen hervorhebt und damit den Eindruck erweckt, über Kenntnis der Handlungsintentionen der Künstlerin zu verfügen. „Claude Cahun versucht, in einer Art Würfelspiel aus diesem Würfel binärer Opposition auszubrechen, das Subjekt aus dem Körper, d.h. aus dem Gefängnis der distinktiven Opposition m/w zu befreien.“[44] Auch Elisabeth Bronfen schreibt Cahun eine sehr ähnliche Intention zu: „[Die] vielen Maskeraden vermitteln die Botschaft: ‚Ich bin eine Performanz, bin nur als eine Performanz, als das Zusammenknoten von verschiedenen Phantasiebildern und

[41] Rice 1999, S.22-23.
[42] Peterle weist außerdem auf die wahrscheinlich große Zahl an Werken hin, welche während der Besatzung Jerseys durch die Nationalsozialisten bei Hausdurchsuchungen zerstört wurden.
[43] Peterle 2009, S. 149.
[44] Weibel 2007, S. XXXII.

Gestalten meines kulturellen Bildrepertoires, das mich bestimmt hat."[45] Der Anschein, Cahun visualisiert in ihren Selbstportraits im postmodernen Sinn die Zurückweisung bestimmter Identitätskonstrukte wird durch ihre Kleidung und den oftmals kahlrasierten Kopf, welche eine eindeutig weibliche oder männliche Zuschreiben erschweren, begründet. Nur eine geringe Zahl an Attributen kennzeichnet die Historizität ihrer Arbeiten, weshalb die Photographien sehr progressiv erscheinen. „Auf manchen Bildern scheint Cahun eher einer Post-Punk- und Glamour-Rock-Ära der Androgynität und des Unisex entsprungen zu sein als der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts."[46] Eine Vielzahl an AutorInnen vernachlässigt sowohl die historischen Entstehungsbedingungen des photographischen Werks, als auch dessen Vielfalt und Widersprüchlichkeiten. Während in der ersten Rezeptionsphase Cahuns Biographie rekonstruiert wird und die AutorInnen verschiedene Versuche unternehmen, die Künstlerin als Person historisch zu verorten, wird eben diese Verortung in der zweiten Phase der Rezeption zugunsten der Konstruktion einer richtungsweisenden Künstlerin, welche postmoderne Diskurse in ihrem Werk vorwegnimmt, beinahe durchgängig hintangestellt.

II.3. Cindy Sherman und Claude Cahun im Vergleich

Vergleiche zwischen dem Werk Shermans und dem Cahuns basieren in der Literatur meist auf einer Gegenüberstellung der *Untitled Film Stills* und der Selbstportraits Cahuns aus den 1920er und 30er Jahren. Wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit soll eine weitere vergleichende Betrachtung die Unterschiede zwischen den Arbeits- und Ausdrucksweisen der beiden Künstlerinnen verdeutlichen. (Abb.8 und Abb.9) Für ihren *Untitled Film Still #47* aus dem Jahr 1979 inszeniert sich Sherman in einem Garten. Die weibliche Figur auf der querformatigen Schwarzweißphotographie ist sommerlich gekleidet, ein Sonnenhut und eine große Sonnenbrille, unter welchen das Gesicht und die hellen Haare zum Großteil verborgen sind, vermitteln den Eindruck von Hitze. Die Frau trägt eine Art leichten Morgenmantel, den kleine Volants an den Ärmelabschlüssen und eine Tasche zieren. Die darunterliegende Kleidung bleibt verborgen, es lässt sich aber vermuten, dass die Frau Bikini, Badeanzug oder eine sehr kurze Hose trägt. Ihre Füße stecken in dekorativ verzierten Zehensandalen. Der Garten scheint unter zu wenig Niederschlag zu leiden, der Rasen ist spärlich und dürr. Wohl deshalb ergießt sich ein dicker Wasserstrahl aus dem Schlauch in den Händen der Frau

[45] Bronfen 1998, S. 261.
[46] Messerschmid 2002, S. 29.

auf die Erde. Der Garten ist von einem hohen Lattenzaun umgeben, in dessen sichtbarer Ecke sich einige Ziegel und Stöcke stapeln. Der Bildraum wird vorne ebenfalls durch eine Art Holzzaun begrenzt. Der überrascht wirkende Blick der Frau in die Kamera, sowie die vordere Begrenzung des Bildraums verleihen der Aufnahme eine voyeuristische Note, jedenfalls handelt es sich scheinbar um eine Momentaufnahme. Auch die Schwarzweißphotographie Cahuns in einem Garten aus dem Jahr 1951 vermittelt den Eindruck eines Schnappschusses. Eine niedrige verschiedenartig gepflasterte Stufenarchitektur gesäumt von unterschiedlichsten Gartenpflanzen nimmt drei Viertel der Bildfläche ein. In der oberen Bildhälfte steht Claude Cahun etwas aus der Mitte versetzt an eine Stufe gelehnt. Sie trägt eine kurze dunkle Hose mit Gürtel, ein etwas helleres ärmelloses Hemd mit tiefem Ausschnitt, flache einfache Schuhe und wie Sherman Sonnebrille und eine Kopfbedeckung. Auf den ersten Blick mutet die Photographie wie eine beliebige Aufnahme aus einem Familienalbum an. Erst auf den zweiten Blick offenbart sich Cahuns exakte Pose. Nicht wie im Fall des *Untitled Film Stills* ist es ein Gefühl des momenthaften Festhaltens einer Szene, die bekannt anmutet, es ist ein Gefühl von Alltäglichkeit, welches den Betrachter beschleicht. Viele male werden Cahuns inszenierte Selbstportraits mit Shermans *Untitled Film Stills* verglichen, doch demonstrieren die hier gewählten Beispiele, dass Cahuns Vorgangsweise eine deutlich andere ist als die Shermans. Während die *Untitled Film Stills* Realität als Repräsentation aufdecken, tritt die Wirklichkeit in Cahuns Photographien in ein anderes Verhältnis zum Dargestellten. Während Sherman zum Zwecke ihrer Inszenierungen künstliche Settings erschafft, die temporär sind, nutzt Cahun oftmals ihre direkte Umgebung, ihren privaten Lebensraum, als Bühne für ihre Selbstdarstellungen. Shermans Arbeiten zeichnen sich durch ein hohes Maß an Theatralität aus, wohingegen ein Großteil der Photographien Cahuns als Privataufnahmen verstanden und nicht als künstlerisch motivierte Arbeiten rezipiert werden. Die Vergleiche mit Sherman seit den frühen 1990er Jahren evozieren bereits während der zweiten Rezeptionsphase kritische Stimmen, welche sie aus verschiedenen Gründen für unangebracht halten. „[...] [W]e must be cautious about essentializing the work of women's self-representation as we are about essentializing the historical actuality of women artists themselves. In other words, before we rush to create feminist (matri)lineages in which Claude Cahun becomes the ancestor of, for example, Francesca Woodman or Cindy Sherman, we need carefully to consider the nature of the terms, determinations, and contexts that formed and informed Cahun's oeuvre or, for that matter, Woodman's or Sherman's.“.[47]

[47] Solomon-Godeau 1999, S. 114-115.

II.4. Das historische Subjekt Claude Cahun

Um das Jahr 2000 kommt es zu einer regelrechten Welle von Publikationen zu Claude Cahun. Während sich lange Zeit ausschließlich die Kunstwissenschaften der Forschung widmen, beschäftigen sich nun auch VertreterInnen anderer Disziplinen mit der Künstlerin und ihrem vielfältigen Werk. Die frühe Rezeption bezieht sich beinahe nur auf Cahuns Photographie, in der dritten Phase sind es jedoch vermehrt LiteraturwissenschaftlerInnen, welche sich mit den Texten der Künstlerin auseinandersetzen. Julia Funk widmet einen Artikel aus dem Jahr 2007 der Verbindung verschiedener künstlerischer Medien in Cahuns Texten.[48] Die Autorin liest Cahuns Hauptwerk *Aveux non Avenus* als literarisches Mittel zum „Ausloten der Möglichkeiten des Sehens des Ich" und erkennt zahlreiche Querverweise auf die Photographie. Viele Begriffe wie etwa le cache oder die Maske als Kopiermaske haben eine Doppelbedeutung im Bildmedium.[49] Das Spiel mit verschiedenen Rollen und Identitäten wird bisher an Cahuns photographischen Selbstportraits festgemacht, erscheint nun aber in ihren literarischen Arbeiten auf einer anderen medialen Ebene verhandelt. Erst jetzt beginnt die Wissenschaft sich eingehend damit auseinanderzusetzen, dass Claude Cahun nicht die Photographie, Montage und Objektkunst, sondern die Literatur als ihr vorrangiges Medium betrachtet. Cahuns künstlerische Strategien und Mittel sind in Bild und Text dieselben, weshalb die Betrachtung ihrer Photographien nicht ohne Berücksichtigung ihres literarischen Schaffens geschehen sollte. Auch die Theaterwissenschaft beginnt um die Jahrtausendwende sich dem Werk Cahuns zu widmen. Obwohl die oftmals behauptete Performativität in den Photographien eine Ausweitung der theoretischen Auseinandersetzung auf das Gebiet des Theaters evoziert, liefert erst Miranda Welby-Everard im Jahr 2006 eine erste umfangreiche theaterwissenschaftliche Annäherung an Cahuns Kunst.[50] Die Verwendung von Masken, Schminke, Kostümen und Posen für die photographischen Selbstportraits liest die Autorin als spezifische Merkmale von Theatralität und untersucht Cahuns Werk mit Blick auf die theatrale Avantgarde ihrer Zeit. Ausführlich behandelt Welby-Everard Cahuns Mitwirken in Pierre Albert-Birots Theatergruppe *Le Plateau*. Zahlreiche während der 1990er Jahre untersuchten Selbstportraits dürfen nicht ohne ihren Zusammenhang mit Cahuns Wirken als Schauspielerin betrachtet werden.

---

48 Funk 2007.
49 Bronfen 1998, S.220-221.
50 Welby-Everard 2006.

Die exemplarisch skizzierte theoretische Öffnung der Forschung schafft es, Cahuns vielfältiges Werk differenzierter als bisher darzustellen und es in historischen Entwicklungen rück zu verankern. Auch in drei Publikationen, die den vorläufigen Höhepunkt der Rezeption darstellen, findet diese Öffnung ihren Niederschlag. 2007 wird *Aveux non Avenus* in englischer Übersetzung unter dem Titel *Disavowals or Cancelled Confessions* veröffentlicht.[51] 2006 publiziert der *Jersey Heritage Trust*, welcher einen großen Teil des photographischen Werkes Cahuns sowie unzählige Briefe, Manuskripte und Dokumente archiviert, einen Katalog seiner Sammlung. Trotz der vielfältigen Annäherungen an Cahuns und Moores Leben und Schaffen im Textteil des Kataloges, ist der Abbildungsteil nach wie vor in Kategorien wie *Portraits*, *Theatre* oder *Still Lives and Objects* unterteilt. Auch wenn die grundsätzliche Behauptung, Cahuns photographische Selbstportraits seien als privates Projekt entstanden, nun nicht mehr eine allgemeine Vertretung findet, wird nach wie vor eine Trennung zwischen privaten Schnappschüssen und künstlerisch motivierten Photographien vorgenommen. Der Vergleich einiger Aufnahmen der verschiedenen Kategorien zeigt jedoch, dass sich eine eindeutige Unterscheidung zwischen öffentlichen und privaten Aufnahmen schwierig gestaltet. Sowohl Cahuns Selbstportraits, als auch ihre Aufnahmen von Familie, FreundInnen und KollegInnen erscheinen gleichermaßen inszeniert. Egal, ob sie sich kostümiert in einer Kulisse inszeniert oder ein privater Schnappschuss ein Bild von ihr festhält, Cahun ist sich immer bewusst über den Augenblick der Aufnahme. Gen Doy veröffentlicht 2007 eine Monographie, in welcher sie den Versuch einer historischen Rekontextualisierung der Kunst Claude Cahuns unternimmt. Zu diesem Zweck richtet sie ihr Augenmerk nicht nur auf die bereits viele Male untersuchten Selbstportraits Cahuns, sondern weitet ihre Betrachtung auf bisher als private Schnappschüsse verstandene Aufnahmen, sowie auf offizielle Photographien Cahuns etwa in Dokumenten aus. Doy legt ihr Hauptaugenmerk auf Cahuns Photographien, bemerkt aber gleich zu Beginn ihrer Monographie: „[...] all of her creative output – including Surrealist objects, fiction, journalism and translation – is clearly a body of work to be viewed as a totality [...]“.[52] Sie wählt für ihre Untersuchung der Photographien theoretische Ansätze, welche eng mit den Interessen der Künstlerin verbunden sind und spannt den Bogen von der Psychoanalyse und dem Marxismus bis hin zu den Women's und Gay and Lesbian Studies.[53] Ziel der Studie ist die Erforschung

[51] Cahun 2007.
[52] Doy 2007, S. 3.
[53] „She [Cahun] was interested in Freud, knew Lacan, read Marx, Engels and Trotsky, translated wirtings by Havelock Ellis on women in society, and engaged with gay and lesbian issues both in France and in other parts of Europe“. Doy 2007, S. 4

der komplexen Beziehung zwischen Autor, Werk und Beutung in Cahuns photographischen Arbeiten, ohne die Künstlerin aus ihrem historischen Umfeld herauszunehmen und ihr Werk postmodern zu kontextualisieren. „[...] [I]n both her written and photographic work, [Cahun] explores the complexities of identity and representation.“[54] Dies geschieht jedoch als bewusste Handlung eines historischen Subjekts, welches seine eigenen Repräsentationen als Möglichkeiten der Konstruktion eines alternativen Selbst versteht.

III. Die Utopie einer Vereinigung von Kunst und Leben

Mit Gen Doys Monographie begibt sich die kunstwissenschaftliche Rezeption ausdrücklich auf den Boden der Subjektfragen. Natürlich ist die Frage nach dem Subjekt auch den vorangegangenen Untersuchungen inhärent, die postmoderne Forschung widmet sich aber nicht wie Doy der historischen Person Claude Cahun sondern ihrem Werk und verhandelt das Subjekt Cahun lediglich in Fragen nach Subjekt-Objekt-Beziehungen in der Photographie oder der Stellung der Frau als Objekt innerhalb der surrealistischen Bewegung. Während die postmoderne Forschung sich für Repräsentationen interessiert und damit dem Subjekt Cluade Cahun nur in dem Sinne Aufmerksamkeit schenkt, als dass seine Fragmentation und sein konstruierter Charakter (und damit eigentlich seine Unmöglichkeit) thematisiert werden, unternimmt Doy den Versuch, durch Rekontextualisierung ihres Werks und ihrer politischen Aktivitäten das historische Subjekt Claude Cahun aufzuspüren. Konkret stellen sich damit Fragen nach der Rolle des Subjekts Cahun für ihre Kunst und deren zeitgenössische Rezeption.

Seit der Wende zum 21. Jahrhundert besteht kein Zweifel mehr daran, dass Claude Cahun sowohl literarisch als auch künstlerisch den historischen Avantgarden, genauer dem Surrealismus, zuzuordnen ist und keine Ausnahmeposition innerhalb der modernen Kunst inne hat. Es ist daher unbedingt notwendig, Cahuns Kunst in Verbindung mit avantgardistischen Ideen zu sehen und der Frage nachzugehen, inwiefern im Besonderen eine zentrale avantgardistische Utopie sich in ihrem Werk abzeichnet. Ziel ist es, eine Möglichkeit zu finden, an historische Postulate der Avantgarden zeitgenössisch anzuknüpfen, um eine alternative Lesart der Photographien Cahuns zu erschließen. Eines der Hauptpostulate der Avantgarden lautet, Kunst und Leben zum

[54] Doy 2007, S.5.

Zwecke einer Verbesserung gesellschaftlicher Umstände zu vereinen. „Es geht darum, die Kunst ins Leben zu überführen, das heißt die im Zuge des Modernisierungsprozesses ausdifferenzierte, institutionalisierte und professionalisierte Sphäre der Kunst aufzuheben. Konkret bedeutet das, erstens, die Grenzen zwischen den verschiedenen Gattungen zu überwinden […] Es bedeutet zweitens die Trennung von Experten und Laien, Künstlern und Nicht-Künstlern einzuebnen. Es zielt drittens auf eine Verunsicherung des Werkbegriffs in der Intention, das Werk in den Prozess aufzulösen, die künstlerische Arbeit im politischen Engagement und im gesellschaftlichen Leben aufgehen zu lassen.“.[55] Cahun verbindet die verschiedenen Gattungen in ihrem Werk etwa in Form einer Kombination aus Photographie, Text und Zeichnung in Montagen oder in der Objektphotographie. In ihrer politischen Schrift *Les Paris sont ouverts* fordert sie, dass jeder zum Künstler werden soll.[56] Zugleich begreift Cahun sich selbst nicht in erster Linie als bildende Künstlerin, sondern als Literatin, nimmt jedoch 1936 mit einem Objekt an einer Gruppenausstellung der Surrealisten in London teil.

Ebenso wie Cahuns künstlerisches und literarisches Werk wird auch die Avantgarde selbst erst nachträglich theoretisch reflektiert. Die Verortung dieser Reflexionen innerhalb der Postmoderne, welche sich in scharfer Abgrenzung zur Moderne definiert, erweist sich insofern als problematisch, als dass die Avantgarde historisch ist und ihr so ein Nachwirken in der Gegenwart erschwert wird. Ausgehend von Peter Bürger soll der Frage nachgegangen werden, ob und auf welche Weise sich avantgardistische Utopien fortgesetzt haben und welche Rolle dabei das Subjekt des Künstlers einnimmt.

III.1. Das Scheitern der Avantgarde

In den 1960er Jahren beginnt mit Arnold Gehlen die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den historischen Avantgarden zu einem Zeitpunkt, zu dem von den europäischen und nordamerikanischen Neoavantgarden noch einmal die Grenzen und Möglichkeiten der Kunst ausgelotet werden.[57] Dabei liefert der Autor keine geschlossene Theorie, vielmehr widmet er sich (auch bereits in mehreren früheren Schriften) der Geschichte der Institutionalisierung der Kunst und versteht ihren Wandel als gesellschaftlichen Bereich, welcher sich am Avantgardismus systematisch erfassen

[55] Klinger 2004, S.215.
[56] Cahun 2002, S. 499-534.
[57] Gehlen 1966, S. 77-97.

lässt. Der Avantgardismus erscheint als symptomatischer Untersuchungsgegenstand für Fragen des soziokulturellen Wandels insgesamt. Gehlen liefert mit den Begriffen seiner Theorien wesentliche Elemente folgender Konzeptionen moderner Kunst und Gesellschaft.[58] Nach Gehlens Auseinandersetzungen nimmt die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Phänomen der Avantgarde rapide zu bedingt durch die Protestbewegungen der späten 1960er Jahre, deren theoretische Diskurse sich Institutionalisierungsprozessen widmen. Peter Bürger veröffentlicht 1974 eine der ersten umfassenden Theorien der Avantgarde. Bereits einige Jahre zuvor reagiert seine Untersuchung der historischen Avantgarden auf die von ihm attestierten Korrespondenzen zwischen dem Surrealismus und den Geschehnissen im Mai 1968. „Spätestens seit den Maiereignissen 1968 liegt die Aktualität des Surrealismus offen zutage. […] weil hier Aspirationen, die der Surrealismus seit den 20er Jahren verkündet, massenhaft Ausdruck gefunden haben: Revolte gegen eine als Zwang empfundene Gesellschaftsordnung, Wille zur totalen Umgestaltung der zwischenmenschlichen Beziehungen und Streben nach einer Vereinigung von Kunst und Leben. […] beide Ereignisse [erhellen] sich gegenseitig […] Einmal werfen die Maiereignisse ein neues Licht auf den Surrealismus, dessen politische Implikationen erst jetzt ganz sichtbar geworden sind, zum anderen dürfte das Studium des Surrealismus dazu beitragen, die Aspirationen und Aporien der Maibewegung als eines Stücks unbewältigter Gegenwart besser zu erfassen.“.[59] Bürger liefert eine Grunddefinition der Avantgarden. Gemeinsames Charakteristikum aller avantgardistischen Strömungen ist die Ablehnung künstlerischer Verfahrensweisen in ihrer Gesamtheit. Die Avantgarden wenden sich gegen die Institution Kunst, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat und lassen dabei die Grundtendenz, die Kunst in der Lebenspraxis aufzuheben, erkennen.[60] Ziel ist es, von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren und damit aus dem Staat ein Kunstwerk zu machen. Es wird eine politische Organisation angestrebt, die eine sinnvoll und harmonisch gestaltete Einheit bildet. Dieses Ziel ist für die Avantgarden über die Entwicklung eines neuen Werkbegriffs zu erreichen, denn „[n]ur eine auch in den Gehalten der Einzelwerke gänzlich von der (schlechten) Lebenspraxis der Gesellschaft abgesonderte Kunst kann das Zentrum sein, von dem aus eine neue Lebenspraxis sich organisieren läßt.“.[61] Die Aufhebung der Kunst in der

[58] Gehlen operiert mit den Begriffen Kulturrevolution, Kristallisation, Ritualisierung und Institutionalisierung, sowie Kommentarbedürftigkeit avantgardistischer Kunst.

[59] Bürger 1971, S. 7-8.

[60] Die Institution Kunst versteht Bürger als Vermittlungseben zwischen der Funktion des einzelnen Werks und der Gesellschaft. Damit löst sich die Gegenüberstellung von Kunst und Wirklichkeit auf und die Einsicht, dass das Kunstwerk Teil der Gesellschaft ist, wird möglich. Bürger 1974, S. 15-17.

[61] Bürger 1974, S.98.

Lebenspraxis verwirklicht sich im Kunstwerk selbst. „Die avantgardistische Intention der Zerstörung der Institution Kunst wird so paradoxerweise im Kunstwerk selbst realisiert. Aus der beabsichtigten Revolutionierung des Lebens durch Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis wird eine Revolutionierung der Kunst.“.[62] Die Avantgarden lösen eine Krise des Werkbegriffs aus, da das organische (symbolische) Kunstwerk als vermittlungslose Einheit von Allgemeinem und Besonderem zerstört wird. Avantgardistische Werke zählen zu den nicht-organischen (allegorischen) Werken, deren Einheit eine Vermittelnde ist. Zur Bestimmung des avantgardistischen Kunstwerks zieht Bürger Walter Benjamins Allegoriebegriff heran, der es erlaubt, sowohl produktions- als auch wirkungsästhetische Aspekte zu erfassen.[63] Während das organische Kunstwerk anhand der Herstellung des Scheins von Natur die Tatsache seines Produziertseins unkenntlich zu machen versucht, gibt sich das avantgardistische Werk als künstliches Gebilde, als Artefakt zu erkennen. Während bei der Rezeption des organischen Kunstwerks ein ganzheitlicher Eindruck intendiert wird, indem die Einzelteile stets auf das Werkganze verweisen und nur in Bezug darauf Bedeutung haben, verfügen die Einzelmomente des avantgardistischen Kunstwerks über einen viel höheren Grad an Selbstständigkeit. Ihre Deutung kann einzeln oder in Gruppen erfolgen ohne dass das Werkganze erfasst werden muss. Bürger zieht den Begriff der Montage, wie er von den frühen kubistischen Collagen nahe gelegt wird, heran. Dieser setzt die Fragmentiertheit der Wirklichkeit voraus und beschreibt die Phase der Werkkonstitution. Der Künstler verzichtet durch die Einführung von Realitätsfragmenten auf die Gestaltung des Werkganzen, wodurch das Bild einen anderen Status erhält. Die einzelnen Teile des Bildes verweisen nicht mehr als Zeichen auf die Wirklichkeit, sie sind Wirklichkeit. Die Rezeption gründet nicht mehr auf einem Gesamteindruck, welcher eine Sinndeutung erlaubt und gipfelt aufgrund dieser „Versagung von Sinn“ im Schock.[64] „Ihn intendiert der avantgardistische Künstler, weil er daran die Hoffnung knüpft, der Rezipient werde durch diesen Entzug von Sinn auf die Fragwürdigkeit seiner eigenen Lebenspraxis und die Notwendigkeit, diese zu verändern, hingewiesen.“.[65] Dieser Schock ist jedoch einmalig und unspezifisch, wodurch ein neuer Typus der Rezeption entsteht. Die Aufmerksamkeit richtet sich nicht

[62] ebd.

[63] Walter Benjamin wertet den Begriff der Allegorie auf, nachdem ihm der Klassizismus im 19. Jahrhundert das Symbol vorzieht, und erklärt ihn zur paradigmatischen Kunstform, mit welcher sich die Moderne gegen die idealistische Ästhetik wendet. Benjamin 1996.

[64] Laut Bürger verstehen die Surrealisten den Sinn der Realität als objektiven Zufall, weshalb sie im Kunstwerk den Zufall bewusst produzieren.

[65] Bürger 1974, S. 108.

mehr auf den Sinn des Werkganzen, sondern auf das Konstruktionsprinzip. Die widerspruchsvolle Beziehung heterogener Teile konstituiert das Werkganze.

Der Schock des Publikums verdankt sich einer Provokation, wie sie etwa Marcel Duchamp mit seinen Readymades hervorruft. „Daß dieser Typus von Provokation sich nicht beliebig oft wiederholen lässt, liegt auf der Hand. Die Provokation ist abhängig von dem, wogegen sie sich richtet; hier von der Vorstellung, das Individuum sei das Subjekt des künstlerischen Schaffens. Nachdem einmal der signierte Flaschentrockner als museumswürdiger Gegenstand akzeptiert ist, fällt die Provokation ins Leere; sie verkehrt sich ins Gegenteil. Wenn heute ein Künstler ein Ofenrohr signiert und ausstellt, denunziert er damit keineswegs mehr den Kunstmarkt, sondern fügt sich ihm ein; er destruiert nicht die Vorstellung vom individuellen Schöpfertum, sondern er bestätigt sie.“.[66] Selbst wenn Marcel Duchamp sein Pissoir anonymisiert, indem er es mit „R. Mutt“ signiert, kann es im Nachhinein doch als künstlerische Subjektleistung rezipiert werden. Das Scheitern der Avantgarde liegt damit für Bürger in der Musealisierung der avantgardistischen Werke und dem Fortbestehen der Institution Kunst. Dieses Scheitern bezieht sich allerdings nur auf die nachträgliche Rezeption der Avantgarde, es kommt also erst in Zeiten der Neoavantgarde, in der alle Stile gleichzeitig nebeneinander stehen, zum Vorschein.

III.2. Der *Tod des Autors*

Bürger verfasst seine *Theorie der Avantgarde* vor dem Hintergrund der Neoavantgarden der Nachkriegszeit einerseits und den Protestbewegungen der späten 1960er Jahre andererseits. Betrachtet man Bürgers Bestimmung des avantgardistischen Werkbegriffs, welcher die Zufälligkeit der Form ins Zentrum rückt, liegt es nahe, auch einen Blick auf die Überlegungen des französischen Strukturalismus über den Autor zu werfen. Bereits 1960 stellt Hans-Georg Gadamer Überlegungen zu einer Zusammenführung von Text und Leser an und erkennt, dass gesellschaftliche und historische Bedingungen die Rezeption eines Textes mitbestimmen.[67] 1968 prägt Roland Barthes den Begriff vom *Tod des Autors*.[68] Er geht davon aus, dass nicht der Autor eines Textes dessen Bedeutung vorgibt und richtet sich so gegen die bisher vorherrschende Rezeption und

[66] Bürger 1974, S.71.
[67] Gadamer 2011.
[68] Barthes 2000.

Interpretation literarischer Werke, welche von den Absichten oder der Biographie des Autors ausgehen. Der Autor erscheint nicht mehr als Subjekt der Textproduktion und gibt den Sinn vor, dieser verdankt sich vielmehr dem Akt des Lesens. Der Sinn entsteht dabei immer neu und auch anders, da die Zeichen des Textes sowohl selbst in einem Dialog zueinander treten, dieser Dialog aber auch im Leser stattfindet und erst an dieser Stelle Bedeutung erzeugt. Der Leser löst hinsichtlich der Bedeutungsproduktion den Autor ab. Diese Vorstellung herrscht lange Zeit auch in den Kunstwissenschaften vor und liegt vielen Interpretationen etwa der Photographien Cindy Shermans zugrunde. Der Sinn ihrer Photographien ist nicht von der Künstlerin angelegt, sondern entsteht beim Betrachten durch den Rezipienten. Identität wird als Konstrukt entlarvt, indem der Rezipient die einzelnen Elemente des Bildes erst zu einem Sinn zusammenfügen muss und dabei die Fragmentation der eigenen Identität erfährt.

