

Kat Lawinia Gorska

CLAUDE CAHUNS POESIE DES OBJEKTS

Über das infizierende Nachleben
von Fotografien



[transcript] Image

Aus:

Kat Lawinia Gorska

Claude Cahuns Poesie des Objekts

Über das infizierende Nachleben von Fotografien

Dezember 2020, 238 S., kart., 51 SW-Abb.

40,00 € (DE), 978-3-8376-5280-2

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5280-6

Ihre fotografischen Selbstportraits aus den 1930er Jahren machten Claude Cahun zu einer queeren Ikone. Nur den wenigsten dürfte jedoch bekannt sein, dass sie auch eine leidenschaftliche Objektkünstlerin war, die ihre Praxis zudem in Schriften reflektierte. Ihre Objekte haben in Form von Fotografien überdauert, doch was ist eigentlich gemeint, wenn hier von Objekten gesprochen wird? Objekte, Fotografien der Objekte oder noch etwas anderes? Kat Lawinia Gorska fasst die unterschätzten Aspekte Claude Cahuns künstlerischer und schriftstellerischer Tätigkeit aus einer medienphilosophischen Perspektive ins Auge und wirft auf diese Weise ein völlig neues Licht auf die Künstlerin.

Kat Lawinia Gorska studierte Kunstgeschichte und Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und promovierte dort am Institut für Medienwissenschaft. Sie forscht zu Fotografie sowie zum Verhältnis zwischen Praktiken des Experimentalfilms, der Organisation in Kollektiven und der feministischen Theoriebildung in den 1970er und 1980er Jahren in Europa. Zudem arbeitet sie als freie Autorin, Kuratorin und Übersetzerin und gründete 2014 die Experimentalfilmplattform »Attaque(e)r le visible«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5280-2

Inhalt

Danksagung	7
Einleitung	9
Zielsetzung	20
Aufbau	22
1. Dichterische Ungestalten:	
Cahuns Objekte und ihre Kunsttheorie	27
1.1 Cahuns kunsttheoretische Texte	31
1.2 Informe Objekte – eine andere Ökonomie der Dinge	60
2. Claude Cahun – Fotografin der Selbstportraits	109
2.1 Autor_in	116
2.2 Die Kollektivität des Blicks	118
2.3 Fotografische Krankheit: Cahuns anorektischer Körper	121
2.4 Fotografische (Homo-)Sexualität	141
2.5 Fotografische Selbstbildnisse als Index des Selbst	165
3. Das Fotografische? Fotografien des Selbst und der Objekte	175
3.1 Die Macht des Index: Selbstportraits	175
3.2 Objektfotografien: objet-photo oder fotografische Ausdrucksmaterie	184
Schluss	201
Cahun: Fotografin der Selbstportraits	202
Medienwissenschaftliche Zugangsweise	205
Die Unbestimmtheit der Medien	207

Literaturverzeichnis 209

Abbildungsverzeichnis 233

Danksagung

Ein Buch schreibt man nie alleine. Auch dieser Text entstand auf einem langen Weg voller Begegnungen, Erlebnisse, Erfahrungen – und nicht zuletzt durch zahlreiche Zufälle. An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die das vorliegende Buch, dessen erste Version 2018 von der *Fakultät für Philologie (Institut für Medienwissenschaft)* der *Ruhr Universität Bochum* als Dissertation angenommen worden ist, ermöglicht haben.

Sehr verbunden fühle ich mich Astrid Deuber-Mankowsky für die Betreuung meiner Arbeit und die langjährige Unterstützung. Dafür und auch für ihre Anregung zum letzten Schliff des Titels dieses Buchs danke ich ihr ganz herzlich. Ebenso gilt mein Dank Eva Warth und dem Kolloquium *Medien und Gender* u.a. Natascha Frankenberg, Jasmin Degeling, Julia Eckel, Maraike Mais, Felix Raczkowski, Jennifer Eickelmann und Sonja Kirschall, denen ich Teile der Arbeit präsentieren und zur Diskussion stellen konnte.

Angeregt wurden meine Gedanken durch zahlreiche weitere Gespräche u.a. mit Annette Urban, Marie-Luise Angerer, Louise Downie, Nanda van den Berg, Cooki Snoei, François Leperlier, Florence Pignarre und Émilie Moutsis. Für das Zugänglichmachen ihrer Sammlung und die Bereitstellung einer ihrer Fotografien als Titelfoto dieses Buchs bedanke ich mich bei Soizic Audouard. Auch die Diskussionen über Claude Cahun mit Sarah Pucill, die zu dieser Zeit an ihrem Film *Confessions to the Mirror* arbeitete, weiß ich sehr zu schätzen.