Die Postmoderne ist jedoch nicht mit dem Tod oder dem Verschwinden des Autors gleichzusetzen. 1990 präsentiert Jean-Luc Godard in Cannes seinen Film *Nouvelle Vague*, mit welchem er das Autorenkino verabschiedet. Er sieht sich nicht mehr als Urheber des Films, sondern als bewusster Organisator. Das Thema des Identitätsverlustes spielt in Godards Film eine zentrale Rolle. Nur ein Jahr zuvor tritt Wim Wenders dem Filmpublikum in *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* in der Rolle eines Autors gegenüber, der mit dem Medium Video experimentiert. Auch der Inhalt des Filmes widmet sich der Autorschaft. „Wenders beantwortet die Identitätsfrage dann auch positiv, indem er zeigt, daß sich im Leben des schöpferisch tätigen Individuums einstellen kann, was normalerweise ausgesprochen selten ist: Das beglückende Gefühl, etwas Besonderes, Unverwechselbares zu sein […] muß kein Wunschtraum bleiben, solange man nur bereit ist, an sich selbst zu arbeiten und auf die eigenen Bedürfnisse zu hören.“.[69] In Hinblick auf diese beiden sehr verschiedenen Verständnisse von Autorschaft in der Postmoderne lässt sich der Schluss ziehen, dass auch innerhalb der Avantgardekunst die Negation individueller Produktion keineswegs durchgängig ist. Bürger konzentriert sich in seiner Untersuchung der Avantgarden auf Dadaismus und Surrealismus und lässt etwa den Expressionismus völlig außer acht.[70] Der Expressionismus wird einerseits zu den Avantgarden gezählt, beruft sich aber andererseits nach wie vor auf das Bild des Künstlergenies. Dieser Mythos des 19. Jahrhunderts wird noch verstärkt, indem das Innere des Künstlers ein Bild der Außenwelt gestaltet. Gleichzeitig mit den avantgardistischen Tendenzen der

[69] Knobeloch 1996, S. 194.

[70] Richard Murphy etwa übt Kritik an Bürgers *Theorie der Avantgarde*, indem er mit ihrer Hilfe den Expressionismus untersucht. Murphy 1998.

Verabschiedung von einem schöpferischen Künstlersubjekt setzt sich auch die expressionistische Auffassung des Künstlers in der Nachkriegszeit (etwa bei Jackson Pollock) fort.

III.3. Die Aktualität der Avantgarde in der Postmoderne

Der von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders im Jahr 2000 herausgegebene Band *Der Blick vom Wolkenkratzer* vereint Ansätze verschiedener Autoren, welche sich der Avantgarde im Angesicht der Paradigmenwechsel der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts theoretisch annehmen.[71] Die Abgrenzung der Avantgarde von der Postmoderne gestaltet sich schwierig, betrachtet man exemplarisch Jean-Francois Lyotards Verständnis der Postmoderne in der Kontinuität der Avantgarde. „Was seit einem Jahrhundert in der Malerei oder in der Musik geschehen ist, antizipiert gewissermaßen die Postmoderne, die ich meine.“.[72] Die Postmoderne repräsentiert für Lyotard einen Zustand der Realisierung der Moderne, eingeschlossen der Avantgarde. Nicht wie bei Bürger ist die Rede von einem Scheitern, vielmehr schafft die Postmoderne die Bedingungen für die Überwindung der Avantgarde durch Aufhebung. Ebenso wie für Bürger stellt die Avantgarde für Lyotard einen historisch wichtigen Bezugspunkt dar, ist jedoch nicht mehr aktuell. Paul Mann benennt ihre Funktion für gegenwärtige Diskurse wie folgt: „The persistence of what would once have been called avant-garde artists demonstrates the simultaneous possibility, impossibility, necessity and inconceivability of the avant-gardes antithetical project. Even as the avant-garde dies into discourse, discourse looses track of that alterity which the avant-garde always embodied, some still-to-be-named function still at work along the impossibility of the margin.“.[73] Damit steht seine Einschätzung der Vorstellung eines Scheiterns oder einer Aufhebung der Avantgarde gegenüber. „Die fortdauernde Präsenz der Avantgarde in heutigen Diskursen ist zumindest ein Indiz dafür, daß von ihr Fragen aufgeworfen worden sind, die vielleicht noch immer auf der Tagesordnung stehen, sicher aber keine sie 'aufhebenden' Antworten gefunden haben.“.[74]

Ausgangspunkt für Cornelia Klingers Untersuchungen des avantgardistischen Postulats der Vereinigung von Kunst und Leben und dessen Verhältnis zur Postmoderne bildet

[71] Asholt/Fähnders 2000.
[72] Derrida/Lyotard 1985, S. 30.
[73] Mann 1991, S. 41.
[74] Asholt/Fähnders 2000, S. 21.

der Modernisierungsprozess als Ausdifferenzierungsprozess.[75] Die Folgen der Pluralisierung, Disversifizierung, Fragmentierung und Arbeitsteilung sind Entwurzelung, Entzweiung, Entfremdung und Sinnverlust. Der Kunst kommt in diesem Prozess eine besondere Aufgabe zu: Sie "[...] kann die Hoffnung auf eine heilende oder lindernde Reintegration der Entzweiungen [...]" wecken.[76] Wie jede andere gesellschaftliche Sphäre unterliegt auch die Kunst grundsätzlich demselben Prozess der Ausdifferenzierung und Spezialisierung. Doch während alle anderen Subsysteme der Gesellschaft voneinander unabhängig sind, aber in einem Funktionszusammenhang stehen, gilt die Kunst als zweckfrei und steht damit außerhalb dieses Zusammenhangs. Die Kunst ist von allen anderen Bereichen nicht nur unterschieden, sie ist ihnen entgegengesetzt. Deshalb erachtet es Klinger für sinnvoll, bezüglich der Kunstsphäre nicht nur von Autonomie, sondern von Alterität zu sprechen. Die Kunst entzieht sich den Entwicklungen der Moderne und bleibt als abgeschlossener Bereich bestehen. Die Alterität hat zwei Seiten. Auf der objektiven, auf das Werk bezogenen Seite bildet sie aufgrund ihrer Referenzlosigkeit eine Gegenwelt zur Wirklichkeit. Nach wie vor wird der Kunst aufgrund ihrer konventionellen ästhetischen Formgebung die Eigenschaft zugeschrieben, einen Ausschnitt der Wirklichkeit als das Ganze erscheinen zu lassen und damit die Fähigkeit, ein Kunstwerk als sinnvoll gestalteten Kosmos zu schaffen. Indem die Wirklichkeit den Charakter eines sinnvoll gestalteten Kosmos verliert, kann das Kunstwerk nicht mehr deren Abbild sein, es wird zum Gegenbild. „Mit der spezifischen Kapazität des Ästhetischen zur Einheits-, Ganzheits- und Sinnstiftung verspricht Kunst etwas zu leisten, was sonst im Zuge des Modernisierungsprozesses unmöglich und auch illegitim geworden ist.".[77] Eine Steigerung der Autonomie ist auch auf der Subjektseite, der Seite des Künstlers zu beobachten. „Nur als Künstler erlangt das Subjekt die ihm im Prozess der Moderne verheißene Autonomie in vollem Umfang. Der Künstler erscheint als das moderne Subjekt *par excellence*.".[78] Von der Arbeitsteilung nicht betroffen bleibt die Tätigkeit des Künstlers handwerklich. Hinzu kommt die Vorstellung von Künstlerexistenz außerhalb der Regeln und Konventionen bürgerlicher Normalität. "Expressive Selbstverwirklichung wird zum Prinzip einer als Lebensform auftretenden Kunst.".[79] Die Alterität des Künstlers gegenüber den

[75] Die positiven Folgen dieses Ausdifferenzierungspozesses sind die Dynamisierung der Gesellschaft und die Autonomisierung der Subjekte.
[76] Klinger 2004, S. 212.
[77] dies., S. 214.
[78] ebd.
[79] Habermas 1985, S. 28.

Funktionszusammenhängen der Gesellschaft bildet den Höhepunkt der Vorstellung von Handlungsmächtigkeit und Souveränität des modernen Subjekts.

Das Ziel der avantgardistischen Utopie der Überführung der Kunst ins Leben ist der Staat als Kunstwerk, eine politische Organisation, die eine sinnvoll und harmonisch gestaltete Einheit bildet. Dieses Konzept einer Versöhnung von Kunst und Leben scheitert allerdings. Es kommt einerseits zu einer Politisierung der Ästhetik, zur Unterordnung der Kunst unter die Anforderungen der Politik, andererseits zu einer Ästhetisierung der Politik, indem sich die Politik eine ästhetische Rhetorik aneignet und die Wirklichkeit unter ästhetische Grundsätze unterwirft. Die Avantgarden werden einerseits zu Opfern der totalitären Regime, andererseits sind sie diesen scheinbar „verdächtig geistesverwandt".[80] Die Avantgarde verliert die Hoffnung auf einen Umsturz der bestehenden Gesellschaftsordnung und den Anbruch eines nach-modernen Zeitalters „universalen Menschenglücks am Ziel der Geschichte".[81] Die Umstrukturierung des Politischen nach dem zweiten Weltkrieg führt zu einer Entsakralisierung. Weltanschauliche und ideologische Aspekte treten in den Hindergrund. Mit dem Bedeutungsverlust des Nationalstaats als solchem und der nationalstaatlichen Bindung der Subjekte als Grundlage ihrer Identitätsbildung erscheint der Zusammenhang zwischen Kultur und Nation, Kunst und Politik überholt. Nach 1950 muss die Unumstößlichkeit des Ausdifferenzierungsprozesses der Moderne anerkannt werden und auch die Sphäre der Kunst muss ihm untergeordnet werden. Die Kunst muss sich in strikte Selbstreferentialität, in operative Geschlossenheit und in die Partialität ihrer spezifischen Sphäre fügen – sie muss keine besondere Mission mehr für die Gesellschaft erfüllen. Die Autonomie der Kunst wird anerkannt und entspricht in Art und Umfang der Autonomie anderer Sphären. So wird auch das Konzept des Modernismus in den 1950er und 60er Jahren umgeschrieben. Es kommt zu einer Vereindeutigung hin auf die formalistischen und puristischen Aspekte. Die spezifische Temporalität der Avantgarde und das Fortschrittsdenken der Moderne und des Modernismus erlahmen. Die Idee engagierter Kunst kehrt jedoch bereits Ende der 1960er Jahre zurück. "[...] [B]is heute ist das Element der Alterität, das kritische, emanzipatorische und utopische Potential des Ästhetischen aus dem Selbstverständnis von KünstlerInnen nicht wegzudenken.".[82] Die Alterität der Kunst und ihre

[80] Klinger 2004, S. 217-218.

[81] dies., S. 219.
Der Verlust des zeitpolitischen Referenzrahmens bedeutet eine Infragestellung des Konzepts selbst, da der Begriff der Avantgarde eng mit der Vorstellung eines Ziels der Geschichte jenseits der Moderne verbunden ist.

[82] dies. 2004, S. 220-221.

Vorhutmission gegenüber der Gesellschaft werden zu den entscheidenden Kriterien um hohe Kunst von anderen Arten der ästhetischen Produktion zu unterscheiden, erweisen sich die vom Modernismus eingesetzten formalen Mittel für diesen Zweck doch langfristig als untauglich.

III.4. „Auf der Suche nach einer neuen Lebens-Kunst“[83]

Klinger stellt die Frage, ob die zeitgenössische Diskussion um die Suche nach einer neuen Lebens-Kunst eine Verbindung zum alten avantgardistischen Sehnsuchtspostulat aufweist. Die Autorin untersucht, wie geartet diese Verbindung ist, indem sie nach Übereinstimmungen und Differnzen sucht. Die Betrachtung der These einer Fortführung der avantgardistischen Utopie in theoretischen Überlegungen bis zur Gegenwart lohnt sich in Hinblick auf die Suche nach alternativen Möglichkeiten zeitgenössischer Überlegungen zu Claude Cahuns photographischem Werk. Handelt es sich um frühe Reflexionen avantgardistischer Ideen in Form einer Selbstästhetisierung?
Alasdair MacIntyre erkennt das Problem der Auflösung des Selbst als Folge des Ausdifferenzierungsprozesses der Moderne, er spricht von einer „liquidation of the self into a set of demarcated areas of role-playing“.[84] Die kohärente und Kohärenz stiftende Erzählbarkeit der Lebensgeschichte wird zum Kriterium der Selbstidentität - die Einheit des Selbstentwurfs liegt in der Narrativität. Martha Nussbaum schließt an diese Überlegungen an und nimmt Bezug auf die Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts. Die Beziehung zwischen Kunst und Leben, zwischen Ethik und Ästhetik ist wechselseitig und mündet in eine vollkommene Gleichsetzung: „The artist's task *is* a moral task“.[85] Der realistische Roman verfügt über eine moralische Vorbildlichkeit literarisch gestalteter Lebenssituationen für die Wirklichkeit. Die Literatur achtet die Partikularität und besitzt die Fähigkeit, das Partikulare am Ende wieder zu einem Ganzen zusammenzufügen. Damit bewegt sich die Debatte um eine Lebens-Kunst auf dem Feld der Ethik und es stellen sich Fragen nach dem Verhältnis dieser zur Ästhetik. „Die Ethik der Ästhetik liegt […] in der Möglichkeit des Ästhetischen, für die Rätselhaftigkeit der Welt und des Anderen zu sensibilisieren. Der Widerstand von Kunst und Literatur gegen Versuche, das Geheimnis des Anderen abzuschaffen, und ihr Eintreten für das

[83] Die Überschrift dieses Unterkapitels ist Cornelia Klingers zweitem Kapitel ihrer Untersuchung entlehnt. Klinger 2004, S. 221.
[84] MacIntyre 1981, S. 190.
[85] Nussbaum 1985, S. 527.

Unsagbare und Undurchschaubare sind Ausdruck einer genuinen Ethik der Ästhetik.“.[86] Wolfgang Welsch führt die Rolle des Verhältnisses von Ästhetik und Ethik für das Politische aus: „Ästhetische Erfahrung […] sensibilisiert für Grundunterschiede und für die Eigenheit und Irreduzibilität von Lebensformen. Zugleich fördert sie die Bereitschaft wahrzunehmen, wo Überraschung geschieht, wo Verstöße vorliegen, wo es für das Recht der Unterdrückten einzutreten gilt. Insofern vermag ästhetische Kultur auch zur politischen Kultur beizutragen.“.[87] Lyotard nimmt ausdrücklich Bezug auf die historischen Avantgarden.[88] Das avantgardistische Kunstwerk beabsichtigt, das Nicht-Darstellbare darzustellen und kann so auf ein Absolutes, welches jenseits der Wirklichkeit liegt, verweisen und dessen Existenz beglaubigen. Damit bleibt das Absolute ausschließlich negativ auf die Realität bezogen. Es stellt nichts dar, sondern verweist lediglich auf ein Undarstellbares. Bei allen Autoren bleibt die Alterität der Kunst erhalten, wird jedoch auf ihren negativen Aspekt – Zurückweisung, Brüskierung, Durchbrechung, (Zer)Störung des Bestehenden – reduziert. Demgegenüber liegt für Achille Bonito Oliva das Absolute nicht als Undarstellbares jenseits einer kontingenten Realität.[89] Vielmehr versteht er das System der politischen, psychoanalytischen und wissenschaftlichen Ideologien als allumfassend und auch eine kontingente Wirklichkeit betreffend. Die Kunst verweist nicht auf ein Absolutes, sie ist bei der Durchbrechung des Bestehenden auf sich gestellt. Die Mission der Kunst (und hier stimmt Oliva mit Lyotard überein) liegt in ihrer Aufgabe, die bestehenden Verhältnisse zu erschüttern und andere Möglichkeiten beziehungsweise die Möglichkeit des Anderen zu eröffnen.

Inhalt und Sinn von Alterität haben sich seit den historischen Avantgarden grundlegend verändert. Die Alterität der Kunst liegt nicht mehr in ihrer Fähigkeit zur Einheits- und Harmoniestiftung angesichts einer fragmentierten und entfremdeten Wirklichkeit. Die Kunst soll die Einheit des Bestehenden durchbrechen und für das Nicht-Bestehende, Nicht-Identische, das Neue und Andere bürgen. Die Prämisse der Alterität bleibt aber erhalten: „Das Ästhetische ist das *jeweils* Andere gegenüber der gesellschaftlichen Realität und soll daher zu ihrer Modifikation beitragen können.“[90] Die Vorstellung von Kunst als Hoffnungsträger und Vorhut im Hinblick auf eine Umgestaltung der Wirklichkeit bleibt erhalten. Hierbei ist die unterschiedliche Gestalt der Gegenwirklichkeit des Ästhetischen durch Unterschiede in der Analyse der jeweiligen gesellschaftlichen Situation bedingt. Michel Foucault ist der Auffassung, dass das

[86] Wulf/Kamper/Gumbrecht 1994, S.X-XI
[87] Welsch 1994, S. 21
[88] Derrida/Lyotard 1985
[89] Oliva 1982.
[90] Klinger 2004, S. 227.

Fehlen von Moral mit der Suche nach einer Ästhetik der Existenz beantwortet werden muss. „[...] [D]ie Idee einer Moral im Gehorsam gegenüber einem Regelkodex ist heute im Verschwinden begriffen und ist schon verschwunden. Und diesem Fehlen von Moral will und muß die Suche nach einer Ästhetik der Existenz antworten.“.[91] Er sieht eine Analogie zwischen Lebens- und Kunststilen. Durch den Verlust substantieller Bindungen entsteht eine Pluralität von Möglichkeiten. Bereits bei Friedrich Nietzsche ist die Ästhetisierung die logische und unausweichliche Folge jedes Substanzverlustes. „Sobald wir die absolute Wahrheit leugnen, müssen wir […] uns auf aesthetische Urteile zurückziehen. Dies ist die Aufgabe – eine Fülle aesthetischer gleichberechtigter Werthschätzungen zu creieren: jede für ein Individuum die letzte Thatsache und das Maaß der Dinge.“.[92] Auch Richard Rorty greift diesen Gedanken Nietzsches in seinen Überlegungen zu einer ästhetischen Existenzweise auf, bezieht sich dabei aber auf Sigmund Freud und dessen Feststellung, dass das Ich „nicht Herr im eigenen Haus ist“.[93] Die Dezentrierung des Subjekts entspricht in ihrer Tendenz und Tragweite der kopernikanischen Dezentrierung des abendländischen Weltbildes, setzt deren Entwicklungsdynamik fort und radikalisiert sie. Bei beiden Dezentrierungen geht die Orientierung an einer substantiellen Ordnung verloren, wobei Rorty diesen Verlust als Freiheitsgewinn wertet. „Freud, by helping us see ourselves as centerless, as random assemblages of contingent and idiosyncratic needs rather than as […] exemplifications of a common human essence, opened up new possibilities for the *aesthetic life*. He helped us become increasingly ironic, playful, free, and inventive in our choice self-descriptions. This has been an important factor in our ability to slough off the idea that we have a true self – the specifically moral demands – take precedence over all others. It has helped us think of moral reflection and sophistication as a matter of self-creation rather than self-knowledge. Freud made the paradigm of self-knowledge the discovery of the fortuitous materials out of which we must construct ourselves rather than the discovery of the principles to which we must conform.“.[94] Freud entdeckt und eröffnet auf der Grundlage der Dezentrierung des Subjekts die Möglichkeit einer ästhetischen Existenzweise, welche Rorty als „[...] the life of unending curiosity, the life that seeks to extend its own bounds rather than to find its center“ beschreibt.[95]

[91] Foucault 1984, S. 136.
[92] Nietzsche 2000, S. 369.
[93] Klinger 2004, S. 229.
[94] Rorty 1991, S. 155.
[95] ebd.

III.5. Zusammenfassung

Klinger zeigt zwei grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen der avantgardistischen Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben und den aktuellen theoretischen Auseinandersetzungen mit einer neuen Lebenskunst auf. Zum einen ist ein *aestethic turn* in beiden Fällen motiviert durch eine schwerwiegende gesellschaftliche Problemstellung. Der avantgardistische Appell der Versöhnung von Kunst und Leben ist auf das kollektive Leben ausgerichtet und reagiert auf eine Krise der Politik. Die Gesellschaft kann ihre Einheit nicht mehr fassen und diese soll daher im Medium ästhetischer Darstellung substituiert werden. Die aktuelle Diskussion um eine neue Lebenskunst reagiert auf eine Krise der Ethik, indem sie Fragen der individuellen Lebensführung behandelt. Grundlage der Überlegungen ist der Verlust der Einheit, der Identität und der Handlungsorientierung des Individuums. Ästhetische Prinzipien verschiedenster Art sollen dabei helfen, Fragen wie „Wer bin ich?“, „Was soll ich tun?“ oder „Wie soll ich mein Leben führen?“ zu beantworten.96 Strukturell ist die Krise in beiden Fällen die selbe und erfährt eine Vertiefung in der Verschiebung von der Politik zur Ethik. Ursache beider Krisen ist der Ausdifferenzierungsprozess der Moderne. Die Problemstellung verschiebt sich vom Zusammenhalt der Subjekte zur inneren Kohärenz des Individuums. Im Gegensatz zu totalitären Regimen erkennt die demokratische Politikform die Pluralisierung der Gesellschaft an, wodurch ein Konsens über allgemein verbindliche Werte und Normen nicht mehr möglich ist. Das Funktionieren einer derartigen Gesellschaft ist durch die Ausdifferenzierung unterschiedlicher Geltungsbereiche gesichert. Es gibt eine klare Grenze zwischen dem Formalen und dem Substantiellen, zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten. Die Individuen begeben sich auf die Suche nach einer neuen Lebenskunst, da sie ein bis dahin unbekanntes Maß an Pluralität und Liberalität in der Gestaltung ihres Lebens haben. Ein gegensätzliches Muster von Ausdifferenzierung und Pluralisierung und Konzentration und Zentrierung auf der Subjektseite führt in der modernen Gesellschaft zu einem Identitätsverlust. Das Auftreten des Individuums als Subjekt dieser Freiheit und Verantwortung und sein Fungieren als ordnende und zentrierende Instanz sind Voraussetzung für eine gute Gestaltung des Lebens. Kann diese Zentrierungsleistung nicht erbracht werden, ist das Individuum nicht mehr in der Lage, die ihm in der modernen liberalen Gesellschaft zugedachte Rolle zu spielen. Dies führt Klinger zu der Frage, ob die Alterität der Kunst gegenüber einer individualisierten Gesellschaft eine erlösende Funktion hat und worin

[96] Klinger 2004, S. 233.

diese bestehen könnte. Die zweite Gemeinsamkeit zwischen der avantgardistischen Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben und den Experimenten mit einer neuen Lebenskunst ist die Überzeugung, dass die Sphäre der Kunst anders strukturiert ist, sie anderen Regeln und Gesetzen folgt als in den übrigen Bereichen der Gesellschaft gelten. Damit einher geht die Hoffnung, dass in der Alterität der Kunst eine Lösung gesellschaftlicher Probleme zu finden ist. Das Konzept der Alterität des Ästhetischen hat sich formalisiert, ästhetisiert und individualisiert. Alterität hat keinen eignen Inhalt mehr, sie bedeutet nichts weiter als eine Distanzierung zum Bestehenden.97 Bei der Untersuchung der Idee einer neuen Lebenskunst bestimmen die verschiedenen AutorInnen die Alterität unterschiedlich. MacIntyre und Nussbaum stehen mit ihrer Bestimmung der Alterität dem klassischen Verständnis am nächsten. Eine Sicherung von Identität erfolgt bei beiden durch die Herstellung der Einheit des menschlichen Lebens und geschieht auf der Ebene der individuellen Existenz. Es wird zur ästhetischen Einheits- und Ganzheitsbildung auf die klassischen Gesetze der Formgebung als Mittel zurückgegriffen. Narrativität und Komposition basieren dabei auf den Idealvorstellungen von Schönheit und Harmonie. Foucault und Rorty beschäftigen sich ebenfalls mit der individuellen Selbstsorge, verhandeln die Frage der Identität aber nicht direkt unter dem Aspekt von Einheit und Ganzheit. Die konventionellen Vorstellungen von Schönheit und Harmonie sind bei beiden Autoren nicht wirksam. Als Vorbild fungiert das Ideal des modernen Künstlers, der eigenschöpferisch tätig sein und so auch sich selbst erschaffen kann. Es herrscht die Vorstellung der gesellschaftlichen Ungebundenheit und der Selbstbestimmung der künstlerischen Lebensweise vor. In diesem postmodernen Ansatz antwortet die Suche nach einer Ästhetik der Existenz dem Fehlen von Moral. Dieses Fehlen wird als Gegebenheit akzeptiert und Ethik durch Ästhetik ersetzt. Ästhetik tritt nicht als Wissens- und Begründungsform sondern unmittelbar als Lebensform auf. Klinger betont, dass es zu einer Ästhetisierung des Lebens und damit der individuellen Praxen kommt. Das Individuum wird als kreativer Produzent der eigenen Existenz aufgefasst, wodurch Foucaults und Rortys Ansätze die modern-subjektseitige Alterität des Künstlers behandeln. Klinger kritisiert, dass es zu einem anachronistischen Rekurs auf das ästhetische Groß-Subjekt kommt, welcher die lange Tradition philosophischer Subjektkritik und die von vielen KünstlerInnen artikulierte Kritik an der Genie-Idee ignoriert. Subjektivität existiert für Foucault grundsätzlich nur in einem unreinen Zustand und braucht Vorgaben und Widerstände, um sich entfalten zu können.

[97] Die Alterität bezeichnet keine Gegenwelt als eigene Welt mehr, sondern bedeutet einfach das Gegenteil zum jeweils Bestehenden.