Weiterhin möchte ich für die zeitintensive Begleitung und unersetzliche Hilfe in jedem Teil meines Vorhabens Dominik Merdes von ganzem Herzen danken. Außerdem bedanke ich mich bei Zofia Górka, Elżbieta Górka, Tadeusz Górski, Friederike Merdes und Martin Merdes für ihre motivierende Unterstützung. Ganz wichtig war zudem der Austausch mit dem Team von *La Mutinerie*, einem queeren Begegnungsort in Paris, wo die Themen Feminismus, Queerness und Transness weniger aus einer akademischen Perspektive theoretisch überlegt, sondern gelebt, besprochen und verhandelt werden.

Hier gilt mein besonderer Dank Jo, Ju, Camille le Frieck, Samia, Maria und Kanu Muringi sowie Maïc, Sodium und Gomorrhe, die mich oft in Paris beherbergt haben.

Während meiner Forschungsaufenthalte habe ich zahlreiche Archive, Sammlungen und Bibliotheken besucht, deren Mitarbeiter_innen ich für ihre Hilfe und Unterstützung zu Dank verpflichtet bin. Unter anderen waren dies die *Jersey Archives*, in Paris die Bibliothek des *Maison européenne de la photographie*, die *Bibliothèque Kandinsky*, die *Bibliothèque Marguerite-Durand* und die *Bibliothèque Nationale* (BNF), insbesondere der Standort *Richelieu*, in Nantes die *Archives Municipales*, die *Médiathèque Jacques Demy* und das *Musée d'Arts de Nantes*, das wunderschön in einem alten Kloster gelegene *Institut Mémoires de l'édition contemporaine* in Caen, die *Kunstabibliothek* in Berlin, das *Institut für Zeitgeschichte* in München sowie in London die *British Library*, die *Wellcome Library* und der *Prints and Drawings Room* der *Tate Britain*.

Für die finanzielle Unterstützung bedanke ich mich sehr bei der *RUB Research School*, die mir zwei gebündelte Forschungsaufenthalte u.a. in Paris, Jersey und London, ermöglichte, ohne die ich nicht imstande gewesen wäre, diese Arbeit zu schreiben. In der Abschlussphase hat mich die *Gesellschaft der Freunde der Ruhr Universität Bochum* großzügig mit einem *Wilhelm und Günter Esser Stipendium* unterstützt, wofür ich mich an dieser Stelle besonders bedanke. Der *Gerda-Weiler-Stiftung* danke ich ganz herzlich für die Bezuschussung des Drucks.

Einleitung

Als ich zu Beginn meiner Dissertation mein Vorhaben schilderte, eine Arbeit zum Thema Claude Cahun zu verfassen, rief dies unter Kunstwissenschaftler_innen nicht selten Verwunderung hervor, weil angenommen wurde, dass die Künstlerin kunsthistorisch mittlerweile sehr gut erfasst ist. Tatsächlich wurde Claude Cahuns Fotografien in der Kunstgeschichte große Aufmerksamkeit geschenkt. Nachdem ich begonnen hatte, mich in Cahuns Arbeiten und in die Literatur über sie zu vertiefen, fiel mir auf, dass es besonders ihre Selbstportraits waren, die im Fokus der Forschung standen. Bei der weiteren Analyse der vielen Ausstellungskataloge zu Cahuns Arbeiten stieß ich allerdings auch auf andere Fotografien. Besonders stach ein Katalog aus dem Jahr 2006 hervor. Es handelte sich um *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, den Bestandskatalog des *Jersey Archive*, wo sich die größte Sammlung von Cahuns Fotografien befindet.¹ Einige Fotografien, die in diesem Katalog neben gut bekannten großformatigen Bildern viel kleiner abgedruckt waren, sowie mehrere, zum Teil mit kurzen Beschreibungen versehene, Signaturen, denen keine Reproduktion zur Seite stand, zogen meine Aufmerksamkeit auf sich. Die meisten der kleinen Reproduktionen kannte ich noch nicht. Unter diesen Fotografien befanden sich Selbstportraits, aber auch viele andere Genres. Die Fotografien, die nur über ihre Signatur erwähnt wurden, deuteten darauf hin, dass das Archiv eventuell über weitaus mehr Fotografien verfügte, als bis dato reproduziert worden waren. Daraufhin beschloss ich, dem nachzugehen und das Archiv zu besuchen, um seine Bestände zu durchforsten. Es folgten zwei Forschungsaufenthalte im *Jersey Archive* in den Jahren 2013 und 2014, die ich dank der großzügigen Unterstützung der *Research School* der *Ruhr-Universität Bochum* verwirklichen konnte. Diese Aufenthalte konnten