Subjektivität ist nicht eine Substanz, sondern eine Praxis, die sich im Angesicht sich verändernder Bedingungen ständig wandelt. Foucault appelliert also an ein Widerstandspotential, das man durchaus als Kompetenz betrachten kann um daraus einen neuen Subjektivitätstypen in der Postmoderne abzuleiten: „[...] ein weltklug gewordenes, abgeklärtes Ich, das sich selbst ernst genug nimmt, um seine Intuitionen über den normativen Anspruch allgemeiner Prinzipien zu stellen. Ein Subjekt, das sich bei seiner Selbstentzifferung der zwanghaften Suche nach Einheit entschlägt, weil ihm bewußt geworden ist, daß seine Identität ohnehin nichts Beständiges ist.“.98 Dieses Subjekt versteht seine Dezentrierung als Möglichkeit einer authentischen Form der Selbstidentifikation. Es besitzt eine Wahrnehmungsfähigkeit, die ihm hilft, die Fülle möglicher Erfahrungen zu überschauen und eine gute Wahl zu treffen. Hinzu kommt, dass die Wahrnehmungsfähigkeit dem Subjekt die Möglichkeit gibt, ein ästhetisch-expressives Verhältnis zu sich selbst zu entwickeln und das eigene Leben als Kunstwerk zu gestalten. „Das heißt, das [die Urteilskraft als Vermögen] ihm die Möglichkeit gibt, an sich zu arbeiten und mit sich zu experimentieren, um irgendwann jene absolut singuläre Lebensform zu finden, die zu seiner ebenso singulären Geschichte paßt.“.99 Diese neue Subjektivitätsform kann nicht als Voll-Subjekt im Kantschen Sinne erscheinen. Es handelt sich um eine entgrenzte Lebensform, deren Inhalt das jeweils eigene Lebensprojekt ist. Es ist dieser theoretische Anknüpfungspunkt, welcher am fruchtbarsten erscheint bei der Suche nach einer zeitgenössischen Annäherung an eine avantgardistische Utopie.[100]

IV. Surrealistische Photographie - Repräsentation versus Realität

Dass die Photographie eine zentrale Rolle im Surrealismus spielt, steht für alle AutorInnen, gleich welche theoretische Richtung sie zur kunstwissenschaftlichen Untersuchung der photographischen Arbeiten wählen, fest. Die Vielzahl der

98 Knobeloch 1996, S. 29.
99 ders, S.30.
100 Bei Wulf, Kamper und Gumbrecht geht es nicht um die je eigene Existenz oder Lebensführung, sondern um die Sorge um die Differenz, das Zulassen des Anderen. Dem liegt die Vorstellung einer politischen Kultur aufgrund der weniger ich-bezogenen, altruistischen Orientierung zugrunde. Klinger stellt fest, dass ausschließlich diese theoretische Variante an die historischen Avantgarden erinnert und an diese anknüpft. Die Sorge um das Andere ist jedoch trotzdem in erster Linie eine individuelle und keine öffentliche Angelegenheit. Wulf/Kamper/Gumbrecht 1994.

künstlerischen Herangehensweisen an das surrealistische Bild führt jedoch zur Einteilung der verschiedenen Strategien anhand von Kategorien. Grundsätzlich wird unterschieden zwischen Bildern, die durch den apparativ beglaubigten Blick entstehen und solchen, denen ein apparativ bezeugter Eingriff ins Motiv zugrunde liegt. Im ersten Fall ruft der begehrliche Blick des Photographen auf das Wirkliche rätselhafte Bilder hervor. Die im Photo dargestellte Außenwelt ist nur Auslöser für die Phantasietätigkeit oder umgekehrt kontaminiert die Phantasie das scheinbar Banale mit dem Wunderbaren. Diese Strategie verfolgen unter anderen Brassai, Jacques-André Boiffard, Man Ray und Eli Lotar. Im zweiten Fall stellt der inszenierende Eingriff ins Wirkliche den surrealen Akt dar, welcher dann mit der Kamera dokumentarisch fixiert wird. Dies ist die Strategie, welche Claude Cahuns Selbstportraits zugrunde gelegt wird.[101] Begrifflich wird zwischen *straight photography* und *staged* oder *manipulated photography* unterschieden. In beiden Fällen wird der Blick des Betrachters in Zentrum gerückt und die Realität in Frage gestellt. „Das surrealistische Bild wollte als veranschaulichte Imagination eine geschaffene Tatsache aus Widersprüchen zu den Tatsachen der Welt sein, die zu korrigieren es antrat.“.[102]

Angesichts der von der Kunstwissenschaft vorgenommenen Unterscheidungen zwischen den unterschiedlichen unter dem Dachbegriff surrealistische Photographie gefassten künstlerischen Strategien, ist es nicht verwunderlich, dass auch Claude Cahuns photographisches Werk bis heute streng in künstlerisch motivierte Aufnahmen und private Schnappschüsse unterteilt wird. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass jene Photographien, welche eindeutig als künstlerische Erzeugnisse verstanden werden, der Kategorie der *manipulated* oder *staged photography* zugeordnet werden.[103] Um die Funktion dieser Photographien und ihr Verhältnis zu denen anderer surrealistischer Photographen aber auch zu jener großen Zahl an Aufnahmen, die nicht zu Cahuns künstlerischem Werk gezählt werden, zu untersuchen, liegt es nahe, für diesen Zweck Cahuns einzige zu Lebzeiten publizierte Photographie zu betrachten. (Abb.10) Vor einem undefinierbaren, relativ stark strukturierten dunklen Hintergrund sitzt oder steht eine Figur mit extrem verlängertem Kopf. Die nackte Haut von Gesicht, Hals und Schultern hebt sich hell sowohl vom dunklen Hintergrund als auch vom schwarzen Stoff ab, welcher ab der Höhe der Achselhöhlen den Oberkörper abwärts verbirgt. Schultern und Kopf der Figur erinnern an die Form einer Büste. Den Eindruck

[101] Schneede 2005a, S. 7 und Kranzfelder 2005, S. 15-16.
[102] Schneede 2005b, S. 44.
[103] Dies trifft sowohl auf Cahuns Selbstportraits als auch auf ihre Objektphotographien und die vereinzelten Experimente mit mechanischen Verfahren der Manipulation wie etwa Doppelbelichtung zu.

stört ein Stück hellerer Stoff, das als schmaler Streifen am unteren Bildrand sichtbar ist. Ein leichter Schatten deutet die linke Achselhöhle der Figur an, die rechte ist kaum zu erkennen. Auf zarten Schultern sitzt ein schmaler Hals, an dem zwei Sehnen plastisch hervortreten. Der Kopf ist etwas geneigt, ihren Blick richtet die Figur aus großen dunklen Augen nach unten. Das Gesicht zeichnet sich durch feine Linien aus, die Haut ist ebenmäßig, ungeschminkt und haarlos. Dagegen ist das linke Ohr der Figur ungewöhnlich massiv. Die Stirn verläuft hoch in den verlängerten Schädel, welcher mit einem feinen Flaum bedeckt ist. Für die eigentümliche Form des Kopfes der Figur ist ein manipulativer Eingriff während des Entwicklungsprozesses der Aufnahme verantwortlich. Claude Cahun signiert die 1930 veröffentlichte Photographie und betitelt sie *Frontière Humaine*. Es finden sich keine Anhaltspunkte zur Bestimmung von Geschlecht oder Alter der Figur, zugleich erscheint sie unbelebt, versteinert zu einer Büste und in ihrer Lebendigkeit eingeschränkt durch den schwarzen Stoff. Der schmale Streifen am unteren Bildrand lässt eine Räumlichkeit erahnen, die sich am Hintergrund nur in einem schwachen Schatten entlang des rechten Oberarms der Figur abzeichnet. Auch sie bleibt insgesamt ungeklärt. Die Betonung des Kopfes eröffnet mannigfache Assoziationsmöglichkeiten. Richtet sich die Betrachtung des künstlerischen Werks streng nach den intentional von Claude Cahun veröffentlichten Photographien, stellt sich die Künstlerin dar als charakteristische Vertreterin einer surrealistischen Ästhetik der *staged* und *manipulated photography*, deren Einsatz den Betrachter an die menschliche Grenze und damit an die Grenze der Realität führen soll.

IV.1. Das *informe*

Rosalind Krauss widmet sich der Photographie anhand einer Untersuchung der indexikalen Gegebenheiten, für deren Errichtung innerhalb der Kunst sie verantwortlich ist. „Eine […] der möglichen Folien, die mit der Photographie auf Objekte der Erfahrung gelegt werden können, ist der sogenannte „Index“. Insofern die Photographie jener Klasse von Zeichen angehört, deren Beziehung zum Referenten vermittels einer physischen Verbindung hergestellt wird, gehört sie zum selben System wie Drucke, Symptome, Spuren, Anhaltspunkte. In diesem Sinne differiert die Photographie in grundlegender Weise von den semiologischen Bedingungen anderer Formen des Bildermachens, denen man die Bezeichnung „Ikon“ gegeben hat. Die Photographie kann daher als das theoretische Objekt dienen, vermittels dessen Kunstwerke in bezug

auf ihre Funktion als Zeichen gesehen werden können.“.[104] Die Photographie als theoretisches Objekt dient Krauss als Folie um die historischen surrealistischen Konzepte des *objektiven Zufalls* und des *Automatismus* neu zu beleuchten.

Charles Sanders Peirce versteht Photographien als indexikalische Zeichen, als Zeichen mit körperlicher Verbindung.[105] Sie stehen in einem anderen Verhältnis zu ihrem Referenten als etwa Gemälde oder Zeichnungen, was an ihren Herstellungsumständen liegt. Eine Photographie kommt nur durch eine anfänglich körperliche Verbindung mit dem Referenten zustande. Insofern sind Photographien in bestimmter Hinsicht genau wie die Objekte, die sie repräsentieren. Peirces andere Kategorie von Zeichen, das Ikon, zeichnet sich durch ihre visuelle Ähnlichkeit zum dargestellten Objekt aus. Ikone sind jedoch konfigurativ, Aspekte des Referenten können zum Zweck der Repräsentation differentiell ausgewählt werden. Bei der Photographie ist die visuelle Ähnlichkeit im Gegensatz dazu physisch erzwungen, was sie indexikalisch werden lässt.[106]

Breton André Breton setzt sich 1925 mit dem Surrealismus und der Malerei auseinander und stützt sich dabei auf Automatismus und Traum.[107] Einleitend streicht er die Bedeutung des Sehens heraus, welches von der Vernunft nicht „verdorben“ wird.[108] Der Schrift wird noch größere Bedeutung beigemessen, da der psychische Automatismus eine geschriebene Form darstellt. Die Unterscheidung von Schreiben und Sehen stellt einen Widerspruch dar, welchen der Surrealismus durch die Aufhebung des Dualismus von Wahrnehmung und Verstellung auflösen will. Dieser Dualismus von Perzeption und Repräsentation folgt in der westlichen Kultur einer Hierarchie, innerhalb derer die Perzeption höher steht, da sie unmittelbar zur Erfahrung steht. „Perzeption geht direkt auf das Reale, während Repräsentation auf einer unüberbrückbaren Distanz zu ihr beruht und die Realität nur in der Form von Substituten, das heißt durch die Stellvertreter von Zeichen, präsent macht.“.[109] In dieser Hinsicht wird die Repräsentation aufgrund ihrer Distanz zum Realen des Betrugs verdächtig. Breton favorisiert die Schrift und verdächtigt das Bild eine Täuschung zu sein. Den Automatismus versteht Breton dabei nicht als Repräsentation, sondern als Manifestation oder Aufzeichnung, als eine Art „[...] direkte[r] Präsenz des inneren Selbst des Künstlers“.[110] Diese Bevorzugung des Automatismus und die damit einhergehende

[104] Krauss 1998, S. 15.
[105] Charles Sanders Peirce gilt als Begründer der modernen Semiotik, welche vielen kunstwissenschaftlichen Theorien zur Photographie als Ausgangspunkt dient.
[106] Krauss 1998, S. 79-80.
[107] Breton 1925.
[108] Krauss 1998, S. 106.
[109] Krauss 1998, S. 107.
[110] ebd.

Abneigung gegen die Repräsentation sind in Bretons Aussagen nicht durchgängig. Krauss bemerkt, dass Breton der Repräsentation im Gegenteil sehr wohlwollend gegenübersteht, stellt sie doch den Kern der Definition *konvulsivischer Schönheit* dar. Anzunehmen, Breton stünde der Photographie negativ gegenüber, ist verfehlt, zumindest sind seine Äußerungen zur Photographie widersprüchlich. Einer der ersten von Breton zum Surrealismus gezählten Künstler ist bekanntlich Man Ray, dessen Rayogramme er nicht von jenen Photographien unterscheidet, für deren Entstehung ein normales Objektiv verantwortlich ist. Letztlich ist es das Werk Bretons selbst, welches die Photographie in den Surrealismus einführt. Auch die surrealistischen Zeitschriften stützen sich auf die Photographie als wichtigste visuelle Ressource. *La Révolution surréaliste* ist auf Pierre Navilles Vorschlag hin nach dem Vorbild der Zeitschrift *La Nature* gestaltet: Text und visuelles Material stehen nebeneinander.[111]

Die surrealistische Photographie nutzt, so Krauss, ihre besondere Beziehung zum Realen als Abdruck oder Übertragung. Sie ist als Spur kausal verbunden ihrem Referenten – Photographien sind Indexe. „Angesichts des speziellen Status der Photographie im Verhältnis zum Realen […], sind die von den surrealistischen Photographen ausgeklügelten Verfahren – die Verräumlichung und die Verdopplung – dazu bestimmt, die Verräumlichungen und Verdoppelungen eben der Realität aufzuzeichnen, von der *diese* Photographie bloß die glaubhafte Spur ist. Auf diese Weise wird das photographische Medium benutzt, um ein Paradox hervorzubringen: das Paradox einer als Zeichen konstituierten Realität – einer Präsenz, die zur Abwesenheit, zur Repräsentation, zur Verräumlichung, zur Schrift, umgebildet worden ist.“.[112] Das Konzept der *konvulsivischen Schönheit* steht im Mittelpunkt einer Ästhetik des Surrealismus. Diese stellt laut Krauss die Erfahrung einer in Repräsentation verwandelten Realität dar. Die Photographie dokumentiert diesen Vorgang, diese Konvulsion, anstatt ihn zu interpretieren wie etwa die Photomontagen des Dadaismus.[113]

Der *Automatismus* stellt ein Konzept dar, in dem der objektive Zufall zentral ist und welches der automatisierten Herstellung von Bildern durch die Photographie gegenüberzustehen scheint. Tatsächlich diagnostiziert Krauss einen leichten Bruch mit der surrealistischen Poetik.[114] Ende der 1920er Jahre beginnt Breton, einzelne Mitglieder der surrealistischen Gruppe wie etwa André Masson und Robert Desnos zu verstoßen. Diese und zahlreiche andere Künstler sehen sich jedoch immer noch als

[111] dies. 1998, S. 105-109.
[112] dies. 1998, S. 116.
[113] dies. 1998, S. 118.
[114] dies. 1998, S. 170.

Surrealisten und versammeln sich rund um Georges Bataille und seine Zeitschrift *Documents*. Batailles Konzept des *informe* dient Krauss für die Untersuchung der mit *Documents* in Zusammenhang stehenden Photographen Man Ray und Jacques-André Boiffard. „[...] [U]n terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner un redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l' univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.“ beschreibt Bataille das *informe* in der siebten Ausgabe der Documents und liefert damit keine Bedeutungsdefinition des Begriffs.[115] Vielmehr beschreibt er dessen Aufgabe: „[...] die formalen Kategorien rückgängig zu machen, zu bestreiten, daß jedes Ding seine „eigene“ Form hat, Bedeutung sich als formlos geworden vorzustellen […]“.[116]

IV.2. Das Archiv

Krauss übernimmt Batailles Konzept des *informe,* um sich den Photographen rund um *Documents* zu widmen. Als Schlüssel zur surrealistischen Photographie gilt ihr der formlose Körper, welcher für den essentiellen Anti-Realismus des surrealistischen Vorhabens steht. Das *informe* stellt ein Konzept von Schwellenidentitäten dar. Die formale Mehrdeutigkeit des Körpers in der Photographie dient Krauss als Beweis für eine gewünschte Auflösung von Vernunft und Unvernunft. „There are two related concerns here: to prioritise the effects of these images over the indexical function of the photograph, and to prioritise these kinds of images against those iconic photographs of the urban and the city in the surrealist literature that obviously establish a very different, *un-informel* relationship to the world.“.[117] Bretons Theorie der *konvulsivischen Schönheit* mit ihren semiologischen Kategorien des *erotique-voilée,* des *explosante-fixé* und des *magique-circumstantielle* versteht die Realität als ein Werk der Signifikation, des Belegens mit Bedeutung.[118] Die Kategorien des Alltäglichen werden zum

[115] Bataille 1929, S. 382.
[116] Krauss 1998, S. 172.
[117] Roberts 1998, S. 102
[118] *Erotique-voilée* steht für anorganische Dinge, die wie andere aussehen, *explosante-fixé* beschreibt ein Ding, das aus dem Fluss der Zeit herausgenommen ist wie etwa die berühmte Lokomotive im Urwald und *magique-circumstatielle* ist ein Fundobjekt als Objekt des Begehrens des Finders. Roberts 1998, S. 102.

Katalysator der Subjektivität. „Surrealism is, among other things, an exploration of and mediation upon the production of signification.“.[119] Roberts kritisiert, dass Krauss dies als grundsätzlichen Gegenstand der surrealistischen Photographie sieht, als ob die Photographen ein spezifisches „Programm zur Erforschung der/von Bedeutung“ verfolgen.[120] Die Folge ist, dass dem Surrealismus in der Theorie vornehmlich der Status als Diskurs um fragmentierte Identität und die Auflösung von Politik in Textualität zugesprochen wird. Eine solche „academicisation of the surrealist project as a discourse on the signification of signification“ verkennt den Einfluss der neuen Dokumentation und blendet die revolutionäre Kultur der Zeit aus.[121] Roberts weist darauf hin, dass Bretons semiologische Kategorien keineswegs nur rein textuelle Zuschreibungen von Realität sind, sondern aktive Formen der sozialen Intervention. „[I]t is to reinstate the fundamental sociality of surrealism's development of psychoanalytic subjects, techniques and categories for art. To see the everyday world of things and events as catalysts of desire *for* the subject, is to view textual interpretation as a socially interruptive act, as something that carries within the hope or possibility of social transformation.“.[122] Anders als in Krauss' Lesart Batailles versteht Roberts die Anerkennung des liminalen oder mehrdeutigen Status der Zeichen nicht als Angriff auf die Realität als solche. Natürlich ist die surrealistische Photographie in ihrem Gebrauch zutiefst mit der verweisenden Macht von Bildern beschäftigt, allerdings in dem Sinne, dass unter der Kontrolle des menschlichen Begehrens das Grenzwertige oder Banale den Kapitalismus als eine Welt der Unvernunft zu allegorisieren vermag. Diese Art der Bilder wird von der Wissenschaft lange Zeit zugunsten solcher, die etwa die Sexualität und Fragmentation von Identität betreffen, vernachlässigt. Sie stehen einer Archiv-Praxis sehr nahe und definieren den Surrealismus nicht nur als durchgängige Kritik an realistischen Modellen.

Batailles Interesse an der Photographie verdankt sich ihrer Indexikalität und ihrer daher rührenden potentiellen anti-ästhetischen Qualitäten. Es ist die Macht der Ähnlichkeit, welche die Photographie anti-bürgerlich macht. Laut Batailles Theorie des *base materialism* erschüttern alle Formen von Überschreitungen die vorherrschenden Hierarchien und Systeme.[123] Die Stärke der Photographie liegt in ihrer niedrigen Anziehungskraft. „[...] [P]hotography's strength lies in its ignoble appeal, the fact that its powers of resemblance are in a privileged position to bear witness to the 'lowest of

[119] Macey 1988, S. 53.
[120] Roberts 1998, S. 102.
[121] ebd.
[122] ebd.
[123] ders., S. 103

the low' and the abjectness of the world.“.[124] Roberts verweist an dieser Stelle auch auf Mikhail Bathkin's Arbeiten der 1930er Jahre zum *grotesque body*, welcher die vorherrschende Kultur unterläuft und zum Synonym für die Stimme der Unterdrückten wird. Sowohl Bataille als auch Bathkin stellen in ihren Konzepten das Verhältnis des Körpers zur Natur, welches kontinuierlich instrumentalisiert oder unterdrückt wird, ins Zentrum. Dieses Verhältnis ist in beiden Theorien die Voraussetzung für reale Freiheit und Autonomie des Menschen. „Consequently the value of certain photographs lies in their ability to seduce the spectator in a base manner – that is, the indexicality of the image connects the spectator to the messy materiality of the world.“.[125]

Batailles Überlegungen zum Surrealismus bedürfen einer Einbettung in breitere historische Debatten um Realismus und das *Dokument*. Breton und Bataille sind sich bezüglich der Funktion der Photographie einig: „[...] both took the photograph as document to be important to the taxonomic concerns of surrealism, its re-categorisation of the everyday.“.[126] Der Surrealismus strebt nach einer Photographie, die dem Positivismus kritisch gegenübersteht, gleichzeitig sieht er in der Indexikalität der Photographie eine neue Realität des Alltäglichen - „[...] an everyday that connected the insignificant and ordinary to an increased social intensity of perception.“.[127] Die Indexikalität der Photographie verkörpert für Bataille eine Kritik an Mystifikation und Illusion. Für ihn steht das potentiell Poetische des *Dokuments* im Vordergrund. Poesie verkörpert für Bataille in einer affirmativen Art und Weise nicht-entfremdete zwischenmenschliche Beziehungen, wobei die Photographie den privilegierten Schlüssel zur Poesie des Einfachen darstellt. „By embracing the abject for the document, at the same time as emphasising how photography functions metonymically and synecdochically, he was able to locate photography in a very different *archival* space. […] The point, however, is that the notion of the archive and its *redefinition* was central to the surrealist project. To look at different photographic practices within surrealism is to see not just the work of different artists but the production of different kinds of archives: the archive of female sexuality, of the animalistic body, of the uncanny object, and perhaps most importantly, given that it acts as a meta-archive, the city as a screen for desire.“.[128]

---

124 ebd..
125 ders., S.104.
126 ders., S.105.
127 ders., S.106.
128 Roberts erinnert an dieser Stelle an Batailles Beruf. Als Bibliothekar und Archivar hat Bataille täglichen Zugung zu photographischen Archiven. Roberts 1998, S. 106.

Das surrealistische Vorhaben das Alltägliche zu rekonstruieren verlangt gleichzeitig nach einer fundamentalen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Kunst und Realität. Henri Lefebvre kritisiert, dass die surrealistischen Versuche, das Wunderbare aus dem Alltäglichen zu gewinnen, jenseits von jedem Sinn für reale Gemeinschaft stattfinden.[129] Ist das Mysteriöse und Sakrale in der vorkapitalistischen Gesellschaft noch Teil lebendiger sozialer Beziehungen, verfällt das Wunderbare im Surrealismus zum billigen Schock des Bizarren. „[The marvellous] cannot renew or replenish human community, it can only reinforce the prevailing fetishism of things.“.[130] Für Lefebvre zählt als gezielte Beschäftigung mit dem Alltäglichen nur jene, welche ein kritisches Wissen über tägliche Beziehungen vergrößert ohne dabei auf Metaphysisches oder Innerlichkeiten zurückzugreifen. Mit dieser Kritik steht Lefebvre den Debatten der politischen Linken der 1930er Jahre sehr nahe, welche den Surrealismus als Gegensatz zu Debatten um Photographie und Realismus sehen. In den 1930er Jahren wird im Allgemeinen Realismus über die Gleichzeitigkeit definiert, photographisch über kontinuierliche Aufnahmen des Moments. Dagegen setzen die Surrealisten die Zeit des Kunstwerks als ungleichzeitig. „The content of the photographic image was not contained by its phenomenal content, but could be written into other times and spaces, other histories […] This montage model of shock, discrepancy and non-correspondence is not compatible with a view of surrealism as blurring formal and logical categories to the point of dissolution.“.[131] Auch die Kategorie Raum ist zentral für das Verhältnis der surrealistischen Photographie und der Realität. Die surrealistischen Stadt-Photographen rücken soziale Orte ins Blickfeld, die dem früheren Modernismus düster oder banal erscheinen und erschaffen so eine andere Stadt, die befreit ist vom Bürgerlichen. In den Photographien soll die Stadt mit der klassenbewussten Negation von abstraktem Raum verbunden werden. „Demonised as anti-realist, anti-reason and fractiously poetic, its use of photography as a *counter*-archival activity is conveniently forgotten.“.[132] Krauss platziert den textuellen Gebrauch der Photographie durch die Surrealisten außerhalb der sozialen Anforderungen des *Archivs*. Die surrealistische Stadtphotographie umschreibt den bürgerlichen Raum jedoch im Namen eines utopischen sozialen Raums. Es besteht eine tiefe Verbindung der surrealistischen Photographie zu Räumen, die sich von jenen, die auf der Ebene des photographischen Index beschrieben werden, unterscheiden. Der Ort des Politischen im Bild ist nicht die Repräsentation eines menschlichen Agenten, der auf Dinge einwirkt beziehungsweise auf den Dinge einwirken, sondern die

[129] Lefebvre 2002.
[130] Roberts 1998, S. 98.
[131] ders., S. 109.
[132] ders., S. 111.

Repräsentation eines Objekts oder einer Umgebung als Auslöser für Traum, Spekulation und Erinnerung. Die Surrealisten glauben, dass neue Formen der symbolischen Interpretation eine Revolution an der Basis erahnen lassen. „Hidden at the heart of surrealism's use of photography is a realist insistence on the power of photography to bring the contradictions of social reality into view. The document and archive are not incidental to 'convulsive beauty', but its dialectical partner.“.[133] John Roberts wendet den Gedanken des *counter-archives* auf die surrealistische Stadtphotographie an, er scheint jedoch auch mehr als geeignet um Claude Cahuns enormen Bestand an Photographien in seiner Heterogenität erfassen zu können. Ein Selbstportrait, entstanden um 1920, stellt das Ausgangsmaterial für *Frontière Humaine* dar und rückt die Szene nicht alleine aufgrund der noch nicht vorgenommenen phototechnischen Manipulation in ein gänzlich anderes Licht. (Abb.11) Der Bildausschnitt der hochformatigen Schwarzweißphotographie ist viel größer gewählt und gibt Aufschluss über die räumliche Situation. Cahun sitzt auf einem Hocker und ist bis zu den Knien zu sehen. Als Kulisse dient in dieser Aufnahme eine Zimmerwand, die in einem mittleren Farbton gestrichen ist und deren Abschluss eine helle verzierte Sesselleiste bildet. Hinter Cahun ist ein halbtransparentes Stück Stoff, möglichweise ein Tuch, mit ein paar Reißnägeln an der Wand aufgespannt. Der so improvisierte Photohintergrund endet über Cahuns Hüften, der relevante Bereich der Szene wird hervorgehoben. Ebenso improvisiert wie der Hintergrund erscheint Cahuns Kleidung. Der schwarze Stoff, welcher in *Frontière Humaine* die Schultern der Figur vom Rest des Körpers trennt, entpuppt sich als ebenso transparentes Material wie das des Hintergrunds. Scheinbar ist der Stoff in mehreren Bahnen übereinandergeschlagen um einen opaken Effekt zu erzielen, läuft jedoch ab der Höhe der Ellbogen einfach aus. Unter dem schwarzen Stoff trägt Cahun wahrscheinlich ein weißes Kleid. Die rechte Hand Cahuns kommt mit gespreiztem kleinen Finger unter der Stoffkante teilweise zum Vorschein. Im Gegensatz zu dem Gesicht der bearbeiteten Photographie sind die Züge Cahuns in dieser Aufnahme härter, Augenschatten und Falten zeichnen sich deutlich ab. Auch in diesem Fall hebt sich das linke Ohr sonderbar prominent vom dunklen Hintergrund ab. Der Haarflaum konturiert stärker Cahuns Kopfform. Die Photographie gibt einerseits Aufschluss über Cahuns Arbeitsweise und die Mittel ihrer Inszenierungen, andererseits zeigt sie Cahun in ihrem tatsächlichen privaten Umfeld und, abgesehen von der Drapierung des Stoffes, in einer Aufmachung, wie sie auch Cahuns Zeitgenossen als ihr öffentliches Auftreten beschreiben. Damit

[133] ders., S. 112.

kann sie gleichzeitig als inszeniertes Ausgangsmaterial für ein Werk der *manipulated photography* und ein Dokument, das einen realen Ort umschreibt, gelesen werden.

IV.3. Claude Cahuns *counter-archive*

Katherine Conley knüpft an Krauss' Bestimmung des photographischen Bildes als indexikales an, um sich Cahuns Selbstportraits zu widmen. 1925 veröffentlicht Claude Cahun in *Le Mercure de France* und *La Journal littéraire* mehrere kurze literarische Portraits historischer Frauenfiguren, entstanden zeitgleich mit vielen ihrer Selbstportraits in Verkleidung unter dem Sammeltitel *Héroines*.[134] Die Texte stellen Monologe berühmter Frauen dar von Eva, Sappho und Helena bis zu Judith. Cahun vermeidet die Wiedergabe der bekannten Mythen und weist die Passivität der Frauenfiguren zurück. „Her stories desacralise these 'heroines' in an effort to humanise them, on the one hand, and to suggest that humanity is not heroic, on the other.“.[135] Mit ihren Verzerrungen der mythischen Erzählungen legt Cahun für den Rezipienten die Zweidimensionalität der Frauenfiguren offen und bietet eine neue Sicht auf diese als Menschen, eine offene, nicht festgelegte Kategorie, an. Für Cahun ist der menschliche Zustand zwangsläufig immer fundamental mehrsinnig, zumindest doppelt. Diesen Umstand erkennt Conley sowohl in den Texten, als auch in Cahuns Selbstportraits. Fragen nach der menschlichen Beschaffenheit und den Möglichkeiten des Verstehens sind Cahuns zentrales Thema. *Frontière Humaine*, Cahuns einzige zu Lebzeiten veröffentlichte Photographie, greift diese grundlegende Frage auf, transportiert sie in ein Bildmedium und wirft damit zugleich Fragen nach dem Verständnis von Photographie selbst auf. „[...] [T]his photograph also destablises common assumptions about photography itself, its reliability and its indexicality, by seeming to capture not only what seems familiar to any human being but also the suggestion of what does not, of what seems to escape familiarity with a hint of the interference of otherworldly, even ghostly, elements in an otherwise familiar world.“.[136] *Frontière Humaine* sieht Conley als für Cahuns gesamte photographische Produktion von Selbstportraits repräsentatives Werk. Die Autorin streicht vor allem die widersprüchlichen Qualitäten heraus. Die Wahl der Büste als stilistisches Modell für Cahuns Selbstdarstellung weckt im

[134] Cahun 2002, S. 127-159.
[135] Conley 2004, S. 2.
[136] Conley 2004, S.2.