1 Vgl. Downie, Louise [Hg.]: *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, St Helier/New York 2006.

meine Vermutung bestätigen, dass im Archiv noch sehr viele Fotografien verblieben waren, die einem breiteren Publikum unbekannt waren. Die Lage des Archivs und der schwierige Zugang zur Kanalinsel Jersey könnten zum Teil erklären, warum die Fotografien so lange unberücksichtigt blieben. Zudem könnte die junge Geschichte der Sammlung des Archivs, die zum damaligen Zeitpunkt noch keine 20 Jahre zählte, dazu beigetragen haben. Die ersten und für die ganze Forschung um Cahun sehr prägenden Aufsätze zu Cahun waren nämlich zu einer Zeit entstanden, als es das Archiv noch nicht gab und Cahuns Arbeiten vereinzelt in Galerien und privaten Sammlungen zirkulierten. Die Cahun-Sammlung des Archivs auf Jersey wurde 1995 gegründet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.² Seitdem beherbergt das *Jersey Archive* die bedeutendste und größte Sammlung an Fotografien, Texten und anderen Dokumenten zu Cahun, unter anderen ihre Briefe und persönliche Gegenstände. Das *Musée des Beaux Arts* in Nantes ist im Besitz der zweitgrößten Sammlung von Cahuns Arbeiten, aber selbst mit vielen Neuerwerbungen aus dem Jahr 2010 reicht ihr Umfang nicht an die Sammlung des *Jersey Archive* heran.

Der Weg, auf dem Cahun für die kunstgeschichtliche Forschung überhaupt zugänglich wurde, ist äußerst komplex. Unter ihren Zeitgenoss_innen war Cahun eher als Schriftstellerin bekannt. Ihre Fotografien hat sie Zeit ihres Lebens kaum veröffentlicht und ausgestellt, was nach sich zieht, dass nicht sie es war, die veranlasst hatte, dass ihre Fotografien in einem Kunstzusammenhang gezeigt werden. Ihre Fotografien kursierten zwar zu Cahuns Lebzeiten, aber eher auf dem privaten Wege; beispielsweise wurden sie an Freunde verschenkt.³ Einige Fotografien veröffentlichte sie in Druckform in der Zeitschrift *Bifur* und als Fotoillustrationen für die Bücher *Le Coeur de Pic* von Lise Deharme und *Frontières humaines* von Georges Ribemont-Dessaignes.⁴ Wenig

2 Vgl. Downie, Louise: Introduction, in: dies. [Hg.]: *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, St Helier/New York 2006, S. 7-10, S. 8.

3 Sowohl Sylvia Beach als auch Jacqueline Lamba waren in Besitz von Portraits, die Cahun von ihnen gemacht hatte. Im *Jersey Archive* befindet sich ein Portrait von Jacqueline Lamba (JHT/1995/00046/063), das Lamba verschenkt hatte und auf dem sie markiert hat, dass es von Claude Cahun aufgenommen wurde. Vgl. Downie, Louise [Hg.]: *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, St Helier/New York 2006, S. 164. Sylvia Beach notierte auf ihrem Portrait, dass es von Lucie Schwob und Suzanne Malherbe gemacht wurde. Abgebildet in: Latimer, Tirza True: Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore, in: Downie, Louise [Hg.]: *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, St Helier/New York 2006, S. 56-71, S. 67.

4 Vgl. Ribemont-Dessaignes, Georges: *Frontières humaines*, Paris 1929, Titelseite; *Bifur*, 5 (1930), Titelseite; Deharme, Lise: *Le Coeur de Pic*, Paris 1937.

bekannt ist außerdem, dass sich Cahun neben der Fotografie auch anderen Kunstsparten zuwandte, so stellte sie Objekte her und sie versuchte sich als Designerin, indem sie Kostüme für einen Film entwarf.⁵ 1936 fand die einzige Kunstausstellung zu Lebzeiten Cahuns statt, in der ihre Arbeiten gezeigt wurden. Es handelte sich um die Ausstellung *Exposition surréaliste d'objets* in der *Galerie Rotton* in Paris. Das Bemerkenswerte an dieser Ausstellung ist, dass es nicht die Fotografien waren, für die Cahun heute bekannt ist, die sie in diesem professionellen Kunstumfeld zeigte, sondern zwei Objekte.