Betrachter Assoziationen mit dem Dreidimensionalen. Strukturiert durch Schatten und Wölbungen heben sich Schultern und Kopf vom durch schwarzen Stoff verhüllten und dadurch verflachten Oberkörper ab. Die Neigung des Kopfes und der leichte Haarflaum verleihen der Darstellung eine gewisse Berührbarkeit. Mit Bezug auf Roland Barthes liest Conley den verlängerten Schädel Cahuns, welcher sowohl an den eines Kleinkindes, als auch an den eines alten Menschen erinnert, als Hinweis auf die Sterblichkeit, derer sich der Rezipient beim Betrachten der Photographie eines Menschen stets gewiss wird. In diesem Sinne spukt in Photographien immer der vergangene Moment der Aufnahme, den sie als Spur mitnehmen. Diese physikalische Spur unterscheidet die Photographie von anderen Systemen der Repräsentation. Sie kombiniert das Haptische und das Visuelle und verwirrt dadurch das Verständnis von Ikon und Index. Conley beruft sich an dieser Stelle auf Denis Hollier, der die Verwandlung des Schattens in der surrealistischen Photographie von Index in Ikon untersucht.[137] „Photographs may be understood as *both* indexikal and iconic, as linked both to the sense of touch and to the visual aftereffects of that touch, which transform index into icon – icons which retain their indexicality.“.[138] *Frontière Humaine* bezeugt dieses Phänomen, indem die Assoziation mit einem Portrait die Photographie als Ikon und damit zweidimensional bestimmt, die Form des Portraits als Büste mit ihrer dreidimensionalen Berührbarkeit jedoch einen klaren Abdruck von Indexikalität darstellt. Conley versteht *Frontière Humaine* sowohl als dokumentarisches als auch als manipuliertes Werk, welches sich an Grenze von Realität und skulpturaler Repräsentation bewegt. „At once documentary, 'straight', and manipulated through photographic style, the figure depicted is decidedly uncanny – strangely difficult to determine as animate or inanimate, male or female. It is both straight and not, two in one.“.[139]

In Bezug auf die Kategorie Geschlecht wird *Frontière Humaine* von vielen AutorInnen als Darstellung des konstruierten Charakters von Weiblichkeit und Männlichkeit gelesen. Wie in vielen ihrer Selbstportraits verwischt Cahun durch Maskierung die Grenzen zwischen den Geschlechtern. Die Betonung des Kopfes als Sitz der männlich konnotierten Vernunft wird den zarten weiblichen Schultern gegenübergestellt. Am unteren Rand der Aufnahme ist ein Stück heller Haut zu erkennen, das nicht vom dunklen Stoff verhüllt wird. So ist Cahuns Körper zwar nur teilweise sichtbar, gleichzeitig jedoch intakt und stellt sich damit gegen den Objektstatus des weiblichen

[137] Hollier 1994, S. 115.
[138] Conley 2004, S. 7.
[139] dies., S. 5.

Körpers. Cahun entlarvt Weiblichkeit und Männlichkeit als kulturelle Zeichen und verwehrt sich durchgehend sowohl in ihren photographischen Arbeiten als auch in ihrer Literatur einer Festschreibung. „Les signes ont-ils un sexe? Mon multiple est humain. Un signe hermaphrodite ne suffirait pas à le rendre (à lui rendre justice).“.[140] *Frontière Humaine* legt den Zeichencharakter von Geschlecht offen indem sich sowohl der kahlrasierte Kopf als auch die zarten Schultern nicht eindeutig als männlich beziehungsweise weiblich identifizieren lassen.

Der verzerrte Kopf scheint einerseits Batailles Idee des *informe* „as 'a term serving to declassify' the 'academic' impulse to see 'the universe take on a form.'“ zu illustrieren.[141] Andererseits führt Cahuns Kopf die Aufgabe des *informe* vor, welche laut Krauss darin besteht, die Illusion von Ganzheit aufzubrechen und damit auch dem Betrachter die eigene Subjektivität als Illusion vorzuführen. Conley liest ganz im Gegensatz dazu *Frontière Humaine* als Beispiel sowohl für das *informe*, als auch für die *straight photography* des Surrealismus. „*Human Frontier* is in fact exemplary of both styles of surrealist photography […]; it reveals aspects of Cahun as she actually looked and yet masks this look through distortion.“.[142] Roberts zeigt, dass auch *straight photographies* subversiv sind, vor allem in Form von *counter-archives*. „Cahun's self-portraits could certainly be understood as constituting a private and realist counter-archive […]. They resist all predetermined, unequivocal categories, including such a category identified as *informe*.“.[143] Als „surrealist counter-archivist“ verfolgt Cahun laut Conley ein Projekt zur Untersuchung der menschlichen Beschaffenheit und ihrer Grenzen.[144]

IV.4. Zusammenfassung

Die Schwierigkeiten, Cahuns photographisches Werk in seiner Gesamtheit erfassen zu können, ergeben sich aus dessen Heterogenität. Inszenierte Selbstportraits vor monochromem Hintergrund oder in sorgfältig gewählter Kulisse wechseln sich ab mit Photomontagen, Objektphotographien und Ergebnissen von Experimenten mit Mehrfachbelichtung und anderen Bearbeitungstechniken. Demgegenüber stehen die vielen Aufnahmen, welche Cahun in privater Atmosphäre zeigen und deren Eingliederung in das photographische Werk dieses noch unübersichtlicher erscheinen

[140] Cahun 2002, S. 586.
[141] Conley 2004, S. 13.
[142] ebd.
[143] ebd.
[144] dies., S.1.

lässt. Claude Cahun stellt mit ihrem Einsatz vielfältigster photographischer Mittel keinen Einzelfall dar, vielmehr führt ein großer Teil der surrealistischen Photographen, so etwa auch Man Ray, Versuche mit verschiedenen bildlichen Ausdrucksformen durch. Rosalind Krauss greift dieses Problem der Vielgestaltigkeit surrealistischer Photographie auf und unternimmt anhand Batailles Kategorie des informe den Versuch, die verschiedenen photographischen Herangehensweisen, die sich alle gleichermaßen als surrealistisch verstehen, statt auf ihre Erscheinung auf ihre Funktion hin zu untersuchen.

Die Photographie spielt für John Roberts wie auch für Krauss eine zentrale Rolle in der Definition der surrealistischen Kategorien des *Wunderbaren* und der *konvulsivischen Schönheit*, darüber hinaus jedoch auch und vor allem für die revolutionäre Transformation des Alltäglichen. Roberts widmet sich den von Krauss und anderen AutorInnen vernachlässigten dokumentarischen Photographien, wie sie rund um Batailles *Documents* entstehen. Er zeigt, dass die *straight photography* ebenso wie die manipulierte subversiv die Grenzen des Alltäglichen unterläuft. Katherine Conley knüpft sowohl an Krauss als auch an Roberts an und bestimmt Cahun als *counter-archivist*. So ermöglicht sie eine Betrachtung aller Selbstportraits Cahuns als Gesamtes, welches sich sowohl gegen Kategorien wie Weiblichkeit und Männlichkeit, als auch gegen eine solche wie sie das *informe* darstellt, wendet. *Frontière Humaine* erscheint als Essenz des künstlerischen Vorhabens Cahuns. Nicht die Fragmentation des Selbst, die Illusion von Subjektivität und Wirklichkeit soll transportiert werden. Vielmehr sind die photographischen Selbstportraits ebenso wie Cahuns literarische Erzeugnisse ein Versuch, durch das Projekt einer Autobiographisierung an die Grenzen des Menschlichen zu führen und Möglichkeiten zu suchen, diese zu überschreiten. „One might argue […] [t]hat the photograph of *Human Frontier* is autobiographical, since it is *of* Cahun as well as *by* her, presupposes a double reading that only her friends in 1930, knowing who she was and what she looked like, would have understood.“.[145] Die Beschriftung gibt Auskunft sowohl über den Titel der Photographie als auch über deren Subjekt. Schrift und Bild identifizieren Cahun als eine Person mit dem Namen Claude Cahun und als lebendigen Körper, der den Menschen an seiner Grenze repräsentiert. „As an image-text, *Human Frontier* may thus be seen as typical of all of Cahun's work, in which she consistently blurs 'frontiers'.“.[146]

[145] dies., S.17.
[146] ebd.

V. Claude Cahuns autobiographische Spiele

Katherine Conleys Hinweis darauf, dass Claude Cahuns *Frontière Humaine* als autobiographische Photographie verstanden werden kann, bildet hier den Ausgangspunkt, an welchen mit Susanne Elpers Untersuchung autobiographischer Techniken in Cahuns *Aveux non Avenus* angeknüpft wird. Bereits Doy, welche sich auf die Photographien konzentriert, merkt an, dass sowohl Cahuns literarische Arbeiten, ihre Übersetzungen und Artikel, als auch ihre Photographien, Objekte und Montagen als Gesamtes betrachtet werden sollten. Funk liefert eine der ersten umfassenden literaturwissenschaftlichen Untersuchungen von *Aveux non Avenus*. Auch sie betont, dass Cahuns künstlerische Mittel in ihren Texten und Photographien trotz ihres Einsatzes in verschiedenen Medien und ihrer daherrührenden Anpassung an diese denselben Gesetzen gehorchen. Aus diesem Grund ist es erneut eine Literaturwissenschaftlerin, deren Untersuchung nicht nur für Cahuns literarisches Schaffen aufschlussreich ist, sondern auch zu einem alternativen Verständnis ihres photographischen Werks beitragen kann. Den engen Zusammenhang zwischen Text und Photographie betont bereits Breton und auch wenn sich die verschiedenen AutorInnen kunstwissenschaftlicher Untersuchungen bei der Bestimmung der Funktion der surrealistischen Photographie nicht immer einig sind, wird von den meisten der Zusammenhang zwischen dem Konzept des Automatismus, welches in erster Linie die Literatur betrifft, und der Photographie betont. Susanne Elpers analysiert Cahuns literarisches Hauptwerk *Aveux non Avenus* anhand der Aspekte Subjektkonzepte und Spiel, welche für die avantgardistische Autobiographik entscheidend sind. Avantgarde versteht die Autorin in Anlehnung an Peter Bürger dabei als Gesamtes an Strömungen und Bewegungen des beginnenden 20. Jahrhunderts, deren Ziel die Revolutionierung von Kunst, Literatur und Leben ist.[147] Auch ihr Verständnis des avantgardistischen Kunstwerks – in diesem Fall literarische Erzeugnisse – folgt Bürgers Definition. „Indem die Kunstwerke der Avantgarde-Bewegungen ihre Verfahrensweisen nicht verhüllen und den Schein geschlossener außer- und innerliterarischer ‚Einheiten` (Autor, Gattung, Motiv, Werk) durchbrechen, konfrontieren sie Kunst und Leben in radikaler Weise: Im Aufzeigen des Herstellungsprozesses, der die Trias von ‚Objekt`,

[147] „Gemeinsam ist diesen Strömungen, […] das Anliegen, Kunst und Leben integrativ zu gestalten, während beide Bereiche zugleich durch die Entwicklung neuartiger Wahrnehmungsperspektiven radikal infragegestellt wurden.“. Elpers 2008, S. 18.

‚Darstellungssubjekt`und ‚Sprache`(Hermann Broch) immer bewußt hält, zersetzen sie den durch die ‚Institution Kunst` verbürgten Autonomiestatus der in sich ausdifferenzierten, geschlossenen Systeme Kunst und Literatur. Die neuen ‚Werke` sind unfertig, fragmentiert, aus dem Zufallsprinzip entstanden.“.[148] Diese radikale Konfrontation von Kunst und Leben bleibt nicht ohne Auswirkung auf das Künstler-Ich und dessen Selbstverständnis, was sich in den sich verändernden Formen der Medien der Selbstbefragung – allen voran das Selbstportrait und die autobiographischen Texte – niederschlägt.

V.1. Autobiographisierung in der Moderne

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts geraten mimetisch-illusionistische Literaturkonzepte in eine Krise, was zu einer Spaltung in tradierte realistische Erzählverfahren und anti-illusionistische Verfahren der Textproduktion, welche sich in einer Aufweichung beziehungsweise Auflösung der Gattungsgrenzen äußern, führt. Diese Tendenz zu einer nicht-mimetischen Ästhetik lässt sich auch in der modernen Autobiographik nachweisen.[149] Die Entwicklung dieser Gattung ist eng verknüpft mit den sich verändernden Vorstellungen von Subjektivität, Identität und Autorschaft. „Allerdings bilden sich diese […] Vorstellungen nicht einfach in der Literatur ab, vielmehr haben Subjektdiskurse einen ihrer privilegierten Orte gerade in autobiographischen Texten und stimulieren von hier aus die wissenschaftliche Debatte.“.[150] Die Wahl des Genres beziehungsweise die Art, in der mit ihm ästhetisch verfahren wird - affirmativ, kritisch oder subversiv - ist als Aussage über das Selbstverständnis des schreibenden oder sich selbst abbildenden Ich zu verstehen. Als auffälligste Merkmale moderner Autobiographik bestimmt Elpers im Anschluss an Michaela Holdenried häufige Perspektivenwechsel und den Verzicht auf die chronologische Organisation des Erzählten. Im ersten Fall wird „[...] [d]er feste Standpunkt des als Einheit vorgestellten und das Berichtete intentional strukturierenden Ich […] aufgegeben.“.[151] Im zweiten Fall finden sich anstatt einer chronologischen Organisation „[...] in den Texten vielfach selbstreferentielle und selbstreflektorische Passagen, die die Gattungstradition

[148] Rothemann 1994, S. 7.
[149] Elpers weist darauf hin, dass theoretisch nur annähernd zwischen den Ästhetiken der Moderne und der Avantgarde unterschieden werden kann. Die Differenz zwischen der modernen und der avantgardistischen Autobiographik ist eher graduell als grundsätzlich.
[150] Elpers 2008, S. 28.
[151] dies., S. 29.

ironisieren, die eigene Erinnerungskompetenz in Frage stellen oder das Geschriebene kommentieren.“.[152] Kohärenz und Kontinuum des schreibenden Ich sind in vielen Fällen aufgehoben, weshalb Orte, Zeiten und Namen austauschbar werden. Das schreibende Ich konstituiert sich auf der sprachlichen Ebene und der der Textkonstruktion. Eine wichtige Kategorie vormodernen autobiographischen Schreibens ist Wahrheit oder Authentizität. „Mit dem Verlust der Vorstellung von einem stabilen, intentional sowohl sein Leben als auch seine Lebensbeschreibung organisierenden Ich geht einher, daß auf ein solches als Referenz für „Wahrheit“ nicht mehr Bezug genommen werden kann.“.[153] Der Anspruch einer authentischen Darstellung einer außertextlichen Wirklichkeit verlagert sich in das Schreiben selbst. Die Stilisierung des Textes im Sinne einer ästhetischen Gestaltung ist Teil der Fiktionalisierungsstrategie, die den traditionellen Authentizitätsanspruch ablöst. Damit hängt die Tendenz zusammen, autobiographische Texte bewußt als Fragmente zu konzipieren, was sowohl die Unabschließbarkeit des Unternehmens als auch die Unbestimmbarkeit des schreibenden Subjekts spiegelt. „Das sich er-spielende Ich zielt nicht auf Synthetisierung, Kontinuität und Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens, sondern ästhetisiert (verlagert in die Kunst des Schreibens) seine prekäre, uneinheitliche, mitunter als nicht sinnhaft erlebte Selbst-Erfahrung.“.[154] Das Abrücken von der linear erzählenden, totalisierenden Autobiographie führt zur Entwicklung zunehmend spielerischer Selbstpraktiken. Unter anderem nennt Elpers das Spiel mit personae und Masken, das Spiel mit unterschiedlichen Graden der Fiktionalisierung und Mystifikation, sowie das Spiel mit dem Sprachmaterial und die zunehmende Bedeutung von Kombinatorik und Aleatorik. Diese Merkmale entstammen zwar der Literaturwissenschaft, finden jedoch in Claude Cahuns Selbstportraits und Montagen auch auf einer bildlichen Ebene ihren Niederschlag. In den autobiographischen Texten wird ein Diskurs um Autorschaft geführt und es erfolgt der Abschied von der Annahme einer essentiellen Identität und damit eine Verschiebung der Vorstellung eindeutiger Geschlechteridentitäten. Lange vor den theoretischen Diskursen der Dekonstruktion innerhalb der gender studies findet sich die Aufhebung von Fixierungen in Dichotomien bereits in autobiographischen Werken von Schriftstellerinnen der Avantgarde. Diese Aufhebung macht jedoch nicht nur die Konstruiertheit der Identität deutlich, sondern „[...] erlaubt es, den Raum zwischen den Positionen zu besetzen, mit einem Bild aus der Theaterwelt gesprochen,

[152] ebd.
[153] dies., S. 30.
[154] dies., S. 31.

zu ‚bespielen´.“.[155] Die Erfahrung der Vielfalt von Identitäten führt zu einer Multiziplität der Erscheinungsformen autobiographischen Schreibens. Ist zuvor das Ich Zentrum der Autobiographie, wird diese nun mutliperspektivisch. Das Ich ist nicht mehr eindeutig identifizierbar und wird zu einem Ensemble unterschiedlicher Rollen.[156] Die autobiographischen Texte unterscheiden sich von denen der Moderne in Hinblick auf ihre Verwendung der genannten Charakteristika als ästhetische Spielformen und durch ihren sprachlichen oder visuellen Bezug auf photographische oder bild-künstlerische Abbildungen. So gestaltet sich die Medialität der avantgardistischen Autobiographie als Darstellung des Ich mit den Mitteln der Sprache und Schrift und denen visueller Kunst. Elpers schlägt den Begriff der Automedialität für die Analyse autobiographischer Texte der Avantgarde vor. „[Der Begriff der Automedialität wird definiert] im Anschluss an philosophische, diskursanalytische und kulturantropologische Studien, die den historischen Konstruktcharakter individueller und kollektiver Identitäten herausarbeiten – als kulturell und medial geprägte Form der ‚Subjektivierung`.“.[157] Zugleich weist der Begriff der Automedialität darauf hin, dass auch das Medium, in dem sich das Subjekt konstruiert, als Träger der Subjektivität Teil der Subjektivierung ist. Die Bedeutung der in den Text integrierten Bildmedien wird für die Frage nach der Subjektkonstitution relevant. Nicht mehr die Lebensdarstellung, sondern die Selbstreflexion und die Selbstpraxis des Ich in verschiedenen Medien stehen im Zentrum der Autobiographie. Der Blick des Rezipienten wird vom Inhalt auf die Form gelenkt. „Der autobiographische Text im Zeichen der modernen Medien macht sich selbst zum Ereignis.“.[158] Elpers liest die Gesamtkomposition *Aveux non Avenus* als automediales Ereignis, wobei der Begriff des Ereignisses auf seine begrenzte Dauer und seine Vergänglichkeit verweist. Erika Fischer-Lichte definiert performative Akte nicht als Werke, sondern als Ereignisse.[159] Sie untersucht zwar vor allem die künstlerische Produktion seit den 1960er Jahren, ihre Beobachtungen lassen sich aber, worauf Elpers hinweist, auch auf verschiedene ästhetische Manifestationen der Avantgarde wie etwa auf das Werk Claude Cahuns übertragen. „Die seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Künstlern, Kunstkritikern, Kunstwissenschaftlern und Philosophen immer wieder proklamierte bzw. beobachtete Entgrenzung der Künste lässt sich also als performative Wende beschreiben. Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als Aufführungen zu realisieren. Statt Werke zu

[155] dies., S. 35.
[156] ebd. .
[157] dies., S. 36.
[158] Schneider 1986, S. 14.
[159] Fischer-Lichte 2004.

schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind. Damit haben sich die Bedingungen für Kunstproduktion und -rezeption in einem entscheidenden Aspekt geändert. […] Als Ereignisse […] eröffnen die Aufführungen der verschiedenen Künste allen Beteiligten – d.h. Künstlern und Zuschauern – die Möglichkeit, in ihrem Verlauf Transformationen zu erfahren – sich zu verwandeln.“.[160]

V.2. Maskierung als Spiel und Strategie einer Ästhetik des Selbst

Das Spiel ist in der Postmoderne eine zentrale Kategorie, die eine Erschließung und Beschreibung der ästhetischen Produktion seit Beginn des 20. Jahrhunderts ermöglicht.[161] Bereits Novalis und Friedrich Schlegel entwickeln den Gedanken eines universalen Weltspiels, welcher als Grundlage für die moderne literarische Spieltheorie gilt. Mehr noch als für die Literaturtheorie stellt das Spiel für die moderne literarische Praxis eine zentrale Kategorie dar. Autobiographische Texte verfügen neben narrativen Strategien, Gattunsexperimenten und dem Spiel mit dem Leser zusätzlich über die Dimension der literarischen Konstitution des schreibenden Ich. Das Spiel erscheint als literarisches und literaturtheoretisches Konzept für die Ästhetik der Avantgarde. Bei den Surrealisten erfüllt das Spiel nicht nur die Funktion eines Lustgewinns, Zeitvertreibs oder eines sportlichen Wettkampfes, sondern ist ein Mittel zur Entzifferung der Welt oder ein Weg, der zu neuen Offenbarungen führt.[162] Das Spiel ist eine Haltung gegenüber der Welt, eine eigene Lebensform und Seinsweise. Spielen stellt sich dar als spezielle Form der Welt- und Selbsterfahrung, als spezielle Form der Kommunikation mit dem Unbekannten. Grenzen werden überschritten und neue Vorstellungswelten erschlossen.[163] Johan Huizinga beschreibt das Dichten als Funktion des Spielens und Spielen als Voraussetzung des Dichtens. Es wird ein geistiger Freiraum genutzt, welcher sich vom reglementierten alltäglichen Leben abgrenzt. Das Spiel ist frei von einem Zwang zur Logik, von Klarheit und Eindeutigkeit. Als Gegensatz zum Spiel versteht Huizinga den Ernst.[164] Sigmund Freud betrachtet nicht den Ernst, sondern die Wirklichkeit als Gegenteil zum Spiel. Was er mit Huizinga teilt, ist die Auffassung,

[160] Elpers 2008, S. 29.
[161] Sonderegger 2000, S. 8.
[162] Clébert 1996, S. 55.
[163] Blanchot 1967.
[164] Huizinga 1940.

dass das Spielen dem dichtenden Menschen einen Freiraum erschließt, der dem Subjekt eine von der alltäglichen Wirklichkeit unabhängige Welt- und Selbsterfahrung ermöglicht.[165] Die Reflexionen zum Spiel haben Auswirkungen auf die Auffassung von Autobiographik im 20. Jahrhundert. Das Spiel mit unterschiedlichen Subjektkonzepten wird für die Gattung konstitutiv. Die Avantgarde erhebt nicht mehr den Anspruch auf Authentizität bürgerlicher Autobiographik, Konventionen wie Realitätsbezug, Chronologie, Wahrheit und Kohärenz des Erzählten werden außer Kraft gesetzt.

1914 veröffentlicht Claude Cahun, damals noch Lucie Schwob, unter dem Pseudonym Claude Courlis im *Mercure de France* Teile ihrer *Vues et Visions*. Zwischen 1918 und 1920 veröffentlicht sie als Daniel Douglas einige Artikel in *La Gerbe*, seit 1917 trägt sie außerdem das Pseudonym Claude Cahun. 1928 übersetzt Cahun einen Teil von Havelock Ellis *Study of Social Psychology* und gebraucht noch einmal Lucie Schwob. Nach einer Reihe photographischer Selbstportraits um 1920, folgt 1929 eine weitere Serie. 1930 veröffentlicht Cahun *Frontière Humaine* in *Bifur*, im selben Jahr erscheint nach circa zehnjähriger Entstehungszeit *Aveux non Avenus*. Zu Beginn der 1930er Jahre beteiligt sie sich sowohl an künstlerischen, als auch an politischen Aktivitäten der Surrealisten. 1934 erscheint *Les Paris sont ouvert*. 1935 ist Cahun an der Gruppe *Contre-Attaque*, welcher auch Roger Caillois und Georges Bataille angehören, beteiligt und unterzeichnet zahlreiche Manifeste der Gruppe und der Surrealisten. Nach der Befreiung Jerseys produziert sie neue Selbstportraits und Texte und gebraucht stets das Pseudonym Claude Cahun. „Den Namen ändern bedeutet die Maske wechseln, aus einem inneren Antrieb heraus, in dem sich dialektisch Verkleiden und Entschleiern verbinden – *Aveux non avenus*!“, erklärt Francois Leperlier Cahuns Verwendung verschiedener Pseudonyme und benennt damit die Maskierung als zentrales Moment ihres Schaffens.[166] Cahun selbst äußert sich in ihren nur fragmentiert gebliebenen *Confidences au miroir* zu ihrer Praxis des Änderns des eigenen Namens und der Neubezeichnung anderer Personen: „Ô mal nommés, je vous renomme ! Ô bien aimés, je vous surnomme ! Ô dicrédités... Objet, sujet, idée, mot, je vous fais confiance. […] [L]es sobriquets-symboles ont dans ma mythologie *personnelle* une signification supplémentaire qui me les rend préférables. Elle importe peu – n'empêchant rien. S'ils se trouvent jamais confrontés par mes confidences, les masques portés devant mon miroir, se distingueront aisément chacun des tous les autres. […] Ailleurs la modification ou

[165] Freud 1908.
[166] Leperlier 1997, S.XI.

suppression du nom propre m'est dictée par le sentiment profond du caractère *sacré* d'un être.“[167]

An dieser Stelle sollen noch einmal Cahuns Passbilder auf ihrer *Registration Card* und der Streifen aus dem Photoautomaten betrachtet und in Zusammenhang mit der Verwendung von Pseudonymen untersucht werden. (Abb.3) Der Streifen aus einem Photoautomaten wird von Gen Doy auf circa 1936 datiert und in ein direktes Verhältnis zu den Passbildern Cahuns auf ihrer *Registration Card* gesetzt. (Abb.2) Tatsächlich gibt der gewählte Ausschnitt des Portraits, welches Doy untersucht, keinen Aufschluss über die Automatensituation, die Autorin weist aber darauf hin, dass die Photographie weder von Cahun noch von Moore ausgeführt ist.[168] (Abb.1) Ausgehend von den beiden Passbildern Cahuns aus den Jahren 1922 und 1941 stellt Doy die Beobachtung an, dass Cahun über die Jahre trotz der Verwendung ähnlicher Kleidungsstücke ein offizielles Kostüm Lucie Schwob entwickelt – Cahun erscheint „[...] 'disguised' as Lucy [sic] Schwob, to play the part of herself and the official identity on her passport“.[169] Mit der Unterschrift auf ihrer *Registration Card* bezeichnet Cahun die auf den beiden Passbildern Dargestellte als Lucie Schwob, eine selbstgewählte Vereinfachung durch Weglassen des zweiten Vornamens Renee, über welchen das Dokument ebenfalls Auskunft gibt. Das spätere Photo zeigt Cahun in ihrer Erscheinung, welche sie während der Besatzung Jerseys wählt.[170] Wie auf dem früher entstandenen Photo trägt Cahun eine Jacke oder einen Mantel mit breitem Kragen und ein locker gebundenen Halstuch. Während das Portrait von 1922 Cahun mit ungebändigtem lockigem Haar zeigt, trägt die Künstlerin die Haare 1941 streng nach hinten gekämmt und nur einige Wasserwellen lockern die Frisur etwas auf. Auf dieser Aufnahme sieht Doy Cahun in der Verkleidung einer gesetzten älteren Frau. Anstatt einen Vergleich dieser beiden Aufnahmen mit dem Ausschnitt des Automatenstreifens anzustellen, welchen Doy als eine frühe Darstellung Cahuns in ihrer Verkleidung als Lucy Schwob interpretiert, soll an dieser Stelle auf eine weitere Studioportraitaufnahme aus dem Jahr 1945 verwiesen werden. Es handelt sich um eine Aufnahme entstanden im Studio *Sennett & Spears Ltd*. (Abb.12) Die Portraitphotographie befindet sich in der Sammlung des *Jersey Heritage Trust*, welcher das Photo in seiner Datenbank wie folgt beschreibt: „Studio portrait of

[167] Cahun 2002, S. 585-586.

[168] Doy bezeichnet den Ausschnitt in ihrer Bildbeschriftung als „'Passpot' photo of Claude Cahun“ und erwähnt an keiner Stelle, dass es sich um den Ausschnitt eines Automatenstreifens handelt. Es ist anzunehmen, dass Doy den Streifen nicht kennt. Doy 2007, S. 84.

[169] Doy 2007, S. 83.

[170] „On their arrival in Jersey, the couple had decided to keep themselves to themselves and live quiet 'bourgeouises' in order not to attract attention. Despite their best intentions, the couple were perceived as eccentrics who regularly wore trousers, smoked and looked generally out of the ordinary.“. Doy 2007, S. 87.

Lucy Schwob, head and shoulders".[171] Cahun sitzt etwas seitlich gedreht vor der Kamera. Ihr Blick ist in diesem Fall nicht wie bei den Passbildern direkt auf den Betrachter gerichtet. Auch auf dieser Aufnahme trägt Cahun Oberbekleidung. Das locker gebundene Tuch umschließt auch diesmal Cahuns Hals, doch trägt sie anstatt einer Jacke oder eines Mantels mit breitem Kragen Pelzjacke oder -mantel. Cahuns Lippen sind leicht geschminkt, ihre Augenbrauen mit einem Stift schmal nachgezogen. Der Photohintergrund unterscheidet sich von denen der Passbilder, aufgrund der wolkigen Struktur schafft er eine weniger nüchterne Atmosphäre. Das Portrait wirkt im Gesamten nicht so offiziell wie jene der Registration Card. Zwar ist das Studioportrait den beiden Passbildern sehr ähnlich, es weicht aber dennoch in einigen Details von ihnen ab. In den neunzehn Jahren, die zwischen den beiden Portraitbildern der Registration Card liegen, hat sich Cahuns Kostüm der Lucie Schwob nur wenig verändert. Die ältere Claude Cahun trägt sehr ähnliche Kleidungsstücke, die aber insgesamt etwas ruhiger und zurückhaltender arrangiert sind. Die Jacke oder der Mantel aus Pelz und das dekorativ drapierte Halstuch vermitteln einen anderen Eindruck als die Kleidung auf den Passbildern, Gesichtsausdruck und Schminke wirken weniger streng. Bemerkenswert ist, dass der *Jersey Heritage Trust* die Portraitierte als Lucy Schwob bezeichnet. Beinahe ist man versucht, die kleinen Unterschiede in Cahuns Aufmachungen als die leichte Abweichung von Lucie zu Lucy auf bildlicher Ebene zu lesen.

Der Automatenstreifen aus dem Jahr 1936 weicht sowohl von den Passbildern der *Registration Card*, als auch von der Studiophotographie ab. (Abb.2) Während die Frisur jener auf den Photographien von 1941 und 1945 sehr ähnlich ist, ist Cahuns Kleidung auf dem Streifen merklich andersgeartet. Mantel oder Jacke hat keinen breiten Kragen, sondern wird mit einem kurzen Schalkragen geschlossen und wirkt sehr modisch. Cahun trägt kein Halstuch, nur ein sternförmiger Anstecker, der sich hell und plastisch vom dezent melierten Stoff abhebt, lenkt von ihrem Gesicht ab. Dieses wirkt aufgrund des leicht betonten Mundes und der abrasierten oder überschminkten Augenbrauen weniger ernst und förmlich. Doy bringt das Portrait des Automatenstreifens zwar mit jenen auf Cahuns *Registration Card* in Zusammenhang, betitelt es aber in seiner Bildunterschrift mit „'Passport' photo of Claude Cahun".[172] Damit handelt es sich zwar nicht um eine weitere Darstellung Cahuns in der Verkleidung Lucie Schwobs, wohl aber um ein weiteres Beispiel eines „carefully constructed image".[173] Betrachtet man die

[171] vgl. search.jerseyheritage.org/detail.aspx?parentpriref (28.11.2012).
[172] s. Anm. 168.
[173] Doy 2007, S. 83.

verbleibenden zwei Aufnahmen auf dem Automatenstreifen in Zusammenhang mit den Experimenten der Surrealisten, welche Sofortbildautomaten als erste systematisch nutzen, lässt sich vermuten, dass es sich bei diesen Portraits um offizielle Aufnahmen der Surrealistin und politischen Aktivistin Claude Cahun handeln könnte. Das Titelblatt der letzten Ausgabe von *La Révolution surréaliste* versammelt den inneren Kreis der Pariser Surrealisten rund um René Magrittes *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*. (Abb.13) Alle Dargestellten sind mit geschlossenen Augen und gekleidet in Hemd, Krawatte oder Fliege und Jackett (manche tragen einen Mantel) in sehr ähnlicher Körperhaltung vor einem hellen monochromen Hintergrund aufgenommen. Auch die Surrealisten treten 1929 vor die Kamera eines Passbildautomatens und lassen sich zum Zwecke einer Darstellung der Surrealisten wie Cahun 1936 mehrere Male auf einem Streifen ablichten und produzieren somit offizielle Portraits der Mitglieder des Kreises um Breton. Der Stern an Cahuns Kragen könnte dann nicht einfach ein dekorativer Anstecker, sondern vielmehr ein linkspolitisches Bekenntnis sein, eine programmatische Aussage. Diese ist gänzlich anders als im Fall des *Selbstportraits im Schachbrettmustermantel* formuliert und unterscheidet sich ebenfalls deutlich von jener in *Frontière Humaine* formulierten, dessen Signatur Urheber und Dargestellte als Claude Cahun ausweist. (Abb.6 und Abb.10) Claude Cahun ist die vielfältigste Rolle der Künstlerin und umfasst ein großes Spektrum an Maskierungen, welche in den Selbstportraits Kostümen in ihrer Theatralität um nichts nachstehen, sich in der teilweisen Nacktheit der Dargestellten ausdrücken oder im Fall von *Frontière Humaine* erst in der Nachbearbeitung der Aufnahme entstehen. Jedoch ist die Maskierung nicht nur eine künstlerische Strategie, sondern schlägt sich auch im Alltag nieder: in der Rolle der Claude Cahun, sowie in jener der Lucie oder Lucy Schwob.

Während sich Claude Cahun in verschiedensten Erscheinungsformen immer wieder neu für den Moment einer Aufnahme in einer vorübergehenden Identität darstellt, wählt sie für das Auftreten als Lucie oder Lucy Schwob eine Reihe gleichbleibender Elemente, welche sie je nach Anlass immer wieder kombiniert und einsetzt. „Her dress during the Occupation usually consisted of beige jodhpurs, no hat, wellington boots, a linen shirt or woollen jumper and a 'semi-masculine jacket'. This Occupation 'persona' varied according to the weather. Sometimes she wore a Burberry raincoat which had 'useful pockets for propaganda leaflets', a scarf on her head (various brightly coloured ones), woollen gloves in winter and a rucksack (as an alibi for their walks to distribute the leaflets).“.[174] Das jüngere Passphoto auf der *Registration Card* wird auch 1941 von den

[174] Doy bezieht ihre Kenntnisse der Outfits aus Recherchen im Archiv des Jersey Heritage Trust und

Nationalsozialisten für den von ihnen ausgestellten Personalausweis verwendet. Cahun selbst gibt an, das Outfit auf Jersey als Verkleidung bei offiziellen Begegnungen mit den Besatzern zu tragen. „J'y étais allée – méconnaissable – en Lucy Schwob. Je vivais normalement sous mon aspect Claude Cahun. Les bureaucrats avaient fait des excuses à la vieille dame en noir qui avait l'air si malade.“.[175] Vergleicht man das Passbild von 1941 und das Portrait von 1945 erneut, so unterscheiden sich die Aufnahmen abgesehen von der verschiedenen Art der Photographie aufgrund ihres unterschiedlichen Verwendungszwecks bezüglich des Outfits nur aufgrund der Jacke oder des Mantels. Das Tuch ist in beiden Fällen locker um den Hals gelegt, die Frisur ist beinahe die gleiche geblieben. Cahuns stärkeres Make Up in der Photographie von 1945 ist der Studiosituation angepasst. Ein Vergleich mit einer Aufnahme Cahuns im Mai desselben Jahres zeigt eine dem Passphoto sehr ähnliche Aufmachung. (Abb.14) Der Mantel mit dem breiten Kragen – möglicherweise handelt es sich sogar um das gleiche Modell wie im Fall des Passphotos – ist nicht geschlossen und gibt den Blick auf eine dunkle Jacke aus Wollstoff mit auffälligen Verschlüssen und eine helle Hose frei. Das Tuch hat sich Cahun um den Kopf gebunden, die sichtbare Haarpartie weist darauf hin, dass die Frisur jener der eben besprochenen Portraits zumindest sehr ähnlich ist. Cahun lehnt legere an dem Rahmen einer schweren Holztüre. Sie hat eine Hand in die Hosentasche, die andere in die Manteltasche gesteckt. Auf den ersten Blick wirkt die Photographie wie so oft wie ein Schnappschuss, erst bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass es sich bei dem Gegenstand in Cahuns Mund um ein Abzeichen der Nationalsozialisten handelt. Das Hakenkreuz steckt zwischen Cahuns Zähnen, mit einem leichten Lächeln richtet sie ihren Blick selbstbewusst auf den Betrachter. Durch die Befreiung Jerseys entgehen Cahun und Moore der Vollstreckung ihrer Strafe wegen antifaschistischen Propaganda-Aktivitäten, bleiben jedoch bis zuletzt inhaftiert. Cahun zeigt sich auf dem Portrait in einer subtilen Triumphgeste in der Rolle der siegreichen Widerstandskämpferin Lucy Schwob.

Golda M. Goldman stellt 1929 der Leserschaft der *Chicago Tribune* Lucie Schwob vor und liefert ein Portrait der Schriftstellerin und Übersetzerin Havelock Ellis‘ Untersuchungen. (Abb.5) Laut Goldman dient Cahun ihr Pseudonym als Künstlername, welcher aus praktischen Gründen gewählt ihre Verwandtschaft zu Marcel Schwob zu verschleiern soll. Das Kurzportrait Goldmans ist einerseits deshalb interessant, weil es Cahuns Wahl eines Pseudonyms auf ihre Publikationen beschränkt und so die Vorstellung eines hinter Claude Cahun stehenden (Künstler-)Individuums namens Lucie

Gesprächen mit Zeitzeugen. Doy 2007, S. 86.

[175] Entnommen einem Bericht an „Marianne“ vom 13. August 1948. zit.n. Doy 2007, S. 175.

Schwob transportiert. Andererseits fungiert Lucie Schwob als Bildtitel der Portraitphotographie. Die Originalaufnahme gehört zu einer Reihe von Ausschnitten, unter denen auch eines der meist rezipierten Selbstportraits Cahuns ist. (Abb.6) Ein vergrößerter Abzug des hochformatigen *Selbstportraits im Schachbrettmustermantel* wird zusammen mit mehreren Exemplaren von *Aveux non Avenus* und einigen der Photomontagen, welche in Cahuns Buch als Heliogravüren reproduziert den Kapiteln vorangestellt sind, in der Auslage der Buchhandlung *van den Bergh* ausgestellt. (Abb.7) Die Farbigkeit des Schachbrettmusters, Cahuns kurz geschnittene gebleichte Haare, ihre vom Spiegel abgewandte Körperhaltung, ihr Blick und ihre Handhaltung dienen der kunstwissenschaftlichen Rezeption zur Untersuchung dargestellter Konstruktionen weiblicher Identität. Die Wahl der geschlechtsneutralen Pseudonyme Claude Courlis und Claude Cahun, sowie des männlichen Daniel Douglas, werden ebenso als Versuche der Einebnung von Geschlechtergrenzen gelesen wie die Kostümierungen der Selbstportraits. Die Pseudonyme, unter welchen Cahun die früheren Schriften und Artikel veröffentlicht, werden dabei wie von Goldman als Künstlernamen verstanden, die um ca. 1920 endgültig dem Pseudonym Claude Cahun weichen. Lucie oder Lucy Schwob als Rolle beziehungsweise die Inszenierungen Cahuns auf den als private Schnappschüsse verstandenen Aufnahmen werden von den kunstwissenschaftlichen Untersuchungen meist ausgeschlossen. „[[...] [Cahuns] creative work is on a spectrum, a continuum, of various appearances – in everyday life, in the theatre, in posed photographs. Her day-to-day clothing, hairstyling, make-up and poses are also part of her creative activity.“.[176] Anhand der Betrachtung der Passphotos lässt sich verdeutlichen, dass sich Cahuns Spiel mit Masken über die Verwendung von Pseudonymen - inklusive Lucie beziehungsweise Lucy Schwob, die Inszenierung von literarischen oder photographischen Selbstportraits, bis hin zur Wahl der alltäglichen Kleidung erstreckt. Im Sinne Fischer-Lichtes sollte zum Erfassen des vielschichtigen Spiels mit Maskierungen die Betrachtung von den Werken abrücken und sich den ereignishaften Aspekten in Cahuns Werk öffnen. Cahuns Einsatz bestimmter Outfits während ihrer politischen Widerstandsaktivitäten auf Jersey folgt demselben Prinzip wie die Kostümierungen ihrer inszenierten Selbstportraits: sie halten einen Moment eines sich ständig wandelnden Subjekts fest. Laut Elpers sieht Cahun die Mittel ihrer Maskierungen nicht nur in der Verwendung von bestimmten Materialien, sondern auch in der Sprache.[177] Die Sprache ist das Medium, in dem das Selbstverständnis des Ich *im Augenblick des Schreibens* und deshalb möglicherweise innerhalb eines Textes oder

[176] Doy 2007, S. 83.
[177] Elpers verweist etwa auf Cahuns literarisches Werk *Carnaval en chambre* aus dem Jahr 1926.

Werkes als immer wieder anderes erkennbar wird.“.[178] Im Surrealismus dient die Maske als gelegentliches Accessoire, das bestimmte Assoziationen auslöst oder den Effekten des Zufalls Raum gibt. Dagegen ist die Maske in Cahuns Werk ein wiederkehrendes Motiv, „[...] das auf die grundsätzliche Unmöglichkeit verweist, die „wahre Physiognomie“ oder die „wahre Identität“ zu erkennen.“.[179]

Wie der Vergleich der Passbilder Cahuns mit einer Arbeit Cindy Shermans aus dem Jahr 1975 gezeigt hat, zeichnen sich Cahuns jeweilige Inszenierungen durch eine gewisse Spontanität aus. (Abb.2 und Abb.4) Diese erschwert ein reines Verständnis der Bilder als Repräsentationen hervorgebracht aus der gezielten Thematisierung der mit den an ein Passbild geknüpften Erwartungen des Rezipienten wie Authentizität oder Wahrheit des Dargestellten. Sherman legt die Kostümierung als Lucille Ball nach dem Shooting ab, das Portrait verhandelt die an das Medium Photographie, in diesem Fall genauer an die Gattung des Passbildes gebundenen Annahmen einer Objektivität des durch die automatische Kamera eines Automaten aufgenommenen Bildes einer Person. Nicht die Person Sherman setzt sich vor die Kamera, es ist die theatralisch inszenierte Repräsentation der Lucille Ball, welche den Betrachter auf seine eigene fragmentierte und uneinheitliche Subjektivität und das Konstrukt seiner Individualität zurückwirft. Cahun inszeniert nicht immer eine bestimmte Rolle für ihre photographischen Selbstportraits, auch bringt ihre oft subtile Praxis der Maskierung auf den ersten Blick alltägliche, schwer als Kunstwerke festzumachende Aufnahmen hervor. Cahun spielt nicht nur mit Repräsentationen, ein immer wieder anderes avantgardistisches Ich verschafft sich über die momenthaften Aufnahmen der Kamera hinaus auch im alltäglichen Leben spielerisch Ausdruck. „Die Kategorie „Spiel“ beschreibt in dem Zusammenhang sowohl eine Haltung zur Welt aufgrund der Erfahrung der Unbeständigkeit eines Ich, das keinen festen Ort oder Bezugspunkt mehr hat, als auch eine ästhetische Strategie der Mitteilungen über dieses unsichere Ich.“.[180]

V.3. „Sous ce masque une autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages“

Cahuns Pseudonymwechsel in Kombination mit den Inszenierungen ihrer Selbstportraits schlägt sich als ästhetische Strategie des Kombinierens, Zusammenfügens, des Einbeziehens von Versatzstücken der Wirklichkeit und des

[178] Elpers 2008, S. 174.
[179] dies., S. 175.
[180] dies., S. 253.

Besetzens von Freiräumen auch in den Photomontagen in *Aveux non Avenus* nieder. Nicht der Griff in den Kleiderschrank und die Wahl eines Pseudonyms, sondern ihre Sammlung von photographischen und literarischen Momentaufnahmen verschiedener Rollen dienen Cahun in diesem Fall als Ausgangsmaterial. Die für die Montagen ausgewählten Selbstportraits sind Selbstzitate, die in einen Kontext zum Geschriebenen gestellt werden und so ein intermediales und intratextuelles Verweisungsgefüge für die Repräsentationsformen des Ich erschaffen.

Aveux non Avenus ist keine Autobiographie im klassischen Sinne, wohl aber ein exemplarischer Text avantgardistischer Autobiographik.[181] Elpers zieht diesen Schluss aufgrund verschiedener Signale innerhalb des Textes – eines von ihnen stellt bereits der Titel dar.[182] Ein weiterer Hinweis auf die autobiographische Absicht Cahuns sind die zahlreichen in das Buch integrierten photographischen Selbstportraits. *Aveux non Avenus* ist keine kohärente, chronologische Erzählung, sondern setzt sich aus unterschiedlichen Textsorten zusammen. Prosatexte wechseln sich ab mit Briefen, Traumprotokollen, Tagebucheinträgen, Dialogen, Gedichten und so fort. Es stellt sich stets die Frage nach dem Verhältnis der Autorin Cahun zu dem Subjekt, das im Text „Ich" sagt – verschiedene Personen und Figuren aus Mythologie und Literatur wie etwa Narziß, Penelope oder Parsifal sprechen. Das Subjekt dieses autobiographischen Textes ist inkohärent und instabil. In einem späteren Text bezeichnet Cahun die Texte in *Aveux non Avenus* als „poèmes en prose", was als Ausdruck der spezifisch surrealistischen Vorstellung des Automatismus gelesen werden kann, der Schreibtechniken bezeichnet, deren Ausgangspunkt nicht mehr das Ich ist. „[Die Subjektivität wird] preisgegeben, das schreibende Ich ist ebensowenig noch zu bestimmen wie der „Sinn" der semantischen Konstellationen. Identität schlägt um in Alterität. Der profunde Zweifel an der Erkenntnisfähigkeit und der Erkennbarkeit des Subjekts wird zum produktiven Moment der Dichtung, die neue Ausdrucksformen sucht.".[183] Das Photographieren als ein dem Schreiben gleichwertiges Medium zur Selbsterforschung bildet Momente des Ich ab. Nicht nur die inszenierten Selbstportraits, auch die vermeintlichen Schnappschüsse und Privataufnahmen, ja selbst die Passbilder Cahuns bilden ein *counter-archive*, aus dem zur Erschaffung utopischer Momentaufnahmen von Subjektivität geschöpft wird.

[181] Inhalt und Erzählform des Fragment gebliebenen Werkes *Confidences au miroir* entsprechen eher dem Modell der klassischen Autobiographie. Lange Passagen über bestimmte Phasen und Ereignisse ihres Lebens werden von Cahun zusammenhängend erzählt und kommentiert. Es finden sich Reflexionen über Lektüren, das eigene Schreiben und Cahuns Wahrnehmung des Ich.

[182] In seinem Vorwort zu *Aveux non Avenus* beschreibt Pierre Mac Orlan die formalen und inhaltlichen Besonderheiten des Buches und stellt dessen Erscheinungsbild mit dem Leben Cahuns in ein Verhältnis. Cahun 2002, S. 165-172.

[183] Elpers 2008, S. 181.

Realität vermischt sich in den Montagen mit Fiktion, Bild mit Schrift, Selbstportrait mit Schnappschuss.

Die Betrachtung zweier Photomontagen in Hinblick auf den Einsatz verschiedenartiger photographischer Dokumente verdeutlicht den Gedanken des *counter-archives* in Bezug auf Cahuns photographisches Werk. Die Photomontage, welche in *Aveux non Avenus* dem Kapitel 9 vorangestellt ist, präsentiert eine Zusammenstellung von photographischen Portraits verschiedenster Personen, Zeichnungen, Reproduktionen, Aufnahmen von Körperteilen und zwei Katzen und schriftlichen Versatzstücken vor einem dunklen monochromen Hintergrund. (Abb.15) Die Komposition verläuft strahlenförmig vom unteren Bildrand nach oben. In manchen Fällen ordnen sich die montierten Portraits in Reihen an, teilweise sind sie gegen die allgemeine Richtung gestellt. Cahun findet sich in verschiedensten Darstellungen in der Montage wieder, außer der Künstlerin sind alle anderen Dargestellten männlich. Eine Photographie, welche sie in der Rolle der *Elle* als Schauspielerin der Theaterkompanie *Le Plateau* zeigt, findet gespiegelt und in einem Fall vergrößert doppelten Einsatz und bildet die Mittelachse der Komposition. (Abb.16) Beide Figuren scheinen dem Hut der Künstlerin als junges Mädchen zu entsteigen. Diese Darstellung bildet am unteren Bildrand das Zentrum der Komposition. Vom Kopf des Mädchens ausgehend steigt rechts eine Reihe vervielfältigter Köpfe in einer sich verbreiterten Säule empor, die ihren Ursprung in einem Selbstportrait Cahuns als Gewichtheber hat. (Abb.17) Zwischen der größeren der beiden *Elles* und der Reihe von Köpfen schwebt eine büstenförmig ausgeschnittene Photographie Cahuns, welche nicht eindeutig einer Originalaufnahme zugeordnet werden kann, das Lächeln deutet darauf hin, dass es sich um einen Schnappschuss handelt. Auch aus der linken Seite des Kinderkopfes entspringt eine Reihe vervielfältigter Köpfe, die ebenfalls aus einer Photographie der Gewichtheber-Serie Cahuns stammen. Eine andere Photomontage aus *Aveux non Avenus* zeigt ebenfalls eine reiche Vielfalt an eingesetzten Materialien. (Abb.18) Photographische Elemente wechseln sich ab mit Zeichnungen und Schriftelementen. Die Komposition ist in drei Bereiche gegliedert. Die untere rechte Ecke nimmt ein Ausschnitt des vielmals untersuchten *Selbstportraits als Gewichtheber* ein. (Abb.19) Der Text auf Cahuns Oberteil und der Kussmund fügen sich in die Bildecke. Links neben diesem Versatzstück ist mit Ausrichtung nach rechts oben ein Ausschnitt montiert, der Cahuns Kopf zeigt. Das Gesicht wirkt durch die Betonung nur einer Augenbraue asymmetrisch, der Haaransatz ist gleichmäßig nachgezeichnet. Auch dieses Element stammt aus einem inszenierten Selbstportrait Cahuns. Zwischen den Köpfen der beiden Figuren scheint

eine weitere Claude Cahun der Gewichtheberin über die Schulter zu blicken. Cahun montiert hier eine Photographie, welche sie als sehr junge Frau zeigt, wie der Vergleich mit einem inszenierten Selbstportrait aus demselben Entstehungszeitraum zeigt. (Abb.20) Die Linie der übereinander liegenden Köpfe wird mit einer Hantel weitergezogen, die wie die Fragmente einer kleinen Figur links neben der Schrift in der Bildecke ebenfalls zu der Serie der Gewichtheber-Darstellungen gehört. Die Zeichnung einer Pyramide, die auf einer ihrer Seiten eine an den Bäuchen organisch verbundene Familie zeigt, nimmt einen Großteil der oberen Bildhälfte ein. Die Dreiecksform wird verstärkt durch eine sich nach links verjüngende Reihe von Puppen, die Bilder von Embryonen verschiedener Entwicklungsstufen auf den Bäuchen tragen. Die hintere Spitze der Pyramide lenkt den Blick auf eine doppelte Säule von Köpfen Claude Cahuns, welche alle demselben Hals entspringen. Die rechte Säule zeigt von unten beginnend fünf Köpfe, welche so montiert sind, dass sie jeweils des Gesicht der darunter liegenden Kopfes von der Nasenspitze aufwärts verdecken. Den oberen Abschluss dieser Säule bildet das Gesicht Cahuns in auffälligem Make Up. Die linke Säule baut sich in die gegengesetzte Richtung von oben nach unten auf. Auch sie beginnt mit einem Abzug derselben Aufnahme Cahuns mit außergewöhnlicher Schminke, der nächste Kopf lässt in diesem Fall aber nur die obere Gesichtshälfte sichtbar. Es folgt ein weiterer Kopf, dessen Augen geweitet sind und dessen Stirn von zwei gezeichneten Händen gerahmt wird. Das nächste Gesicht ist einer Darstellung Cahuns in der Rolle des *Le Diable* in dem Stück in *Le Mystère d'Adam*. (Abb.21) Nach einer Zeichnung eines Kopfes mit großen Augen folgt eine letzte Darstellung Cahuns mit einer Brille, deren Gläser durch Objektivdeckel ersetzt sind.

„Sous ce masque une autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages" steht rund um das als Serienbild inszenierte Ich Cahuns geschrieben. Das Bild der Maske verdeutlicht die Mulitplizität von Identitäten und deren Spiegelung in der Vielfalt der Erscheinungsformen autobiographischer Darstellungen. „[M]it dem Ich dissoziiert auch [dessen] Form. Die Autobiographie verliert ihr Zentrum und wird multiperspektivisch. Das Ich bekommt viele Gesichter und ist so nicht mehr eindeutig identifizierbar, sondern nur noch ein Ensemble unterschiedlicher Rollen. Der ‚wahre`Kern enthüllt sich nie. Tiefes Erschrecken beim Verdacht, daß hinter all den Masken nichts steckt.".[184]

Bereits in der (Früh-) Romantik tritt etwa bei Novalis eine prekäre Selbst- und Welterfahrung in einen Widerspruch zur Vorstellung von Einheit, Gewissheit und

[184] Hilmes 1994, S. 371.

Kontinuität des idealistischen Selbstentwurfs. Die Idee einer Ästhetik des Selbst entwickelt sich, „[...] in der das Subjekt nicht mehr Ausgangspunkt und Zentrum, sondern Medium des Seins ist und als solches (ästhetisch) die Welt produziert und interpretiert.“.[185] Realität und Fiktion sind identisch, autobiographische Praxis erscheint als ernsthafte und authentische narrative Aufbereitung des als inkohärent erlebten Lebens. „Realer Ich-Verlust und Dissoziation weisen voraus auf die Krise des Subjekts, wie sie hundert Jahre später in der Literatur der ‚klassischen Moderne´thematisiert wird.“.[186] Friedrich Nietzsche enthüllt das Ich als Fabel, Fiktion und Wort. Ein Ich, dessen bewusster Wille Ursache seines Handelns ist, wird radikal zurückgewiesen. Die Individualität kann niemals vollständig erreicht werden, sie ist für die Zukunft versprochen. „For the individual, there remains, without consolation, the freedom: to assume himself, under the law of disgregation, as indeterminate.“.[187] Das Individuum ist nicht mehr bestimm- oder festlegbar. Sigmund Freud beschreibt den Menschen als komplexe Struktur, welche Gesetzen gehorcht, die nicht bewusst kontrollier- oder beeinflussbar sind. Diese Gesetze haben Auswirkungen auf die alltägliche subjektive Erfahrung des Selbst als uneinheitliches. Nicht alleine die Konstatierung der Fragmentation des Ich, sondern die Wiederherstellung einer Ganzheit ist die vornehmliche Aufgabe der Psychoanalyse, wobei die Methode eine narrative Rekonstruktion der Lebensgeschichte ist. Durch staatliche und gesellschaftliche Reglementierungen kommt es zur Sanktionierung abweichender Lebensformen. Individuelle Erfahrungsformen werden unterdrückt und das Individuum wird gegenüber dem gesellschaftlichen Ganzen abgewertet. Zeitgleich werden in den künstlerischen und philosophischen Avantgarden Konzepte entwickelt, in welchen das Ich als literarische oder bildliche (Spiel-)Figur erscheint, die nicht mehr über einen konstanten, metaphysischen Wesenskern verfügt. „Jede Verbindlichkeit wird außer Kraft gesetzt: Weder Geschlecht noch Alter, weder gesellschaftlicher Stand noch Herkunft können zur Identifizierung, d.h. zur Zuordnung einer Identität des Ich herangezogen werden. Alles ist wandelbar, in der Repräsentation veränderlich. Die Vorstellung von einem transzendentalen und substantiellen Ich wird aufgegeben; an seine Stelle tritt die Vorstellung von einer *transistorischen Identität*.“.[188]

Die Betrachtung des Lebens als Kunstwerk ist ein Hauptanliegen der Avantgarden. Die avantgardistischen Subjektkonzepte spiegeln sich, was sowohl Cornelia Klinger als auch Susanne Elpers darstellen, zeitverzögert in philosophischen Theorien zum

[185] Günter 1996, S. 23.
[186] dies., S. 25.
[187] Hamacher 1986, S. 138.
[188] Elpers 2008, S. 45.