Erst im Jahr 1972, nach dem Tod von Suzanne Malherbe,⁶ Cahuns lebenslanger Begleiterin, der Cahun ihr ganzes Hab und Gut vermacht hatte (Cahun war 1954 gestorben), begannen ihre Arbeiten auf dem Kunstmarkt zu kursieren. Nach Malherbes Tod war nämlich alles, was Cahun hinterlassen hatte, versteigert worden. Man kann sagen, dass Cahuns Weg in die Kunstgeschichte seinen Ausgang vom Kunstmarkt nahm. Die Auktionen fanden auf der Insel Jersey statt, wo sich der feste Wohnsitz von Cahun und Malherbe befand, nachdem sie 1937 von Paris dorthin gezogen waren.⁷ Bis dahin hatte Cahuns Nachlass lange Zeit in leeren Teedosen und anderen ungeeigneten Behältnissen gelagert.⁸ Der größte Teil des Versteigerten geriet in die Hände des ortsansässigen Kunstsammlers John Wakeham, der Cahuns Werke teils zeitnah weiterverkaufte, teils behielt.⁹ Weitere kleinere Teile des Nachlasses gelangten in andere Privatsammlungen auf der Insel Jersey, über die mir nichts Näheres bekannt ist, und auch zu Auktionen in England.¹⁰ In den 90er-Jahren

5 Cahun entwarf die Kostüme für den Film *LA DAME MASQUÉE* (FR 1924, R: Victor Tourjanowsky).

6 Suzanne Malherbe (1892-1972) war Zeichnerin und Illustratorin. Malherbe studierte an der *École des Beaux-Arts de Nantes* Malerei, Zeichnung und Holzschnitt. Sie verwirklichte Illustrationsaufträge für verschiedene Zeitschriften und Bücher. Ebenfalls als Illustratorin war sie mit der Pariser Avantgarde-Theater- und Tanzszene verbunden. Ähnlich wie Cahun, deren bürgerlicher Name Lucie Schwob lautete, arbeitete Malherbe unter einem Pseudonym, Marcel Moore. Als Malherbes Mutter und Cahuns Vater 1917 heirateten, wurden die Frauen zu Stiefschwestern. Vgl. Oehsen, Kristine von: *The Lives of Claude Cahun and Marcel Moore*, in: Downie, Louise [Hg.]: *Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, St Helier/New York 2006, S. 10-23.

7 Vgl. Downie (2006), a.a.O., S. 7-9, S. 7.

8 Vgl. ibidem, S. 8.

9 Vgl. ibidem, S. 7f.

10 Vgl. ibidem, S. 8; Leperlier, François: *Claude Cahun. L'Exotisme intérieure*, Paris 2006, S. 455 u. 458.

kaufte das *Jersey Archive* den überwiegenden Teil des von John Wakeham erstigerten Cahun-Nachlasses auf. Erst auf diesen Umwegen wurde eine beträchtliche Anzahl an Arbeiten und Dokumenten in einer Kollektion im *Jersey Archive* vereint und 1995 allgemein zugänglich gemacht. Zuvor zirkulierten sie verstreut im Umfeld des Kunsthandels, was eine wissenschaftliche Auseinandersetzung nicht gerade begünstigte.

In den 70er- und 80er-Jahren wurden die ersten Ausstellungen von Cahuns Fotografien organisiert, die in privaten Galerien stattfanden. Diese Ausstellungen gingen nahezu ohne jegliche kunstgeschichtliche Erfassung der Werke mit dem Ziel des Verkaufs beziehungsweise der Herstellung eines Markts vonstatten. 1964 tauchte in einer Ausstellung zum Surrealismus in der *Galerie Charpentier* in Paris ein Objekt auf, das damals anonym ausgestellt wurde, heute allerdings Cahun zugeschrieben wird und unter dem Titel *La Marseillaise est un chant révolutionnaire, la loi punit le contrefacteur des travaux forcés* bekannt ist (Abb. 1).¹¹

Dasselbe Objekt wurde 1978, ebenfalls anonym, in der Ausstellung *Dada and Surrealism Reviewed* in der Londoner *Hayward Gallery* gezeigt.¹² Im weiteren Verlauf der 80er-Jahre wurden weitere ihrer Arbeiten in privaten Galerien ausgestellt, neben Europa auch in den USA. In diesen Ausstellungen ist zu diesem Zeitpunkt kein besonderer Schwerpunkt bezüglich der Gattung und des Genres zu verzeichnen. Wiederholt wurde das Cahun zugeschriebene Objekt ausgestellt, außerdem Fotomontagen aus ihrem Buch *Aveux non avenues*, Fotografien ihrer Objekte, die Fotoillustrationen für das Buch *Le Coeur de Pic* und einige Selbstportraits.