Verhältnis des menschlichen Ich zu sich selbst und zur Welt wieder.[189] Sowohl Michel Foucault als auch Richard Rorty gehen in ihrem früheren Werk von der Nicht-Existenz des Subjekts aus, vollziehen jedoch in ihren späteren Schriften beide einen Positionswechsel. Während in Foucaults Arbeiten der 1960er Jahre das Subjekt förmlich verschwindet in Diskursstrukturen, welche sich alleine aus anonymen Machtstrategien generieren, wendet sich der Autor in seinem Spätwerk Fragen der Selbstbestimmung des eigenen Lebens und des individuellen Verhältnisses des Subjekts zu sich selbst zu. Die Existenz des Einzelnen bildet einen ästhetischen Gegenstand. „Ästhetik der Existenz bedeutet für Foucault auch und vor alle, Freiheit von jeglichen bestehenden Ordnungen, Einrichtungen und Organisationen, für Rorty dagegen Freiheit durch und inmitten dieser Institutionen, die für ihn zum Teil erst die notwendige Voraussetzung für die Möglichkeit individueller Selbsterschaffung bildeten.“.[190] Die Ästhetik löst die Metaphysik als neue Fundamentalphilosophie des 20. Jahrhunderts ab. „Diese Philosophie der Gestaltung hat sich heute teilweise zu einer Philosophie der Performanz verkürzt. Sie entspricht damit noch deutlicher der Akzentverschiebung vom klassischen Wesens-Subjekt, einer weiteren kulturtragenden Fiktion, hin zu einem Funktions-Subjekt, das sich zunehmend prozessual und *ad hoc* von seinen wandelbaren internen und gesellschaftlichen Situationen und Funktionen her versteht.“.[191] Die Konsequenz für das Selbst ist, dass es sich als virtuelles Subjekt in ständiger Bewegung nicht mehr als Zustand, sondern als Aktivität erfährt. Das Subjekt wird als Einheit erst von der Subjektivität erzeugt.

V.4. Zusammenfassung

Als Gegenstand von *Aveux non Avenus* versteht Elpers die textuelle und bildliche Selbsterforschung der Autorin Claude Cahun. Dabei ist Cahun für die Dauer des Spiels das, was sie darstellt, es gibt nicht wie im Theater gleichzeitig eine andere Wahrheit oder Realität. Das Spiel erscheint als Form der Existenz und als Grundlage der Identitäts- und Subjektauffassung Cahuns. Das Spiel als Prinzip der photographischen und literarischen Selbstdarstellung erscheint darüber hinaus als einzige ästhetische Option. Cahun spielt mit Namen, Zeichen und der Polyphonie von Stimmen, mit

[189] Elpers 2008, S. 49.
[190] Wetz 1998, S. 1288.
[191] Peper 1998, S. 1242.

Masken und Verkleidungen. Sie spielt mit der Idee von Identität und bringt die prekäre Lage des Ich in immer neuen, anderen Bildern zum Ausdruck. Ausgehend von Bürgers Bestimmung der Avantgarde untersucht Tanja Wetzel die generelle Bedeutung des Spiels für die schöpferischen Prozesse der avantgardistischen Kunst. „Die Avantgarde ist durchdrungen vom Spiel, denn das Spiel bot sich nicht nur als Kategorie an, um im Anchluß an Schillers Konzept einer ästhetischen Erziehung eine Verbindung von Kunst und Leben zu behaupten, sondern es schien auch unabhängig von den Anforderungen der Wirklichkeit Räume des Möglichen zu eröffnen. Als das Eigentümliche eines ‚avantgardistischen Kunstwerks´ führt Peter Bürger die Auflösung der Einheit und Ordnung des Werks zugunsten des Neuen, des Zufalls, der Allegorie, der Montage an und bestimmt es gleichsam mit den Merkmalen der genuin spielerischen De- und Rekonstruktion von Elementen.“.[192] Blanchot prägt die Metapher des unbegrenzten, multiplen Raums, den Spiel und Zufall dem Künstler eröffnen. In diesem Raum kann das Unbekannte in vielgestaltigen Stimmen schöpferisch tätig werden. „*Le jeu*, *l'aléa*, l*a recontre*. Ces mots désignent, sans le définir, le nouvel espace – espace qui est le vertige de l'espacement : dis-tance, dis-location, dis-cours – à partis duquel, que ce soit dans la vie par le désir, dans le savoir par l'expression nullement incontrôlée d'une absence de savoir, dans les temps par l'affirmation de l'intermittence, dans le tout de l'univers par le refus de l'Unique et par l'entente d'une relation sans unité, dans l'oeuvre enfin par la libération de l'absence d'oeuvre, *l'inconnu* s'annonce et entre, hors jeu, dans le jeu. Espace qui n'est jamais que l'approche d'un autre espace, le voisinage du lointain, l'au-delà, mais sans transcendance comme sans immanence. Champ ‚aux confis de l'art et de la vie', lieu de tension et de différence où tout rapport est d'irréciprocité, espace multiple que seule affirmerait, à l'écart de toute affirmation, une *parole plurielle*, celle qui, donnant un sens nouveau à la Pluralité, recevrait en retour de celle-ci la possibilité silencieuse : la mort enfin vécue.“.[193] In *Aveux non Avenus* verschafft sich das avantgardistische Ich im nicht definierbaren Raum der Autobiographie spielerisch Ausdruck. Die Repräsentationen des Ich sind weder an Gattungs- noch an Identitätsnormen gebunden. Das Spiel als ästhetisches Konzept verschafft dem sich als prekär erfahrenden Subjekt ideale Ausdrucksmöglichkeiten. Autobiographien stellen formal vielfältige Reflexionen über den Status des Subjekts dar. Die Subjektkonstitution ist in *Aveux non Avenus* nicht dauerhaft angelegt, es finden sich miteinander konkurrierende Subjektkonzepte innerhalb der Texte. Die gedankliche Bewegung zwischen ihnen ist Teil der Unvorhersehbarkeit des autobiographischen

[192] Wetzel 2003, S.595-596.
[193] Blanchot 1967, S. 307-308.

Spiels. Die Metaphorik des Spiels symbolisiert das eigene Leben und damit den eigenen Subjektstatus und versinnbildlicht zugleich den Prozeß des autobiographischen Schreibens. Die Art der literarischen Gestaltung des eigenen Lebens spiegelt die Erfahrung der Dissoziierung des Subjekts in der Dissoziierung der Form. Das schreibende Subjekt wird durch das Spiel mit Gattungskonventionen, Sprache und den Repräsentationsformen des Ich ungreifbar und entzieht sich jeder Festlegung. Die rhetorische Figur des Paradoxes beherrscht die inhaltliche und formale Selbstpräsentation.[194] „[...] [Spiele] erscheinen als Angebote, Rollen zu wählen, hinter denen sich „etwas anderes", jedoch allenfalls eine andere Rolle oder Maske, verbirgt.".[195] Die Kategorie der Identität im Sinne eines stabilen und dauerhaften Selbst-Bewußtseins wird nicht mehr angestrebt. Es werden viele, oft widersprüchliche Identitäten hergestellt, die den Begriff der Identität aushöhlen. Der Identitätsverlust wird durch das ästhetische Spiel kompensiert.

„Das ästhetische Spiel ist […] auch eine Reaktion auf das Problem der Referentialität der Zeichen, der sprachlichen ebenso wie der künstlerischen. Weder die autobiographischen Texte noch die Selbstporträts […] können oder wollen mimetisch Wirklichkeit abbilden. Dem Rezipienten werden der Konstruktcharakter der Wahrnehmung und deren wiederum ästhetische Konstruktion mit Mitteln der Sprache und der Bildsprache […] bewußt gemacht.".[196] In der Moderne schlägt die Vorstellung von der Identität des Subjekts um in die Erfahrung seiner Alterität. Diese bildet die Voraussetzung für das Spiel mit den Subjektpositionen im avantgardistischen autobiographischen Text. „Das delphische Postulat des „Erkenne Dich selbst" wird aufgrund der Erfahrung der Prekarität des Selbst abgelöst von der Aufforderung des „Erfinde Dich selbst". Der profunde Zweifel an Erkenntnisvermögen und Erkennbarkeit des Subjekts wird zum produktiven Moment des Schreibens.".[197]

Die vorgeschlagene Lesart der Photographien Cahuns als counter-archive, aus dem die Künstlerin zum Zwecke einer Selbstbiographisierung einzelne Momentaufnahmen eines sich flüchtig konstituierenden Ich wählt und in Photomontagen neu kombiniert, unterscheidet sich grundlegend von jener Lesart der photographischen Selbstportraits als Verbildlichung einer postmodernen Identitätsproblematik. Als Feministin „avant la lettre" wird Cahuns Praxis mit jener Cindy Shermans verglichen, wobei in eine derartige Betrachtung Cahuns „private Schnappschüsse" nicht miteinbezogen werden können. Maskerade tritt auf als Mittel zur Darstellung der Fragmentation weiblicher

[194] Elpers 2008, S. 257-258.
[195] Cahun 2002.
[196] Elpers 2008, S. 259-260.
[197] dies., S. 260.

Identität. Damit beschränkt man Cahuns photographisches Werk auf die Thematisierung einer Geschlechtsproblematik und blendet den größeren subjektphilosophischen Zusammenhang, innerhalb dessen diese nur eines von vielen Feldern ist, aus. Subjektivität ist grundsätzlich nicht geschlechtsneutral zu denken, gibt man aber den Begriff des Subjekts als dauerhafte Größe auf, wird Geschlecht zu einem ebenso flüchtigen Merkmal wie etwa Religionszugehörigkeit oder Alter. „We may not know exactly what sex is; but we do know that it is mutable, with the possibility of one sex being changed into the other sex; that its frontiers are often uncertain, and that there are many stages between a complete male and a complete female.“.[198] Diese Passage bei Havelock Ellis entspricht Cahuns Auffassung von Uneindeutigkeit des Geschlechts und der Wandelbarkeit seiner Erscheinungsformen. Sie selbst wählt das *Neutre* als Wunschgeschlecht, lässt aber keinen Zweifel über dessen Unzulänglichkeiten bestehen. Das *Neutre* ist die einzige Möglichkeit, welche die Sprache bietet, reicht aber im Grunde auch nicht aus, um die Uneindeutigkeit des Wunschgeschlechts Cahuns zu fassen. Es ist die Grenze des Menschlichen, an die uns Cahun führt, die endgültig zu überschreiten ihr jedoch die Mittel fehlen. Was bleibt, ist die situative Konstitution von Identitäten, die ein flüchtiges und utopisches Bild Claude Cahuns erzeugen. Darin liegt der schöpferische Zug des gesamten photographischen Werkes, welches sich nicht auf die breit rezipierten Selbstportraits beschränkt, sondern innerhalb dessen die Mittel der Inszenierung in verschiedenen Intensitäten hervortreten und manchmal so subtil zu Einsatz kommen, dass sie in den Schnappschüssen nicht mehr eindeutig als solche erkennbar sind. Foucaults Begriff der Ästhetik des Selbst eignet sich, um den Rahmen der Betrachtung zu weiten und an die avantgardistische Idee der Vereinigung von Kunst und Leben anzuknüpfen. Wie Heinz Knobeloch betont, eignet sich Foucault Begriff um davon ausgehend eine alternative Subjektkonzeption zu denken, welche keine stabile und dauerhafte Identität anstrebt. Eine sich ständig wandelnde Struktur entsteht, die sich in der avantgardistischen Autobiographie nicht festmachen lässt, da diese nicht durch Gattungsregeln und Rezeptionserwartungen kontrolliert wird. Claude Cahuns photographisches *counter-archive* verlangt nach einer pluralistischen Lektüre um die Alterität der Dargestellten in ihren momentanen Subjekt- und Identitätskonstruktionen erfassen zu können. Das Hervorgehen derartiger autobiographischer Texte aus einer als Spiel verstandenen Schreibpraxis bringt die Forderung einer spezifischen Rezeption mit sich. „Ein Merkmal des Spiel [sic] ist sein Mangel an Verbindlichkeit. In einer ‚guten' dekonstruktivistischen Interpretation wird nicht ein für alle Mal dekonstruiert, sondern

[198] Ellis 1933, S. 255.

ein vorläufiges Produkt in der Schrift erzeugt, das offen ist für weitere spielerische Handlungen. Der/die Spielende ist nicht Herr über die Texte, mit denen gespielt wird, es wird kein Meisterdiskurs vorgeführt, aber es ereignet sich dennoch etwas.“.[199]

VI. Das Fortleben einer avantgardistischen Utopie in Künstlerselbstverständnissen der Gegenwart

Seit den späten 1960er Jahren setzen KünstlerInnen ihren eigenen Körper ein und verunsichern damit das Verständnis von Selbstportrait als Schlüssel zu ihrem Inneren. Das Selbstportrait als Zeugnis einer besonderen Beziehung des Künstlers zu sich selbst führt vermeintlich Subjektivität und Individualität vor, welche im Zuge des Ausdifferenzierungsprozesses der Moderne abhanden gekommen ist. Der Künstler erscheint als das moderne Subjekt schlechthin und dient der Gesellschaft als Vorbild. Dieser Identitätsbegriff wird in den Diskursen um das Verschwinden beziehungsweise den Tod des Autors grundlegend hinterfragt. „Vielheit statt Einheit des Selbst, Facettierung und Zersplitterung von Identität, auf das Selbst- ebenso wie auf das Fremdbild bezogen, bestimmen neben den theoretischen Debatten auch die Kunst der 1960/70er Jahre. Oft fungiert der Künstlerkörper dabei weniger als Einheit stiftendes Moment oder authentisch erlebter Rückzugsort, sondern als Instrument der Verunsicherung gegenüber dem, was man bislang für ein Subjekt, die Identität oder einen Künstler hielt.“.[200] Cindy Sherman nutzt ihren Körper als Leinwand für verschiedene Inszenierungen, eine authentische Darstellung ihrer selbst erzeugt sie dabei nicht. Sie thematisiert den Verlust von Identität als Einheit, ihre *Untitled Film Stills* zeigen Konstrukte von Weiblichkeit, die sich nicht aus subjektiven Erfahrungen Shermans, sondern aus einem kollektiven Fundus an Bildern stammen, die dem Betrachter durch Ähnlichkeit zum Bekannten die eigene Wirklichkeit als Illusion vor Augen führen. „Wenn Künstlerinnen und Künstler eine Rolle verkörpern, geht es um […] Aneignung und Identifizierung, um die Erweiterung eigener Erfahrung, um das Provozieren reflexiver Prozesse bei sich selbst und den Betrachtern.“.[201] Die Rollenspiele der Künstlerin Manon sind dagegen anderer Natur. Ab den frühen 1970er

[199] Ecker 1988, S. 17.
[200] Kampmann 2011, S. 101.
[201] Holschbach 2011, S. 185.

Jahren inszeniert diese ihren Körper mithilfe von Make Up, Kostümen und Requisiten als „Probebühne für neue Identitätsentwürfe“.[202] Auf eine schwarze querformatige Bildfläche sind zwei Schwarzweißphotos einer Frau und zwei hanfschriftliche Textelemente montiert. (Abb.22) Das linke Photo zeigt die Frau vor weißem Hintergrund im Brustportrait. Die Dargestellte trägt einen hellen Trenchcoat, das Textelement versperrt den Blick auf die darunter liegende Kleidung. Ihre dunklen Haare hat die Frau streng nach hinten gekämmt und wahrscheinlich zum Pferdeschwanz gebunden, nur wenige kurze Haare widersetzen sich der Frisur. Das Gesicht ist ungeschminkt, die Augenbrauen sind entfernt. Die Frau richtet ihren Blick nach unten, ihre rechte Hand, die Fingernägel sind lackiert, liegt wie in der Bewegung eingefroren auf ihrem Kopf. Die rechte Aufnahme zeigt die Frau ebenfalls im Brustportrait. Im Gegensatz zur linken ist diese Photographie nicht nur überbelichtet, ihr Kontrast ist zudem höher. Die Frau trägt einen schwarzen Blazer und einen maskulinen hellen Hut mit dunklem Hutband. Die Haare reichen in einem langen Pagenschnitt beinahe bis zu den Schultern, die Hutkrempe schneidet die Stirn der Dargestellten an. Diesmal sitzt die Portraitierte ruhig vor der Kamera, ihre Arme liegen seitlich am Oberkörper an, ihre Hände sind nicht zu sehen. Mund und Augen sind stark betont. Die Frau richtet ihren Blick im rechten Bild direkt auf den Betrachter. Die Textelemente ergeben den Satz „one day she decided to become MANON“. 1975 veröffentlicht Manon das Buch *Manonomanie*, das den Entstehungsprozess der Kunstfigur und Künstlerin dokumentiert. Kostümiert als Ballerina, Aktmodell oder Clown „[...] thematisiert [sie] das Selbst als Fiktion, als ein Zusammenspiel von Geschlechterstereotypen, Alltag und Fantasmen.“.[203] Diese Vorstellung des Selbst als utopischer Ort für flüchtige Identitätskonstitutionen steht dem Claude Cahuns sehr nahe. Manon selbst bezeichnet sich als „schaustellerin von situationen, von gefühlen und von erfahrungen“, sie versteht sich sowohl als „“kreateurin“, als auch als als dessen „eigenes produkt“.[204] Claude Cahun spielt in diesem Sinn tatsächlich eine Vorreiterrolle. Der Vergleich ihres Werkes mit den photographischen Arbeiten Cindy Shermans erscheint umso deutlicher verfehlt, sind es doch andere künstlerische Strategien als ihre, in denen sich Cahuns Selbstdarstellungen fortsetzen. „Der Künstlerkörper im Werk […] ist immer auch Identitätsmarker: Egal, wie groß die Bemühungen sind, als neutrales Material oder willkürlich-pragmatisch gewähltes Modell zu erscheinen, verweist er doch immer auf das Künstlerindividuum und dessen besondere Subjektivität, markiert somit

[202] Kampmann 2011, S. 101.
[203] Strunk 2009, S. 49.
[204] Uszynska 2008, S. 56.

Identität.“.[205] Der Umgang mit dem eigenen Körper schlägt in der Postmoderne neben zahlreichen anderen zwei Richtungen ein, deren Betrachtung sich in Hinblick auf Cahuns Schaffen besonders anbieten. Zum einen ist es die Strategie der Ästhetisierung des eigenen Lebens, das Leben als Kunstwerk, zum anderen die der Ästhetisierung des eigenen Künstlertums, der Künstler als Kunstwerk.

Eine quervormatige Schwarzweißphotographie und eine Werbeanzeige für Gesichtspflegeprodukte sind auf einen hellen Bildhintergrund montiert, beide Bilder tragen mit der Schreibmaschine verfasste Anmerkungen. (Abb.23) Die Photographie zeigt eine junge Frau, die posierend in die Kamera blickt. Sie sitzt in einem Zimmer, von dessen Einrichtung Teile zu sehen sind. Die Frau trägt ein dunkles Oberteil mit langen Ärmeln. Ihre Augen sind leicht geschminkt, ihre mittelbraunen Haare fallen in Locken über die Stirn seitlich bis zu den Schultern. Die Dargestellte hat ihr Kinn auf ihre rechte Hand gestützt, der Ellbogen liegt wahrscheinlich auf einem Tisch, an dem sie sitzt, auf. Der linke Unterarm und die linke Hand sind nicht zu sehen. Zwischen den Fingern hält die Frau eine brennende Zigarette, Ringfinger und kleiner Finger berühren die Lippen. Die Photographie trägt die Unterschrift „maj 1892.“. Die Werbeanzeige stammt aus dem Jahr 1976 und ist der Zeitschrift *Brigitte* entnommen. Die Werbung zeigt die Portraitaufnahme eines Models, das Körperhaltung, Geste und Blick der Frau auf der Photographie spiegelverkehrt nachzuahmen scheint. Sanja Iveković verstrickt ihre eigene Biographie mit den Erzählungen medial vermittelter Bilder. Öffentliche und private Bilder führt die Künstlerin in ihren Montagen gegen- und zueinander. Schnappschüsse der Künstlerin, entstanden zwischen 1959 und 1975, zeigen sie in Posen, die sich zeitverzögert früher oder später in Werbeaufnahmen verschiedener Zeitschriften wiederfinden. Der Aufnahme Ivekovićs aus dem Jahr 1972, die sie nachdenklich mit einer Zigarette zwischen den Fingern zeigt, wird eine Werbeanzeige für eine Hautpflegelinie aus dem jahr 1976 gegenübergestellt. Die Pose des Models spiegelt die der Künstlerin wieder. Diese wiederum bezweifelt in dieser Gegenüberstellung die Echtheit ihrer früher entstandenen Pose. Das Verhältnis des Selbstportraits zum Medienbild befragt Iveković anhand ihrer eigenen Biographie – tradierte Darstellungen vermischen sich mit privatem, vermeintlich authentischem Bildmaterial. In einer weiteren Serie aus dem Jahr 1975 wählt sie Privataufnahmen und stellt sie jenen einer medial konstruierten Biographie eines Superstars gegenüber. 1975 erscheint in der jugoslawischen Zeitschrift *Duga* eine größere Zahl an Photographien, welche Marilyn Monroes Lebensweg nachzeichnen, wobei sowohl private

[205] Kampmann 2011, S. 104.

Schnappschüsse als auch offizielle Aufnahmen der Schauspielerin zum Einsatz kommen. Iveković stellt den Bildern Monroes in fünfundzwanzig Montagen private Photographien gegenüber, welche sie selbst an verschiedenen Stationen ihrer Entwicklung vom Kleinkind zur jungen Frau zeigen. (ABB.24) Wieder ähneln sich die Gesten und das Setting der jeweiligen Photographien auf erstaunliche Weise und auch in diesem Fall trifft die Künstlerin eine doppelte Aussage. Zum einen bestimmt sie ihre eigenen Posen und Inszenierungen, wenngleich für private Schnappschüsse arrangiert, als medial vermittelt. Zum anderen stellt sie dar, auf welche Weise der Medienapparat die vermeintlich authentischen Qualitäten der Photographie für seine Zwecke nutzt.[206] Ähnlich wie im Fall der *Untitled Film Stills* Cindy Shermans reproduziert Iveković keine konkreten Szenen, welche eine Referenz zu einem realen Original bilden. Wie Sherman beruft sie sich auf kulturelle Stereotypien, die immer wieder reproduzierbare Medienbilder hervorbringen. Die Künstlerin stellt nichts nach, sondern durchsucht ihr autobiographisches Archiv nach Bildern, die ihre vermeintlich authentischen Darstellungen als medial vorbestimmte Inszenierungen entlarven. Die eigene Biographie wird in einen paralellen Verlauf zu der Marilyn Monroes gesetzt, die Grenzen zwischen Öffentlichem und Privatem verschwimmen.

Auch Andy Warhol ist geprägt von medial vermittelten Bildern der Stars und Celebrities. Bereits in seiner Kindheit sammelt er Autogrammkarten und Pressephotos von Hollywood-Stars. Diese machen zusammen mit durchdachten filmischen und photographischen Inszenierungen das öffentliche Bild und damit den Erfolg der Stars aus. „Wenn sich durch eine geschickte Selbstinszenierung und durch eine hochgradig manipulative Repräsentation eine individuelle und positive Aura für Filmstars herstellen lässt, warum dann nicht auch für einen angehenden Künstler?“.[207] „In the future everybody will be world-famous for 15 minutes.“ erklärt Warhol 1968.[208] Ein *Self Portrait* von 1963/64 zeigt Warhol als jungen Mann. (Abb.25) Er befindet sich vor einem hellen Hintergrund, der Bildraum wird links und rechts durch schwarze Balken begrenzt, nach unten hin läuft die Darstellung förmlich aus. Warhol trägt einen hellen Trenchcoat, dessen geöffneter Kragen den Blick auf weißes Hemd, dunkles Sakko und Krawatte freigibt. Die Haare sind in einem tiefen Seitenscheitel aus dem Gesicht gekämmt, eine dunkle Sonnenbrille verdeckt die Augen. Das Gesicht ist fast parallel auf die Kameralinse ausgerichtet, in einer theatralischen Geste positioniert Warhol seine rechte Hand am Mantelkragen. Wie Cahun nutzt Warhol einen Passbildautomaten, die

[206] Ruelfs 2011, S. 246
[207] Butin 2008, S. 14.
[208] Ruelfs 2011, S. 246.

entstandenen Aufnahmen dienen allerdings nur als Ausgangsmaterial. Durch Rasterung vergrößert auf circa 40 mal 50cm und damit der ursprünglichen Form entfremdet, weisen nur die schwarzen Streifen entlang der linken und rechten Bildkanten auf den Charakter der Vorlage hin. Trotz der starren Körperhaltung, die bedingt ist durch die räumliche Enge des Automaten und die direkte Blickrichtung aus dem Bild, verwehrt Warhol durch das Tragen einer beinahe undurchsichtigen Brille dem Betrachter einen wirklichen Blickkontakt. Die Sonnenbrille dient dem Künstler ebenso wie später Make Up, Perücken und Kostüme als Mittel der Maskierung, welche er sowohl für seine Werke, als auch für den öffentlichen Auftritt des Künstlers Andy Warhol gebraucht. Eine Schwarzweißphotographie dokumentiert Warhols *Invisible Sculpture* aus dem Jahr 1984. (Abb.26) Der Künstler posiert hinter Glas neben einem leeren weißen Sockel. Die Szene ist als betiteltes Werk des Künstlers Andy Warhol ausgewiesen. Weder während der Anwesenheit des Künstlers, noch während dessen Abwesenheit bleibt ungeklärt, in welchem Verhältnis Körper, Sockel und Museumsschild stehen. Naheliegend erscheint eine Thematisierung der eigenen Kunstfigur zu sein.[209] Andy Warhol verwirrt das Verhältnis zwischen Öffentlichem und Privatem, er inszeniert sich als Kunstfigur und schafft Werke, die nicht mehr eindeutig als solche identifizierbar sind. „Die Verlebendigung des Werks ebenso wie die ‚Verkunstung' des Lebens stehen auf dem Programm, wenn Künstler zu lebenden Kunstwerken mutieren.".[210] Oftmals verschwimmen die Grenzen zwischen Werk und Leben. In seinen *factories* werden nicht nur Siebdrucke produziert, es entstehen Musik, Filme und Photographien. Warhol versammelt um sich KünstlerInnen, MusikerInnen, aber auch Film-Stars und Celebrities. Öffentliche Anerkennung erfährt Warhol als Künstler, Produzent, Filmemacher, vor allem aber als geschickter Stratege im Umgang mit den Massenmedien. Auch abseits der Kunstwelt ökonomisiert er seine Person. Als Werbeträger für verschiedenste Produkte und Unternehmen nutzt er die Breitenwirksamkeit der Massenmedien für sein Selbst-Projekt. „Warhol als reale Person, als konstruiertes Künstler-Image und als strategisch agierendes Markenzeichen gingen ineinander über und wurden scheinbar ein und das selbe.".[211] Cornelia Klinger betont, dass die zeitgenössische Suche nach Anknüpfungspunkten an die historische Utopie einer Versöhnung von Kunst und Leben die Untersuchung einer Verschiebung des Spannungsverhältnisses zwischen Ästhetik und Politik beziehungsweise Ästhetik und Ethik zu dem zwischen Ästhetik und Ökonomie bedarf. Mit Andy Warhol tritt uns

[209] Kampmann 2011, S. 103.
[210] ebd.
[211] Butin 2008, S. 17-18.

der Künstler als Kunstwerk und zugleich als Prototyp des zeitgenössischen Individuums auf der Ebene der Ökonomie gegenüber. „Der Künstler war einst das Gegenmodell zum leistungsorientierten und fremdbestimmten Arbeiter. Heute ist der Künstler zum Vorbild für den flexiblen, sich selbst ausbeutenden "Ich-AGler" geworden. Die Trennung zwischen Privatleben und Arbeit ist aufgehoben und der Markt greift auf die Privatsphäre als Ressource zu.“, so Diedrich Diederichsen.[212]

Öffentliches und Privatleben fallen ineinander und Künstler nehmen dabei Rollen ein, die zwischen die beiden Extreme den Künstler selbst stellen. Sanja Iveković nutzt ihre eigene Biographie zur Untersuchung des zeitgenössischen Zustands des Subjekts. Cahuns Spiele mit der Autobiographisierung setzen sich in Ivekovićs Arbeiten in Form der Verwendung privater Schnappschüsse fort. Diese zeigen die Künstlerin jedoch nicht wie Cahun in bewussten Inszenierungen, sondern in vermeintlich authentischen Situationen. Wo Cahun Rollenbilder mit der eigenen Biographie verbindet und so utopische Situationen eines sich selbst konstituierenden Subjekts erschafft, bleiben die Zwischenräume in Ivekovićs Montagen frei. Das eigene Leben kann nicht ästhetisch gestaltet werden, da die eigene Biographie medial vorbestimmt ist – auch die Privatperson Iveković ist eine Kunstfigur. Im Fall Andy Warhols verschwimmen die Grenzen zwischen realer Person und Künstler-Inszenierung endgültig. In seinen *factories* schafft er lebende Kunstwerke, Ereignisse, sein Atelier wird zum utopischen Ort, an dem Mögliches und Unmögliches alleine an der Ästhetik bemessen werden. In seinen Inszenierungen, für die er seine Person als Kunstfigur ebenso nutzt wie verschiedene künstlerische Medien, aber auch Partys, Zeitschriften und das Fernsehen, bringt sich Warhol ähnlich wie Claude Cahun unter Anpassung an die gesellschaftlichen und ökonomischen Voraussetzungen als immer wieder neues situatives Subjekt hervor. Ein *Self-Portrait* aus dem Jahr 1967 zeigt Warhol in nachdenklicher Haltung (ABB.27). Sein Gesicht ist zur Hälfte verschattet, Zeige- und Mittelfinger seiner linken Hand liegen über den Lippen. Der Künstler scheint den Betrachter zu observieren, Warhol tritt auf als Beobachter der Gesellschaft. „Künstler und ihre besonderen Rollen sind für uns […] nützlich. Man muss sich nur ehrlicherweise eingestehen: Wir brauchen die Künstler und ihre Rollen als Genie, Außenseiter oder Star. Wir brauchen sie vor allem als Entlastung vom eigenen sozialen Rollendruck und wir benutzen sie, um an ihnen soziale Freiräume und Differenzen zu erkunden.“.[213]

[212] Diederichsen 2012.
[213] Freybourg 2008, S. 7.