Die erste Soloausstellung fand 1980 in der *Galerie Givaudan* in Genf statt. 1985 folgte die sich der surrealistischen Fotografie widmende Wanderausstellung *L'Amour fou. Photography and Surrealism*, die in Washington in der *Corcoran Gallery*, in San Francisco im *Museum of Modern Art* und in Paris im *Centre Pompidou* gezeigt wurde und in die sechs von Cahuns Fotografien involviert waren.¹³ Die Ausstellung war von Rosalind Krauss und Jane Livingstone kuratiert worden. Die *Galerie Zabriskie*, die einige Werke aus der Kollektion des

11 Vgl. Leperlier (2006), a.a.O., S. 328.

12 Vgl. Hayward Gallery [Hg.]: *Dada & Surrealism Reviewed* (Ausstellungskatalog), London 1978.

13 Vgl. Krauss, Rosalind; Livingstone, Jane [Hg.]: *L'Amour fou. Photography and Surrealism* (Ausstellungskatalog), Corcoran Gallery Washington 1985, New York 1985.

Abbildung 1: Claude Cahun, *La Marseillaise est un chant révolutionnaire, la loi punit le contrefacteur des travaux forcés*, Objekt, ca. 1936, Farbfotografie



Jerseyer Sammlers John Wakeham gekauft hatte, stellte Cahun gleich mehrmals aus. 1986 zeigte die *Galerie Zabriskie* das bereits 1964 in Paris und 1978 in London ausgestellte Objekt, das sie mittlerweile erworben hatte. Die nächsten Ausstellungen der *Galerie Zabriskie* folgten dann Anfang der 90er-Jahre. 1991 war Cahuns Kunst Teil der Ausstellung *Le surréalisme et le livre* und 1992 organisierte die Galerie die Soloausstellung *Photographies des années 20 et 30* in New York und in Paris. 1993 fand am Vortag der Eröffnung der Cahun-Sammlung des *Jersey Archive* eine Ausstellung unter dem Titel *Surrealist Sisters – An Extraordinary Story of Art and Politics* im *Jersey Museum* statt.¹⁴

14 Vgl. *ibidem*. Bei dieser Ausstellung handelte sich um eine gemeinsame Ausstellung der Arbeiten von Claude Cahun und Marcel Moore (Suzanne Malherbe).

Die schriftlichen Beiträge, die zu den ersten Ausstellungen erschienen, verraten, dass das Wissen über Claude Cahun Ende der 80er-Jahre noch sehr dünn war. Der Name Claude Cahun wurde damals noch nicht so selbstverständlich, wie es heute getan wird, mit der Person Lucie Schwob und auch nicht mit einer Fotografin verbunden. Zu ihren Lebzeiten gab es keine Kritiken ihrer Arbeiten und nur wenige schrieben über sie als bildende Künstlerin. Was überliefert wurde, waren ihre Fotografien und Schriften sowie kürzere Anmerkungen, wie die der Korrespondentin Golda M. Goldman in der europäischen Ausgabe des *Chicago Tribune* unter der Rubrik *Who's Who Abroad*.¹⁵ Dort wurde sie als eine ungewöhnliche Schriftstellerin und Dichterin beschrieben, die an jeder Kunstart interessiert ist. Dies waren allerdings nur winzige Informationen und Spuren, die nur wenig Auskunft über Cahun geben konnten.

Die 70er- und 80er-Jahre waren eine Zeit, in der die Arbeiten von Surrealisten auf dem Kunstmarkt hohe Summen einbrachten und Cahuns Karriere als Künstlerin begann im Kontext der Ausstellungen surrealistischer Kunst. In den ersten Ausstellungen wurde Cahun als surrealistische Künstlerin, die sowohl Fotografien als auch Objekte hergestellt hat, präsentiert. Beispielsweise wurde Cahun mehrmals im Kontext der surrealistischen Skulptur ausgestellt, 1978 bei der Ausstellung *Dada and Surrealism Reviewed* in der *Hayward Gallery* in London, 1986 bei der Ausstellung *1936 Surrealism* in der *Galerie Zabriskie* in Paris und 1992 im Rahmen der Ausstellung *Photographie et sculpture* am *Centre national de la photographie* ebenfalls in Paris. Die *Galerie Zabriskie* beharrte konsequent auf dem Zusammenhang zum Surrealismus, mal brachte sie Cahun mit surrealistischen Objekten (1936 *Surrealism*, 1986), mal mit dem surrealistischen Buch (*Le Surréalisme et le livre*, 1991), mal mit der surrealistischen Fotografie (*Photographies des années 20 et 30*, 1992) in Verbindung. Wenn jedoch in den 70er- und 80er-Jahren so wenig über Cahun bekannt war, wie kam diese Zusammenführung zustande?