Nachsatz zum *lifestyle* des Individuums

„Was mir auffällt ist die Tatsache, daß in unserer Gesellschaft Kunst zu etwas geworden ist, das nur mit Objekten, nicht aber mit Individuen oder dem Leben zu tun hat, daß Kunst etwas ist, das sich spezialisiert hat bzw. das von Experten betrieben wird, die Künstler sind. Warum sollte eine Lampe oder ein Haus ein Kunstwerk sein, unser Leben aber nicht?“.[214] Laut Klinger müsste die Suche nach einer neuen Lebenskunst in der Gestalt der ästhetischen Existenz in der Gegenwart eigentlich in der Sphäre der Ökonomie verhandelt werden. Foucaults Gedanke der Lebenskunst schlägt sich nicht in der Form nieder, dass das Leben tatsächlich als Kunstwerk gestaltet wird und jeder in der individuellen Lebensführung Anteil hat an der hohen Kunst. Vielmehr ist es die Kunst selbst, die ihre Grenzen sprengt und in den Alltag übergreift. Das alltägliche Ich ist nicht wie der Künstler ein Genie, das sein Ich als Werk erschafft. „Das Individuum sucht die Komponenten seiner Identität auf dem Markt zusammen; es findet seinen life-style im Erwerb von ästhetisch gestalteten, „gestylten“ Objekten.“[215]

Eine querformatige Farbphotographie zeigt eine junge Frau in Kostümierung, die zwischen einer Musikanlage und einem Biertisch steht. (Abb.28) Eine schwarze Wand, die lediglich von einer silbern glänzenden Kabelleiste durchbrochen wird, und ein schwarzer Vorhang schließen die Szene nach hinten und nach links ab. Die Frau steht etwas aus der Mittelachse verschoben. Die Plattenspieler, Verstärker und anderen Geräte der Musikanlage nehmen annähernd das gesamte rechte Drittel der Bildfläche ein. Auf dem Tisch befinden sich ein geöffnetes Etui mit zahlreichen CDs, ein Korken, ein Stück Verpackung und ein halb mit Sekt oder Champagner gefülltes Glas. Hinter dem rechten Tischbein ist das Markenzeichen eines Energy Drink-Herstellers zu erkennen. Die junge Frau posiert in einem schwarzen Kleid, verschieden farbigen Strümpfen, einem Turban mit Straußenfeder und einem schwarzen Umhang, dessen rotes Futter den Blitz der Kamera einfängt. Turban und Umhang sind mit kleinen Masken verziert, die ein lächelndes puppenähnliches Kindergesicht nachbilden. Die Dargestellte ist stark geschminkt, ihre Stirn ziert ein aufgemaltes drittes Auge, welches sie zusammen mit ihrem Blick auf den Betrachter wendet. Die Hände formen ein Dreieck, das sich in der Armhaltung und der Form, in die der Umhang fällt, widerspiegeln. Die zum Seitenscheitel gekämmten hellen Haare rahmen das Gesicht

[214] Foucault 1984, S. 350.
[215] Klinger 2004, S. 241.

symmetrisch ein. Unweigerlich drängt sich der Vergleich des Photos mit einer Reihe von Selbstportraits Claude Cahuns aus dem Jahr 1928 auf. Auch Cahun steht auf einer Photographie der Serie in einem Umhang, der mit Masken ausstaffiert ist, vor einem Vorhang, auch ihr Gesicht ist hinter einer Maske verborgen. (Abb.29) Die Szene wirkt sorgsam inszeniert, auch wenn der Vorhang auf der rechten Seite etwas unordentliche Falten wirft. Das dunkle Kleid blitzt nur ein wenig unter Cahuns Umhang hervor, den sie mit ausladenden Gesten präsentiert. Der direkte Vergleich zeigt Paralellen, die verwundern, da in beiden Fällen kein Original zu der Verkleidung zu existieren scheint. Die Dargestellte ist weder Künstlerin, noch Kunstwissenschaftlerin, Claude Cahun begegnet ihr zufällig beim Durchblättern eines Buches. Anlässlich einer Halloween-Party legt die junge Frau in Kostümierung Musik auf.[216] Unter dem auffälligen Turban und dem passenden Umhang trägt sie ein einfach geschnittenes Kleid aus glänzendem Stoff und verschiedenfarbige Strümpfe, welche die Farbigkeit des Umhangs widerspiegeln. Es ist kein konkretes Vorbild, das nachgestellt wird, verschiedene Elemente werden zu einer ästhetischen Gesamterscheinung zusammengefügt. Die Einzelteile des Konstrukts stammen aus Zeitschriften, Fernsehen, Büchern, der Werbung oder dem Alltag, sie stammen aber auch aus der Kunst. Der Maskenmantel Cahuns wird aus dem Kontext genommen und dient als Accessoire wie die Strümpfe, der Turban oder das dritte Auge. Die Uneinheitlichkeit der Identität wird als gegeben hingenommen, die Konstruktion selbst wird als bewusste situative Inszenierung für den Moment greifbar gemacht. Lässt sich das Vorgehen der jungen Frau mit jenem Cahuns vergleichen, hat sich eine künstlerische Praxis der Selbstästhetisierung unter massenmedialen Vorzeichen tatsächlich als Versuch der schöpferischen Konstruktion der eigenen Identität in das Leben der Einzelnen übertragen? Was die junge Frau vorführt, ist der Einsatz einer Strategie, die in der Kunst verortet wird, zum Zwecke einer alltäglichen Selbstästhetisierung.

In einer Arbeit aus dem Jahr 2007 stellt die Künstlerin Aneta Grzeszykowska einen *Untitled Film Still* Cindy Shermans nach. (Abb.30 und Abb.31) Auf den ersten Blick unterscheiden sich die Aufnahmen bis auf ihre Farbigkeit anscheinand nicht sehr stark voneinander. Erst auf den zweiten Blick offenbaren sich abweichende Details in Grzeszykowskas Photographie. Anstatt eines Handspiegels hält sie einen Rückspiegel in der Hand, die Zierdecke auf der Kommode wirkt gröber, die Tischdecke im Vordergrund ist aus Kunststoff. Der Bilderrahmen auf der Kommode zeigt die Schwarzweißphotographie einer Frau mit nahezu groteskem Gesichtsausdruck.

[216] Die Autorin bezieht ihre Informationen aus einer e-mail Korrespondenz mit Sophia Hoffmann am 28.11.2012.

Grzeszykowskas Inszenierung wirkt aufgrund dieser Details ebenso merkwürdig unrund wie jene der jungen Djane inmitten einer Backstage-Situation. Die Künstlerin aktualisiert in ihren Reenactments Shermans Bilder und reflektiert Shermans Arbeiten in einem zeitgenössischen Medienumfeld. Ganz anders thematisiert und aktualisiert die Djane in der teilweisen Reinszenierung der Photographie Claude Cahuns jedoch nicht deren Praxis einer spielerischen Selbstbefragung, das problematische Verhältnis der Photographie zur Identität oder den größeren Kontext, in dem Cahuns Werk steht. Mit künstlerischen Mitteln wird auf der Suche nach alternativen Möglichkeiten der Identität am eigenen lifestyle gearbeitet, die künstlerische Strategie des Reenactments wird in den Alltag übersetzt. Greil Marcus betont die Ablösung der klassischen Kunstavantgarden durch die Subkulturen des 20. Jahrhunderts.[217] Nicht in einem Kunstkontext, sondern auf der Nutzerseite eines sozialen Netzwerkes finden sich die Bilder der jungen DJane im Maskenmantel. In bisher unvergleichlichem Ausmaß bieten Internet-Plattformen Möglichkeiten einer bewussten Selbstdarstellung. Der Substanzverlust, den das Individuum in der zeitgenössischen Gesellschaft erfährt, kann durch die Konstruktion einer virtuellen Identität ausgeglichen werden. Wie Cahun kann jeder Nutzer ein Archiv von Bildern in selbst gewählten Inszenierungen anlegen, die Situationen von Subjektivität erzeugen. Die Utopie einer Vereinigung von Kunst und Leben hat sich möglicherweise erfüllt. Die Bedeutung der digitalen Medien für die Aktualität der Avantgarde ist noch ungeklärt. „Zum einen scheint es nicht ausgeschlossen, in den mit den digitalen Medien zur Verfügung stehenden Möglichkeiten die Bedingung für die Verwirklichung eines Teils der Postulate der historischen Avantgarden zu erblicken, insbesondere was das Einreißen der durch einen fremdbestimmten Distributionsapparat (Institution Kunst, Kulturindustrie usw.) errichteten Grenze zwischen Rezipienten und Produzenten mittels der Interaktivität angeht […] Es spricht zum anderen jedoch zumindest ebensoviel dafür, daß Voraussetzungen und Ziele der historischen Avantgarde, insbesondere deren radikale Forderung der Rückführung von Kunst in (Alltags-)Leben, durch den medialen Paradigmenwechsel definitiv obsolet und die Avantgarde ein für allemal ´unzeitgemäß`, d.h. historisch geworden sind […].“.[218]

[217] Punk ist laut Marcus die erste nicht primäre bildkünstlerische Subkultur, welche die Gesellschaft in radikaler Weise negiert. vgl. Marcus 1996.

[218] Asholt/Fähnders 2000, S. 10-11.

Literaturverzeichnis

Asholt/Fähnders 2000
Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.), Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde-Avantgardekritik-Avantgardeforschung, Amsterdam und Atlanta 2000.

Barthes 2000
Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185–193.

Bataille 1929
Georges Bataille, "Informe.", in: *Documents*, *Nr.* **7,** 1929, S. 382.

Benjamin 1996
Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1996.

van den Berg 1990
Nanda van den Berg, Claude Cahun. La Révolution individuelle d'une surréaliste méconnue, in: Avantgarde, No 7 (Juli 1990), S. 71-92.

Blanchot 1967
Maurice Blanchot, Le Demain Joueur, in: La Nouvelle Revue Francaise, Nr. 172, 1967, S. 863-888.

Breton 1925
André Breton, Le surréalisme et la peinture, in: La Révolution surréaliste, Nr.1, 1925, S.26-30

Bronfen 1998
Elisabeth Bronfen, Die Vorführung der Hysterie, in: Aleida Assman (Hrsg.), Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität, Band 3, Frankfurt am Main 1998, S. 232-269.

Bürger 1971
Peter Bürger, Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur, Frankfurt am Main 1971.

Bürger 1974
Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.

Butin 2008
Hubertus Butin, Andy Warhol. Selbstporträts und Selbstdarstellungen, in: Anne Marie Freybourg (Hrsg.), Die Inszenierung des Künstlers, Berlin (u.A.) 2008, S. 12-18.

Butler 1990
Judith Butler, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, New York (u. A.) 1990.

Butler 1993
Judith Butler, Bodies that matter, New York 1993.

Cahun 2002
Claude Cahun, Écrits, Paris 2002.

Cahun 2007
Claude Cahun, Disavowals or Cancelled Confessions, Cambridge (u.A.) 2007.

Clébert 1996
Jean-Paul Clébert, Dictionnaire du Surréalisme, Paris 1996.

Conley 2004
Katherine Conley, Claude Cahun's Iconic Heads: from 'The Sadistic Judith' to *Human Frontier*, in: Papers of Surrealism, Nr.2, Sommer 2004, in: http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/acrobat_files/conley_article.pdf (28.11.2012)

Cottingham 1997
Laura Cottingham, Betrachtungen zu Claude Cahun, in: Heike Ander und Dirk Snauwaert (Hrsg.), Claude Cahun. Bilder, (.Ausst.Kat., Kunstverein München, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz , Fotografische Sammlung, Museum Folkwang Essen, 1997-98), München 1997, S.XIX-XXX.

Derrida/Lyotard 1985
Jacques Derrida und Jean-Francois Lyotard, Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985.

Diederichsen 2012
Dietrich Diederichsen im Gespräch zur Ausstellung „Keine Zeit – Wenn die Seele zur Arbeit geht“ im Wiener 21er Haus, in: http://aspekte.zdf.de/ZDF/zdfportal/web/ZDF.de/aspekte/2942102/24912258/3378f6/Burnout---das-ersch%C3%B6pfte-Selbst-.html (28.11.2012)

Doy 2007
Gen Doy, Claude Cahun. A sensual politics of photography, London 2007.

Ecker 1988
Gisela Ecker, Spiel und Zorn: zu einer feministischen Praxis der Dekonstruktion, in: Annegret Pelz (Hrsg.), Frauen, Literatur, Politik, Hamburg 1988, S. 8-22.

Ellis 1933
Havelock Ellis, The Psychology of Sex, New York 1933.

Elpers 2008
Susanne Elpers, Autobiographische Spiele. Texte von Frauen der Avantgarde, Bielefeld 2008

Fischer-Lichte 2004
Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.

Foucault 1984a
Michel Foucault, Eine Ästhetik der Existenz. Gespräch mit Alessandro Fontana, in: ders., Von der Freundschaft. Michel Foucault im Gespräch, Berlin 1984.

Foucault 1984b
Michel Foucault, On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress, in: Paul Rabinow (Hrsg.), The Foucault-Reader, New York 1984 , S. 350.

Freud 1908
Sigmund Freud, Der Dichter und das Phantasieren, in: Neue Revue. Halbmonatschrift für das öffentliche Leben, Nr. 1, 1907/08, S. 716-724.

Freybourg 2008
Anne Marie Freibourg, Einleitung. Die Inszenierung des Künstlers, in: dies. (Hrsg.), Die Inszenierung des Künstlers, Berlin (u.A.) 2008, S. 7-11.

Funk 2007

Julia Funk, „Portrait de Mlle X (photo si possible...)“: Zur Unverfügbarkeit der Selbst-Figuration in Claude Cahuns Texten und Photographie, in: Annette Runte/Eva Werth (Hrsg.), Feminisierung der Kultur? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden, Würzburg 2007, S. 204-211.

Gadamer 2011
Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Berlin 2011.

Gehlen 1966
Arnold Gehlen, Erörterung des Avantgardismus in der bildenden Kunst, in: Bayrische Akademie der Schönen Künste (Hrsg.), Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee, München 1966, S.77-97.

Goldman 1929
Golda M. Goldman, Lucie Schwob, Who's Who Abroad, in: Chicago Tribune (europäische Ausgabe), Paris 23.12.1929, S. 4.

Günter 1996
Manuela Günter, Anatomie des Anti-Subjekts: zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein, Würzburg 1996.

Habermas 1985
Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt am Main 1985.

Hamacher 1986
Werner Hamacher, „Disgregation of the Will“: Nietzsche on the Individual and Individuality, in: Thomas C. Heller (Hrsg.), Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought, Stanford 1986, S. 106-139.

Hilmes 1994
Carola Hilmes, Moderne europäische Autobiographie, in: Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothemann (Hrsg.), Die literarische Moderne in Europa, Band 3: Aspekte der Moderne in der Literatur bis zur Gegenwart, Opladen 1994. S. 370-392.

Hollier 1994
Denis Hollier, Surrealist Precipitates: Shadows don't cast Shadows, in: October, Nr.69, 1994, S.115.

Holschbach 2011
Susanne Holschbach, Geschlechterrollen, in: Toni Stooss, Rollenspiele – Rollenbilder (Ausst.Kat., Museum der Moderne, Salzburg, 2011), München 2011 S. 180-185.

Huizinga 1940
Johan Huizinga, Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur, Amerstam 1940.

Jaguer 1984
Edouard Jaguer, Surrealistische Photographie. Zwischen Traum und Wirklichkeit, Köln 1984.

Kampmann 2011
Sabine Kampmann, Künstler als Kunstwerk. Der Künstlerkörper zwischen Material, Identitätsmarker und Selbstporträt, in: Toni Stooss, Rollenspiele – Rollenbilder (Ausst.Kat., Museum der Moderne, Salzburg, 2011), München 2011, S.100-105.

Kline 1998
Katy Kline, In or Out of the Picture. Claude Cahun and Cindy Sherman, in: Whitney Chadwick (Hrsg.), Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation, Cambridge u. London, 1998, S. 66-81.

Klinger 2004
Cornelia Klinger, Die Utopie der Versöhnung von Kunst und Leben. Die Transormation einer Idee im 20. Jahrhundert: Vom Staat als Kunstwerk zum life-style des Individuums, in: Cornelia Klinger und Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.), Das Jahrhundert der Avantgarden, München 2004, S.211-245.

Knobeloch 1996
Heinz Knobeloch, Subjektivität und Kunstgeschichte, Köln 1996.

Kranzfelder 2005
Ivo Kranzfelder, „Nur die Versuchung ist göttlich“. Zum Gebrauch der Photographie durch die Surrealisten, In: Uwe M. Schneede (hrsg.), Begierde im Blick. Surrealistische Photographie (Ausst.Kat., Kunsthalle, Hamburg, 2005), Odstfildern-Ruit 2005, S.15-22.

Krauss 1985
Rosalind Krauss/Jane Livingston/Alan Axelrod (Hrsg.), L’amour fou: photography and surrealism (Ausst. Kat., Corcoran Gallery of Art, New York, 1985), New York 1985.

Krauss 1998
Rosalind Krauss, Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998.

Krauss 1999
Rosalind Krauss, Bachelors, Cambridge (u.A.) 1999.

Lasalle/Solomon-Godeau 1992
Honor Lasalle und Abigail Solomon-Godeau, Surrealist Confession: Claude Cahun's Photomontages, in: Afterimage, Nr. 19, 1992, S.10-13.

Lefebvre 2002
Henri Lefebvre, The Critique of Everyday Life, New York 2002.

Leperlier 1992
Francois Leperlier, Claude Cahun, lécart et la métamorphose, Paris 1992.

Leperlier 1997
Francois Leperlier, Der innere Exotismus, in: Heike Ander und Dirk Snauwaert (Hrsg.), Claude Cahun. Bilder, (.Ausst.Kat., Kunstverein München, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz , Fotografische Sammlung, Museum Folkwang Essen, 1997-98), München 1997, S.XI-XVIII.

Macey 1988
David Macey, Lacan in Contexts, London 1988.

MacIntyre 1981
Alasdair McIntyre, After Virtue. A Study in Moral Theory, London 1981.

Mann 1991
Paul Mann, The theory-death of the avant-garde, Bloomington und Indianapolis 1991.

Marcus 1996
Greil Marcus, Lipstick traces. von Dada bis Punk - eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Reinbek bei Hamburg 1996.

Messerschmid 2002
Dorothee Messerschmid, Claude Cahun. Anmerkungen zu den Maskierungen einer Dissidentin, in: Frauen Kunst Wissenschaft, Nr.33, 2002, S.28-35.

Meyer-Büser 2011
Susanne Meyer-Büser (Hrsg.), Die andere Seite des Mondes : Künstlerinnen der Avantgarde (Ausst.Kat., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2012), Köln 2011.

Murphy 1998
Richard Murphy, Theorizing the Avant-Garde, Cambridge 1998.

Nietzsche 2000
Friedrich Nietzsche, Idyllen aus Messina – Die fröhliche Wissenschaf. Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1881 bis Sommer 1882, in: ders. Kritische Gesamtausgabe, Band 2, Berlin (u.A.) 2000

Nochlin 1988
Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Women Artists?, in: dies., Art, Women and Power and Other Essays, New York 1988, S.145-178.

Nussbaum 1985
Martha Nussbaum, Finely Aware and Richly Responsible: Attention and the Moral Task of Literature, in: The Journal of Philosphy, Nr. LXXXII, 1985, S.148-167.

Oliva 1982
Achille Bonito Oliva, Im Labyrinth der Kunst, Berlin 1982.

Peper 1998
Jürgen Peper, Das transzendentale Selbstporträt der Subjektivität in der ästhetischen Einstellung, oder: Subjektivität ohne Subjekt, in: Reto Luzius Fetz (Hrsg.), Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, Berlin/New York 1998, S. 1213-1248.

Peterle 2009
Astrid Peterle, Subversiv? Politische Potentiale von Körperinszenierungen bei Claude Cahun, Marcel Moore, Karen Finley und Mette Ingvartsen, phil. Dr. (ms.), Wien 2009.

Rice 1999
Shelley Rice (Hrsg.), Inverted odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman (Ausst.Kat., New York Univ. Grey Art Gallery, New York, 2000), Cambridge 1999.

Roberts 1998
John Roberts, The Art of Interruption. Realism, photography and the everyday, Manchester 1998.

Rubin Suleiman 1998
Susan Rubin Suleiman, Dialogue and Double Allegiance. Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde, in: Whitney Chadwick (Hrsg.), Mirror Images. Women, Surrealism and Self-Representation, Cambridge u. London, 1998, S.128-155.

Ruelfs 2011
Esther Ruelfs, Sich selbst spielen. Strategien der Inszenierung in Kunst und Leben, in: Toni Stooss, Rollenspiele – Rollenbilder (Ausst.Kat., Museum der Moderne, Salzburg, 2011), München 2011, S. 244-249.

Rothemann 1994
Sabine Rothemann, Die literarische Moderne in Europa, Opladen 1994.

Rorty 1991
Richard Rorty, Essays on Heidegger and Others, Cambridge 1991.

Schneede 2005a
Uwe M. Schneede, SURREALISMUS, Subst., m. Statt einer Einführung, in: ders. (Hrsg.), Begierde im Blick. Surrealistische Photographie (Ausst.Kat., Kunsthalle, Hamburg, 2005), Odstfildern-Ruit 2005, S. 9-14.

Schneede 2005b
Uwe M. Schneede, Das surrealistische Bild, in: ders. (Hrsg.), Begierde im Blick. Surrealistische Photographie (Ausst.Kat., Kunsthalle, Hamburg, 2005), Odstfildern-Ruit 2005, S. 43-48.

Schneider 1986
Manfred Schneider, Die erkaltete Herzensschrift, München/Wien 1986.

Solomon-Godeau 1999
Abigail Solomon-Godeau, The Equivocal „I“: Claude Cahun As Lesbian Subject, in: Shelley Rice (Hrsg.), Inverted Odyssees. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman (Ausst.Kat. Museum for Contemporary Art, North Miami, 1999), Cambridge 1999, S.114-115.

Sonderegger 2000
Ruth Sonderegger, Für eine Ästhetik des Spiels, Frankfurt am Main 2000.

Stich 1990
Sidra Stich (Hrsg.), Anxious Visions: Surrealist Art, Berkeley/ New York 1990.

Strunk 2009
Marion Strunk, „Marion Strunk im Gespräch mit Manon“, in: Bundesamt für Kultur Bern (Hrag.), Prix Meret Oppenheim 2008, Bern 2009, S. 49-59.

Uszynska 2008
Katarzyna Uszynska, Katarzyna Uszynska im Gespräch mit Manon“, in: Gerald Matt (Hrsg.), Swiss Performance, (Ausst.Kat. Swiss Performance, Kunsthalle Wien, 2008), Nürnberg 2008, S. 4-56.

Weibel 1997
Peter Weibel, Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur oder Dyade m/w, in: Heike Ander und Dirk Snauwaert (Hrsg.), Claude Cahun. Bilder, (.Ausst.Kat., Kunstverein München, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz , Fotografische Sammlung, Museum Folkwang Essen, 1997-98), München 1997, S.XXXI-XLII.

Welby-Everard 2006
Miranda Welby-Everard, Imaging the Actor: the Theatre of Claude Cahun, in: Oxford Art Journal, Nr. 29, 2006, S. 1-24.

Welsch 1994
Wolfgang Welsch, Ästhet/hik. Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik, in: Wulf/Kamper/Gumbrecht 1994, S. 3-22.

Wetz 1998
Franz Josef Wetz, Wie das Subjekt sein Ende überlebt: Die Rückkehr des Individuums in Foucaults und Rortys Spätwer, in: Reto Luzius Fetz (Hrsg.), Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität, Berlin/New York 1998, S. 1277-1290.

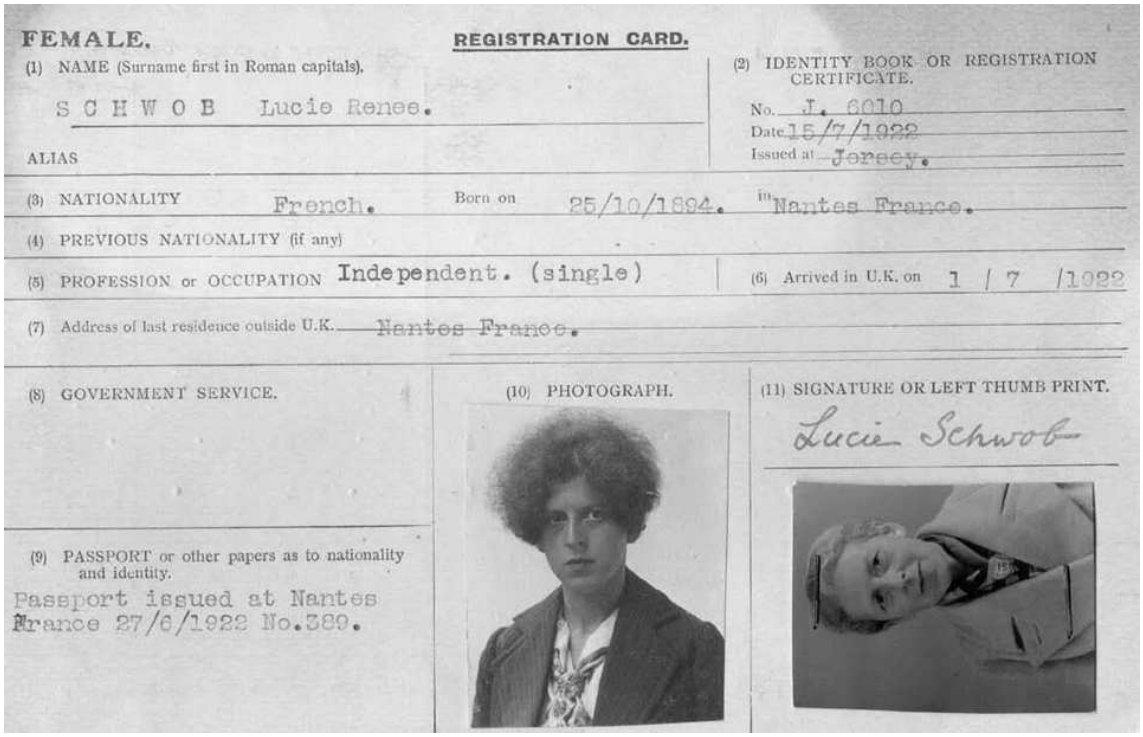
Wetzel 2003
Tanja Wetzel, Spiel, in: Karlheinz Barck (Hrsg.), Handbuch ästhetischer Grundbegriffe, Band 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 577-618.

Wulf/Kamper/Gumbrecht 1994
Christoph Wulf, Dietmar Kamper und Ulrich Gumbrecht (Hrsg.), Ethik der Ästhetik, Berlin 1994.

Abbildungen

Abb.1: Claude Cahun, Passbild, Detail, Schwarzweißphotographie, ca. 1936, Privatsammlung, Großbritannien.

Abb.2: Claude Cahun, Passbilder, zwei Schwarzweißphotographien auf einem Abzugstreifen, nicht datiert, Privatsammlung, Großbritannien.



FEMALE. REGISTRATION CARD.

(1) NAME (Surname first in Roman capitals).
S C H W O B Lucie Renee.