In den 30er-Jahren hatte Cahun mehrere Pamphlete und Schriften der Surrealisten unterschrieben, zum Beispiel *Protestez !* aus dem Jahr 1933 und *Contre le fascisme mais aussi contre l'imperialisme français*, ebenfalls von 1933, und, wie bereits erwähnt, hatte sie sich 1936 mit zwei Objekten an der Ausstellung *Exposition surréaliste d'objets* in der *Galerie Raton* beteiligt. Zum einen ist es

15 Vgl. Goldman, Golda M.: Who's Who Abroad: Lucie Schwob, in: *Chicago Tribune – European Edition* 23. Dezember 1929, S. 4.

also gut möglich, dass Cahuns Unterschriften unter diesen Schriften gefunden wurden und ihre Einbindung in den Kontext des Surrealismus begünstigt haben. Aber die Herstellung dieser Verbindung rührte sicherlich auch von Schriften ihrer Zeitgenoss_innen her, die Cahun nach ihrem Tod in ihren Memoiren, Schilderungen, Erinnerungen und Tagebüchern erwähnten. Zwar war Cahun auf einer kunsthistorischen Ebene damals nahezu eine Tabula rasa, doch im Umfeld der Surrealist_innen war sie kein leeres Blatt gewesen. Darauf deuten beispielsweise Berichte von Pierre Caminade (1970), von Henri Béhar und Michel Corassous (1984) oder auch von André Thirion (1987) hin.¹⁶ In diesen Berichten wird, was sehr interessant ist, Cahuns schriftstellerisches und vor allem ihr politisches Engagement beschrieben. Maurice Nadeau erwähnt Cahun in seiner *Histoire du surréalisme et documents surréalistes* als Sympathisantin des Surrealismus und zugleich druckt er den ersten Teil ihres Texts *Les Paris sont ouverts* ab. Dass ihre Fotografien dort an keiner Stelle Erwähnung finden, lässt darauf schließen, dass Cahun mit ihnen tatsächlich nicht an die Öffentlichkeit gegangen war und ihre Weggefährt_innen diese nicht kannten. Diese Autor_innen machten Cahun zweifellos zu einer surrealistischen Schriftstellerin und ihre Erwähnungen haben sicherlich dazu beigetragen, dass Cahun nach ihrem Tod vor allem im surrealistischen Kontext ausgestellt wurde, eine Fotografin war sie jedoch auch hier nicht. Ein wichtiger und einer der ersten Beiträge zur Etablierung Cahuns als Fotografin war ein Buch über surrealistische Fotografie von Édouard Jaguer von 1982.¹⁷ Jaguers Buch ist eine Art Verzeichnis surrealistischer Fotograf_innen, das, meiner Einschätzung nach, als eine erste Wendung im Zugang zu Cahun als Künstlerin verstanden werden kann. Von Jaguer wird nicht einmal das Datum ihrer Geburt und ihres Todes angegeben und überhaupt fehlen – im Gegensatz zu den anderen besprochenen Künstler_innen – jegliche biografischen Details. Dafür wird Cahun nicht nur als politisch engagierte Schriftstellerin, sondern auch als Fotografin der Fotoillustrationen für das Buch *Le Coeur de Pic* der ebenfalls in der surrealistischen Bewegung engagierten Schriftstellerin Lise Deharme dargestellt. Darüber hinaus erwähnt Jaguer die Fotomontagen aus ihrem Buch *Aveux non avenues*, die er nicht drucken konnte, weil sie

16 Vgl. Caminade, Pierre: *Image et métaphore*, Paris 1970, S. 25, 123 u. 154; Béhar, Henri; Carassou, Michel: *Le Surréalisme. Textes et débats*, Paris 1984, S. 90f.; Thirion, André: *Révisions déschirantes*, Pré-aux-Clercs 1987, S. 20f.

17 Vgl. Jaguer, Édouard: *Surrealistische Photographie. Zwischen Traum und Wirklichkeit*, Köln 1984 [1982].

sich dazu technisch nicht eigneten. Jaguers Kontextualisierung von Cahun als Fotografin hat ihre Wirkung sicherlich darin gezeigt, dass Rosalind Krauss und Jane Livingstone Cahun 1985 in die Ausstellung *L'Amour fou* einbanden, in eine Ausstellung, die kühn behauptete, die Fotografie der Surrealisten sei keine Randerscheinung, sondern eines ihrer Hauptausdrucksmittel gewesen. Trotz dieser Einordnung als surrealistische Fotografin blieb Cahuns Biografie in den 80er-Jahren weiterhin nahezu unbekannt. Cahuns Geschichte musste erst erforscht und geschrieben werden, der Zugang zu ihren Arbeiten musste erst erarbeitet werden. Die 90er-Jahre sind die Zeitspanne, in der das wissenschaftliche Interesse an Cahuns Kunst überhaupt erst aufkam und ihre Arbeiten und ihre Biografie untersucht wurden. Cahuns Dasein im kunsthistorischen Diskurs ist kaum älter als 30 Jahre. 1987 schrieb Nanda van den Berg an der Universität Utrecht unter dem Titel *Claude Cahun* die erste akademische Abschlussarbeit, die sich mit der Kunst von Claude Cahun beschäftigte. Da diese auf Holländisch verfasst war, wurde sie allerdings international kaum rezipiert. 1990 setzte sich van den Berg in ihrem längeren Artikel *La révolution individuelle d'une surréaliste méconnue*, diesmal auf Französisch, noch einmal mit Cahuns Arbeiten auseinander.¹⁸ 1991 folgte François Leperlier mit seiner Dissertation *Claude Cahun (Lucie Schwob), 1894-1954 : du symbolisme au surréalisme et à la Résistance*, die er an der Sorbonne in Paris verfasst hatte.¹⁹ Als Quellenfundus für biografische Fakten dienen der Forschung um Claude Cahun heute vorwiegend Schriften von François Leperlier und insbesondere sein Buch *Claude Cahun. L'Écart et la métamorphose* (1992) und dessen überarbeitete Version *Claude Cahun : L'Exotisme intérieur* (2006), in denen er die Ergebnisse seiner Forschungen zu Cahun, denen er seit Mitte der 80er-Jahre nachgegangen ist, veröffentlicht hat.²⁰ Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass diese Bücher keine, im strikten Sinne, biografischen Schriften sind, beide haben, wie der Autor es selbst benennt, einen Essay-Charakter.²¹ Zwar beruft sich Leperlier darin auf Briefe und Dokumente von und über Claude Cahun, dennoch ist sein Zugang zu den Quellen eher ein freier. In seinen Büchern beschreibt Leperlier Cahun unter anderen als eine Frau, die unter Anorexie

18 Vgl. Berg, Nanda van den: Claude Cahun: La révolution individuelle d'une surréaliste méconnue, in: *Avant-Garde* 7 (1990), S. 71-92.

19 Vgl. Leperlier, François: *Claude Cahun (Lucie Schwob), 1894-1954 : du symbolisme au surréalisme et à la Résistance*, Dissertation Paris Sorbonne, Paris 1991.

20 Vgl. Leperlier, François: *Claude Cahun. L'Écart et la métamorphose*, Paris 1992; Leperlier (2006), a.a.O.

21 Vgl. beispielsweise Leperlier (2006), a.a.O., S. 483.

litt, und als eine Lesbierin, aber auch als eine Frau, die eine große unerfüllte Liebe zu André Breton empfunden haben soll.²² Vor allem die beiden ersten Behauptungen wiegen schwer und sie wurden von der Forschung oft übernommen.²³