ALIAS

(2) IDENTITY BOOK OR REGISTRATION CERTIFICATE.
No. J. 6010
Date 15/7/1922
Issued at Jersey.

(3) NATIONALITY French. Born on 25/10/1894. in Nantes France.

(4) PREVIOUS NATIONALITY (if any)

(5) PROFESSION or OCCUPATION Independent. (single)

(6) Arrived in U.K. on 1 / 7 /1922

(7) Address of last residence outside U.K. Nantes France.

(8) GOVERNMENT SERVICE.

(9) PASSPORT or other papers as to nationality and identity.
Passport issued at Nantes France 27/6/1922 No.389.

(10) PHOTOGRAPH.

(11) SIGNATURE OR LEFT THUMB PRINT.
Lucie Schwob

Abbildung Abb.3: *Registration Card* Lucie Schwob, zwei Passbilder, Schwarzweißphotographie, 1922 und 1941, Jersey Heritage Trust, Jersey.

Abb.3: Cindy Sherman, *Untitled (Lucille Ball)*, Schwarzweißphotographie, 1975, Sprüth/Magers, Berlin und London.

Who's Who Abroad

Lucie Schwob

Radical daughters of conservative families always present an interesting study. One such is Lucie Schwob, whose father was the well-known nationalist and journalist, director of the important provincial newspaper, *Le Phare de Nantes*. She has broken away from practically every precept of a good French bourgeois family, but the results have been worthwhile.

After an education received partly in England and partly in her native land, Lucie Schwob showed her first independence of thought in a volume of poems published at sixteen years of age, called *Vues et Visions*, in which by two parallel poems on each subject, she showed likenesses between old Rome and the Brittany of today.

More recent work has carried out this early promise. We find the *Mercure de France* publishing a series of short sketches, cynical and paradoxical, called *Heroines*, in which the motives of great women of history, such as Helen of Troy, and the Biblical Judith, are pitilessly exposed.

This year will see the publication of a volume of prose poems on which Mlle. Schwob has long been at work, called *Aveux non Avenus* or in English, *Denials*. The volume will probably be illustrated with some extraordinary photographic studies of the author by the artist Moore, her half-sister, who has illustrated her earlier works.

A very serious literary work of another type is the translation of Havelock Ellis' *The Task of Social Hygiene*, one volume of which has already been published by the *Mercure de France* and the second of which will shortly appear. From Mlle. Schwob's French version, a Spanish translation is being made.

As she is the niece of that well-known French writer, Marcel Schwob, Mlle. Schwob chose for herself the pen-name of Claude Cahun for her poetic work, so as to gain nothing from her relative's reputation.

Because practically every branch of art interests her, last year Mlle. Schwob played three roles with a small advanced group of Parisian players. In addition she writes music, and does some clever drawing which shows individuality, though she is untaught.

GOLDA M. GOLDMAN.

Abb.5: Golda M. Goldman, *Lucie Schwob, Who's Who Abroad, Chicago Tribune* (europäische Ausgabe), Paris, 23.12. 1929, Zeitungsausschnitt,Jersy Heritage Trust, Jersey.

Abb.6: Claude Cahun, Selbstportrait, ca. 1928, Schwarzweißphotographie, Musée des Beaux-Artes de Nantes, Nantes.

Abb.7: Ansicht der Auslagen-Installation der Buchhandlung van den Bergh anlässlich der Veröffentlichung von *Aveux non Avenus*, Schwarzweißphotographie, Juni 1930, 82x107mm, Jersey Heritage Trust, Jersey.

Abb.8: Cindy Sherman, Untitled Film Still # 47, Silbergelatineabzug, 1979, Sprüth/ Magers, Berlin und London.

Abb.9: Claude Cahun, Selbstportrait, Schwarzweißphotographie, ca. 1951, Jersey Heritage Trust, Jersey.

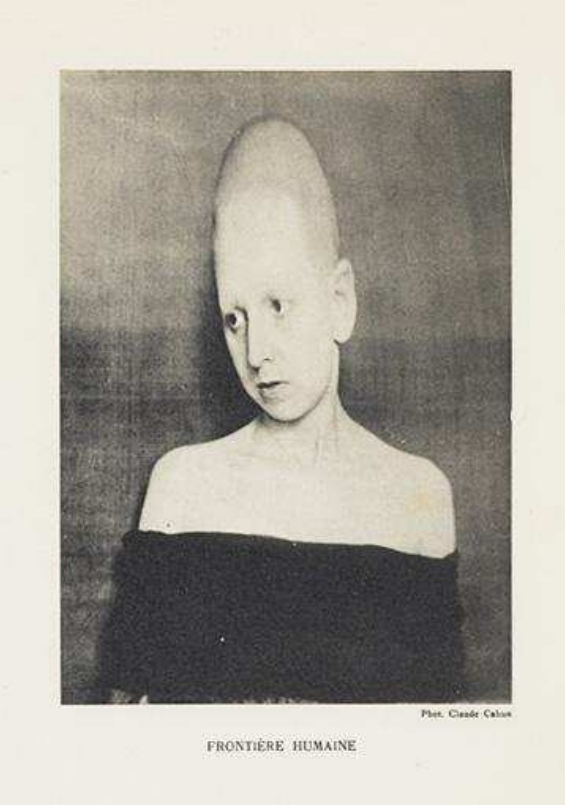


Abb.10: Claude Cahun, *Frontière humaine*, veröffentlicht in *Bifur*, Nr. 5, 1930.

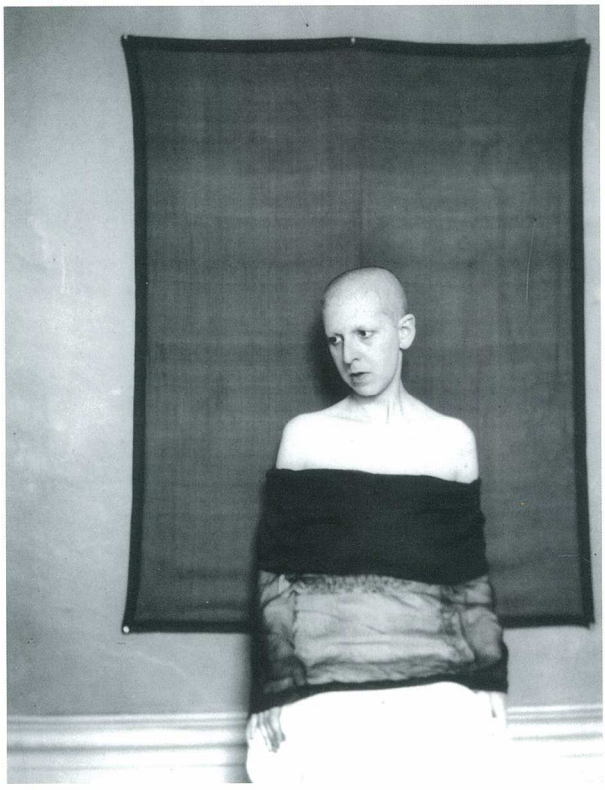


Abb.11: Claude Cahun, Selbstportrait, Schwarzweißphotographie, ca.1920, 115x89mm, Jersey Heritage Trust, Jersey.

Abb.12: Sennett & Spears Ltd., Studioportrait Lucy Schwob, 1945, Schwarzweißphotographie, Jersey Heritage Trust, Jersey.

Abb.13: Titelblatt der letzten Ausgabe von *La Révolution surréaliste*, Passbilder des inneren Surrealistenkreises um René Magrittes, *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*, 1929.

Abb.14: Claude Cahun, Selbstportrait, Schwarzweißphotographie, Mai 1945, 129x78mm, Jersey Heritage Trust, Jersey.

Abb.15: Claude Cahun und Marcel Moore, Photomontage zu Kapitel I, *Aveux non Avenus*, 1930, Heliogravüre.

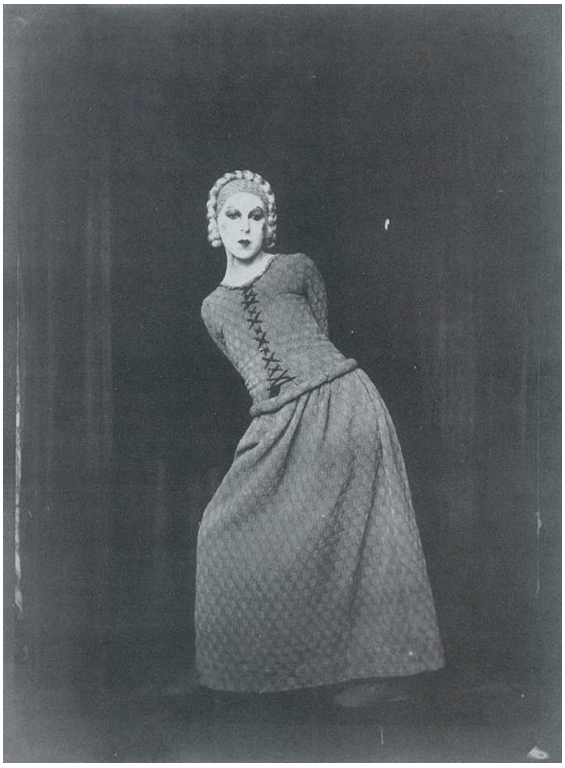


Abb.16: Claude Cahun in der Rolle der *Elle* in *Barbe bleue*, Schwarzweißphotographie, 1929, 117x88mm, Jersey Heritage Trust, Jersey.

Abb.17: Claude Cahun, Selbstportrait, Schwarzweißphotographie, ca. 1927, 117x75mm, Jersey Heritage Trust, Jersey.

Abb. 18: Claude Cahun und Marcel Moore, Photomontage zu Kapitel 9, *Aveux non Avenus*, 1930, Heliogravüre.

Abb.19: Claude Cahun, Selbstportrait, Schwarzweißphotographie,1927, 117x89mm, Jersey Heritage Trust, Jersey

Abb.20: Claude Cahun, Selbstportrait, Schwarzweißphotographie, 1915, 120x94mm, Jersey Heritage Trust, Jersey.

Abb.21: Claude Cahun als *Le Diable* in *Le Mystère d'Adam*, Schwarzweißphotographie,1929, 136x86mm, Jersey Heritage Trust, Jersey.

Abb.22: Manon, Seite aus dem Buch *Manonomanie*, 1975.

Abb.23: Sanja Iveković, *1959-1975: Mai 1972/"Brigitte", Februar 1976*, Teil der Serie *Doppelleben*, Schwarzweißphotographie, Zeitungsausschnitt und Schreibmaschine auf Karton, 1976.

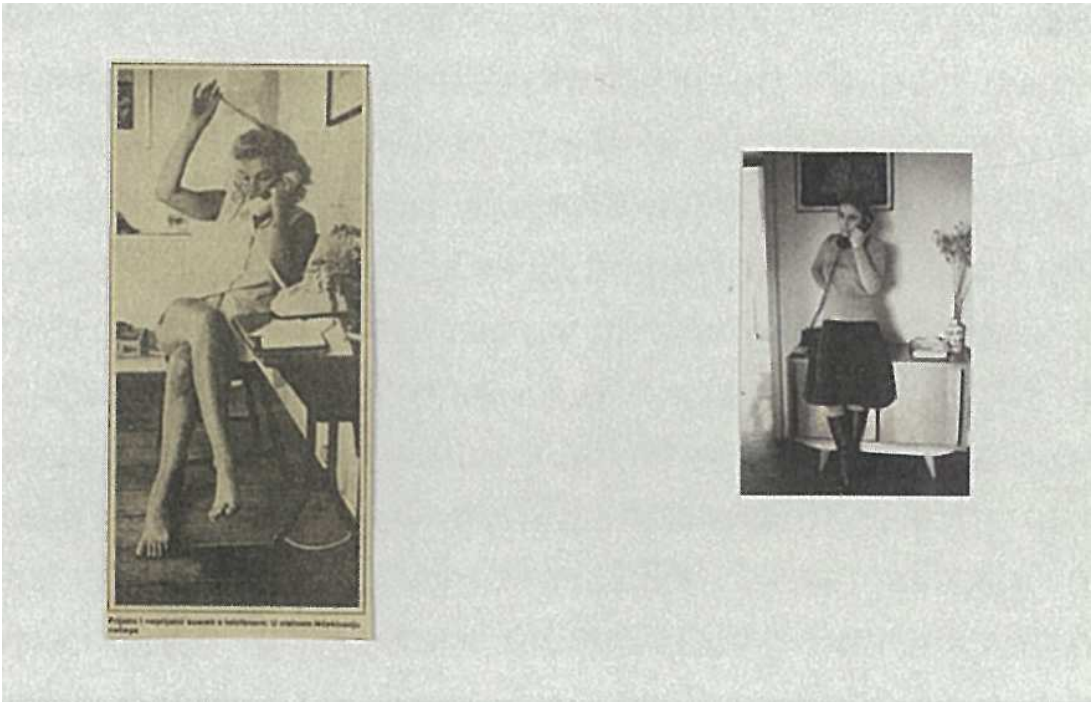


Abb.24: Sanja Iveković, *Angenehme und unangenehme Begegnungen mit dem Telefon: Immer in Erwartung*, Teil der Serie *Tragödie einer Venus*, Schwarzweißphotographie und Zeitungsausschnitt auf Karton, 1976, Museum for Contemporary Art, Zagreb.

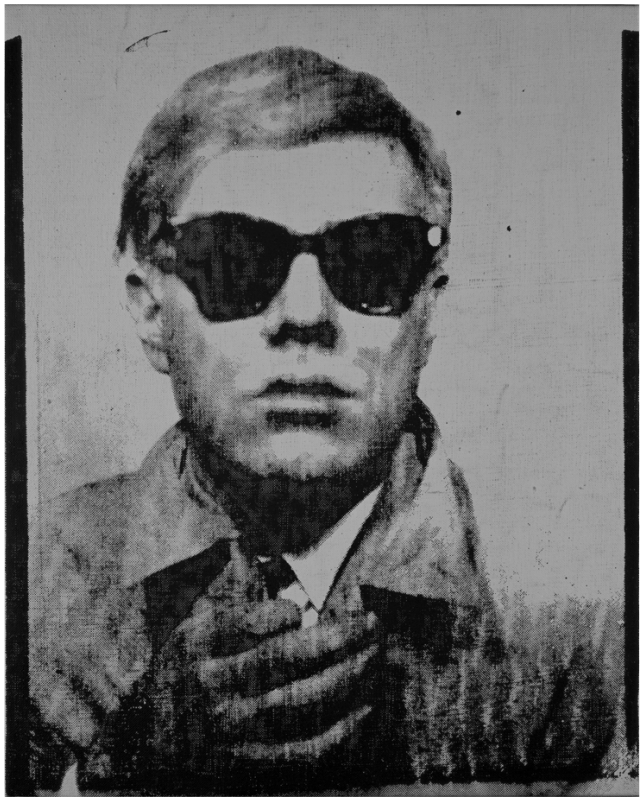


Abb.25: Andy Warhol, *Self Portrait*, Siebdruck, Acryl und Siebdruckfarbe auf Leinwand, 1963/64, 502x403mm.

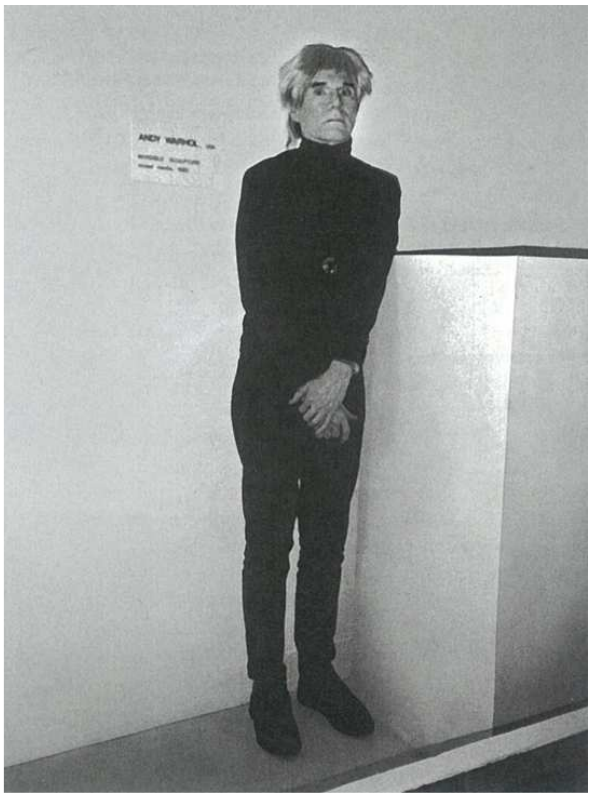


Abb.26: Andy Warhol, *Invisible Sculpture*, 8. Mai 1985, Area, New York, photographische Dokumentation, Schwarzweißphotographie, 1985.

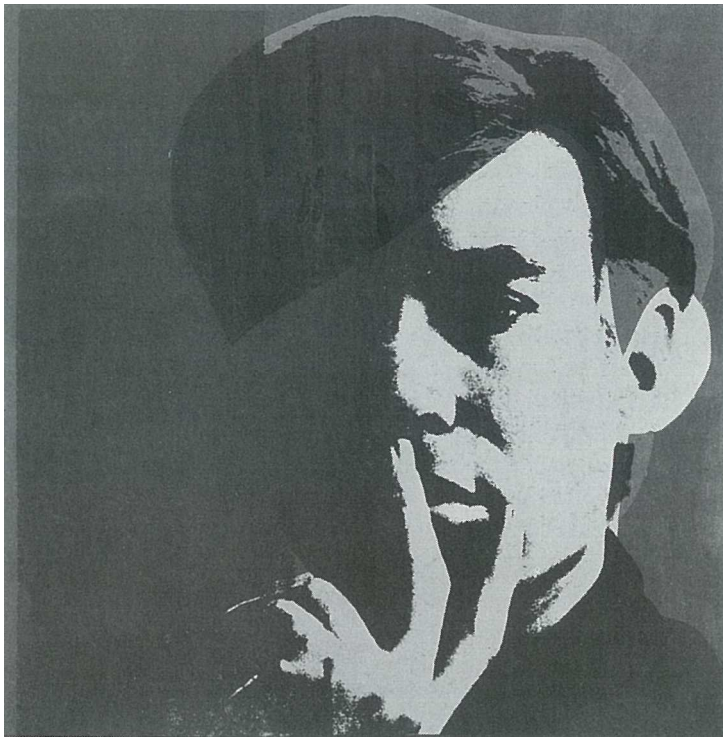


Abb.27: Andy Warhol, *Self Portrait*, Siebdruck, Acryl und Siebdruckfarbe auf Leinwand, 1967, 1828x1828mm.

Abb. 28, Sophia Hoffmann, *"Oh-Sophia Brown@Halloween Bash/Kula Kula Konstanz"*, Digitalphotographie, 2011, Privatsammlung Sophia Hoffmann, Berlin.

Abb..29: Claude Cahun, Selbstportrait, Schwarzweißphotographie, ca. 1928, 109x82mm, Jersey Heritage Trust, Jersey.

Abb.30: Aneta Grzeszykowska, *Untitled Film Still # 14*, Farbphotographie, 2007.

Abb.31: Cindy Sherman, *Untitled Film Still # 14*, Silbergelatineabzug, 1978, Sprüth/Magers, Berlin und London.

Abbildungsnachweis

Abb.1: Gen Doy, Claude Cahun. A sensual politics of photography, London 2007, S. 84.

Abb.2: http://pinterest.com/debajodelacama/photomaton-surrealiste/ (28.11.2012).

Abb.3: Gen Doy, Claude Cahun. A sensual politics of photography, London 2007, S. 83.

Abb.4: Eva Respini (Hrsg.), Cindy Sherman (Ausst.Kat., Museum of Modern Art, New York, 2012-2013), New York und München 2012, S.68.

Abb.5: Louise Downie (Hrsg.), Don't kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006, S. 226.

Abb.6: Shelley Rice (Hrsg.), Inverted Odysseys : Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman (Ausst.Kat., New York Univ. Grey Art Gallery, New York, 2000), Cambridge 1999, S. 37.

Abb.7: Louise Downie (Hrsg.), Don't kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006S. 176.

Abb.8: Inka Graeve Ingelmann, Female Trouble: die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Ausst.Kat., Pinakothek der Moderne, München, 2008), Ostfildern 2008, S.120.

Abb.9: Louise Downie (Hrsg.), Don't kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006, S.147.

Abb.10: Katherine Conley, Claude Cahun's Iconic Heads: from 'The Sadistic Judith' to Human Frontier, in: Papers of Surrealism, Nr.2, Sommer 2004, S.1.

Abb.11 : Louise Downie (Hrsg.), Don’t kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006, S.105.

Abb.12: http://search.jerseyheritage.org/detail.aspx?parentpriref=# (28.11.2011).

Abb.13: La Révolution surréaliste, Nr. 12, Paris 1929, Titelblatt.

Abb.14: Louise Downie (Hrsg.), Don’t kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006, S.136.

Abb.15: Claude Cahun, Disavowals or Cancelled Confessions, Cambridge (u.A.) 2007, S. 5.

Abb.16: Louise Downie (Hrsg.), Don’t kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006, S.158.

.

Abb.17: Louise Downie (Hrsg.), Don’t kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006, S.116.

Abb.18: Claude Cahun, Disavowals or Cancelled Confessions, Cambridge (u.A.) 2007, S. 183.

Abb.19: Louise Downie (Hrsg.), Don’t kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006, S.115.

Abb.20: Downie (Hrsg.), Don’t kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006, S.98.

Abb.21: Louise Downie (Hrsg.), Don’t kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006, S.162.

Abb.22: Toni Stooss, Rollenspiele – Rollenbilder (Ausst.Kat., Museum der Moderne, Salzburg, 2011), München 2011, S. 100.

Abb.23: Toni Stooss, Rollenspiele – Rollenbilder (Ausst.Kat., Museum der Moderne, Salzburg, 2011), München 2011, S. 253.

Abb.24: Toni Stooss, Rollenspiele – Rollenbilder (Ausst.Kat., Museum der Moderne, Salzburg, 2011), München 2011, S.245.

Abb.25: Anne Marie Freybourg, Die Inszenierung des Künstlers, Berlin 2008, S.14.

Abb.26: Toni Stooss, Rollenspiele – Rollenbilder (Ausst.Kat., Museum der Moderne, Salzburg, 2011), München 2011, S.101.

Abb.27: Anne Marie Freybourg, Die Inszenierung des Künstlers, Berlin 2008, S.17.

Abb.28: freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Sophia Hoffmann.

Abb.29: Louise Downie (Hrsg.), Don't kiss me. The art of Claude Cahun und Marcel Moore, London 2006, S.123.

Abb.30: Toni Stooss, Rollenspiele – Rollenbilder (Ausst.Kat., Museum der Moderne, Salzburg, 2011), München 2011, S. 87.

Abb.31: Inka Graeve Ingelmann, Female Trouble: die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen (Ausst.Kat., Pinakothek der Moderne, München, 2008), Ostfildern 2008, S. 123.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

Claude Cahun gerät zusammen mit ihrem literarischen und künstlerischen Werk nach ihrem Tod auf der Kanalinsel Jersey 1954 völlig in Vergessenheit. Nur langsam finden einzelne ihrer Photographien in den 1980er Jahren Eingang in Publikationen zu surrealistischer Photographie. Erst zu Beginn der 1990er Jahre kommt es zu ersten ausführlichen Untersuchungen und Ausstellungen einiger Selbstportraits. Als Cahuns photographisches Werk wiederentdeckt wird, befindet sich die kunstwissenschaftliche Rezeption der Butlerschen Thesen zu Geschlecht und Sexualität auf dem Höhepunkt. Claude Cahun wird zur Feministin und Postmodernistin „avant la lettre“ ernannt und in eine künstlerische Linie mit Cindy Sherman oder Francesca Woodman gestellt. Zugleich wird an ihrer Sichtbarmachung als den männlichen Vertretern ebenbürtige Surrealistin gearbeitet. Anders als die meisten Frauen im Umfeld des Surrealismus bietet Cahun scheinbar der misogynen Bewegung die Stirn, indem sie sich als Portraitierte und Portraitierende zugleich dem Objektstatus der Frau verwehrt. Bis zur Gegenwart widmet sich die Forschung einer überschaubaren Zahl an Selbstportraits, mit welchem sie die Kategorie Geschlecht ebenso wie die Realität als Konstruktion enthüllt. Seit der Jahrtausendwende beteiligen sich auch andere wissenschaftliche Disziplinen an der Rezeption Claude Cahuns. Vor allem Untersuchungen von Theater- und LiteraturwissenschaftlerInnen zeichnen dabei für ein differenzierteres Bild ihres vielfältigen Werkes verantwortlich. Die Verortung der Photographien Cahuns innerhalb eines zeitgenössischen Diskurses um Identität wird bereits während der 1990er Jahre kritisiert. In den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts widmen sich VertreterInnen verschiedener Fachrichtungen der Rekontextualisierung Cahuns und ihrer Kunst. Dabei wird ihr historisches Theorie- und Kunstumfeld ebenso untersucht wie ihre politischen Aktivitäten oder ihre Beteiligungen an Theaterprojekten. Auch das photographische Werk Cahuns wird neu beleuchtet, indem eine große Zahl an bisher nicht veröffentlichten Aufnahmen einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wird. Die große Zahl an Photographien wird kategorisiert, künstlerisch motivierte Aufnahmen von privaten Schnappschüssen unterschieden. Die Auseinandersetzung mit den vielfältigen und oft widersprüchlichen Strategien Cahuns, welche sich nicht nur auf die oftmals rezipierten Selbstportraits beschränken, lässt die Grenzen zwischen Kunstwerk und Zufallsprodukt, zwischen Öffentlichem und Privatem und letztlich zwischen Kunst und Leben verschwimmen. Ein zentrales Postulat der Avantgarden ist das der Vereinigung von Kunst und Leben. Die menschliche Existenz soll mit dem Ziel der Revolutionierung

der Gesellschaft ästhetischen Grundsätzen unterworfen werden. Eine Grundbedingung stellt die Revolutionierung des Werkbegriffs dar, die Montage bläst zum Angriff auf die Institution Kunst. Bereits in der Nachkriegszeit zeigt sich, dass die Utopie einer Einebnung der Grenzen zwischen Kunst und Leben aufgrund der Musealisierung avantgardistischer Werke scheitert. Selbst Marcel Duchamps anonymisierte Readymades werden im Nachhinein als große Subjektleistungen eines Künstlergenies gelesen. Mit Michael Foucaults Idee einer Ästhetisierung des Selbst kann an die Avantgarden zeitgenössisch angeknüpft werden und sie bietet eine Möglichkeit, die historische Utopie der Lebenskunst aktualisiert zu reflektieren. Dabei kommt es jedoch zu einer Verunsicherung des Subjektbegriffs und damit der Rolle des Künstlers. Nicht nur die postmoderne Kunstproduktion, auch die avantgardistische muss in ihrem Status als „Autor-los“ überdacht werden. Damit einher geht die Notwendigkeit, bestehende Theoriemodelle zu surrealistischer Photographie und ihrem Verhältnis zur Realität zu zu untersuchen. Claude Cahun gilt weithin als Vertreterin einer Ästhetik der *staged* beziehungsweise *manipulated photography*, die für viele AutorInnen die Essenz des surrealistischen Projektes verkörpert. Oftmals vernachlässigt die Theorie jene Photographien, welche eine gänzlich gegenteilige ästhetische Strategie verfolgen. Vertreter der straight photography erschüttern das Selbstverständnis des Betrachters nicht aufgrund der Präsentation inszenierter oder manipulierter Bilder, sie erschließen in ihren Aufnahmen utopische Orte für reale Veränderungen. Der Begriff des *Archivs* soll für die Betrachtung der vielgestaltigen Photographien Cahuns in ihrer Gesamtheit herangezogen werden, um sowohl Cahuns Werk als auch ihre Rolle als Künstlern neu zu beleuchten. Die Ausweitung der Überlegungen auf die bisher als private Schnappschüsse verstandenen Bilder und die Untersuchung ihres Verhältnisses zu den Photomontagen Cahuns eröffnet ein neues Verständnis der Photographien als *counter-archive* eines autobiographischen Projekts. Damit lassen sich Auswirkungen des Schaffens Claude Cahuns auf die zeitgenössische Kunstproduktion auch in bisher kaum beachteten Bereichen erkennen.

Lebenslauf

*1986 in Bad Ischl

2004-2008 Studium der Druckgraphik
2005-2013 Studium der Kunstgeschichte und Cultural Studies

seit 2011 Redaktionsmitglied bei *UM:DRUCK – Zeitschrift für Druckgraphik und visuelle Kultur*

lebt und arbeitet in Wien