Heute wird der Name Claude Cahun wie selbstverständlich mit einer französischen Fotokünstlerin des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts assoziiert – mit einer Fotokünstlerin, die Selbstportraits hergestellt hat. Wie sich oben zeigte, ist dies nicht auf die Erwähnungen ihrer Zeitgenoss_innen oder auf die Auswahl der Fotografien in den frühesten Ausstellungen zurückzuführen. Erst die ersten monografischen Analysen, die Anfang der 90er-Jahre aufkamen und die wissenschaftliche Erfassung ihrer Fotografien mit sich brachten, weisen eine Tendenz auf, den Fokus auf Cahuns Selbstportraits und auf ihre Fotomontagen aus dem Buch *Aveux non avenues* zu legen, die hauptsächlich aus Cahuns Selbstportraits bestehen. Seitdem wurde Claude Cahun und vor allem ihren Fotografien immer mehr Interesse geschenkt, während ihre Texte in den Hintergrund rückten. In diesen Analysen konstituierte sich das Bild Cahuns als Fotografin der Selbstportraits und mit ihnen bildete sich ein allgemeines Interesse an Cahuns Selbstportraits. Dies zeigte sich Mitte 90er-Jahre auch im Ausstellungswesen, wo es zu einem nahezu explosionsartigen Ausstellen ihrer Selbstportraits kam. Anderen Arbeiten wird in den 90er-Jahren und auch heute wenig Interesse geschenkt. Darauf weisen auch die Umstände der Archivierung der Fotografien hin, die meine Aufmerksamkeit während meiner Recherchen im *Jersey Archive* auf sich zogen. Im *Jersey Archive* befinden sich viele vergrößerte Neuabzüge von den sehr gefragten Selbstportraits. Die Aufnahmen der zahlreichen anderen Genres, denen sich Cahun neben den Selbstportraits zuwandte, werden dagegen eng nebeneinander in meist sehr kleinen Originalformaten in Einsteckfotoalben verwahrt, was auf das geringe Interesse, das ihnen im Ausstellungswesen zukommt, verweist. Denn nur für die Arbeiten, die besonders oft verliehen, sprich ausgestellt werden, werden neue Abzüge gemacht. Zudem werden die gefragten Selbstportraits in großzügigen Kartonboxen archiviert, in denen die Abzüge teilweise einzeln gelagert sind. Die Art und Weise, wie die Arbeiten archiviert werden, spiegelt ihren Stellenwert in der Kunstwelt wider.

22 Vgl. Leperlier (2006), a.a.O., S. 25, 90f. u. 244f.

23 Vgl. beispielsweise Blake, Nancy: Claude Cahun: How to Change the Real, in: Pereira, Frederico [Hg.]: *Literature and Psychoanalysis*, Lissabon 1998, S. 113-123.

Die Frage, die ich mir während dieses Stadiums meiner Recherchen gestellt habe, ist, wie diese Tendenz zu erklären ist, wenn man bedenkt, wie wenige von Cahuns Selbstportraits noch Ende der 80er-Jahre im Umlauf waren, und dass diese in historischen Quellen kaum erwähnt wurden. Das Aufkommen dieses speziellen Interesses an den Selbstportraits von Claude Cahun ist vor allem im englischsprachigen Raum und insbesondere in den USA zu verzeichnen. Dort waren es vorrangig die feministische und die der lesbischen Szene verbundene Forschung, die ihr Augenmerk auf Cahun richteten. In den 90er-Jahren entstanden viele kürzere und einige längere Auseinandersetzungen mit ihren Arbeiten. Zu den einflussreichsten Schriften gehören der Text *A Mutable Mirror* von Therese Lichtenstein (1992) und der gemeinsame Artikel *Surrealist Confessions. Claude Cahun's Photomontages* von Abigail Solomon-Godeau und Honor Lasalle (1992).²⁴

Vielen dieser frühen Texte über Cahun ist die Behauptung gemein, ihre Fotografien wären besonders bahnbrechend gewesen und aufgrund dessen könne sie als Pionierin für spätere Generationen von Künstler_innen und insbesondere für die feministische Kunst der 70er- und 80er-Jahre gelten. Schon 1986 bezeichnete Hal Foster Cahun als Präfiguration von Cindy Sherman.²⁵ Dieser Vergleich stieß in späteren Aufsätzen auf große Zustimmung.²⁶ Cahun wurde zu einer Heldin in den Gender- und Queer-Debatten, gerade mit ihren Fotografien soll sie schon damals das Unbehagen der Geschlechter der 90er-Jahre angekündigt haben.²⁷ Dieser Zugang zu den Werken, der sich mit den Jahren etablierte, beruht weniger auf konventionellen kunsthistorischen Analysen der Arbeiten als auf einer neueren Art des kunsthistorischen Schreibens und Forschens, die sich mit sich an den Universitäten immer stärker

24 Vgl. Lichtenstein, Therese: *A Mutable Mirror. Claude Cahun*, in: *Artforum*, 30:8 (1992), S. 64-67; Lasalle, Honor; Solomon-Godeau, Abigail: *Surrealist Confessions: Claude Cahun's Photomontages*, in: *Afterimage* 19 (1992), S. 10-13.

25 Vgl. Foster, Hal: *L'Amour faux*, *Art in America*, Januar 1986, S. 117-128, S. 118.

26 Beispielsweise sehen Therese Lichtenstein, Honor Lasalle, Abigail Solomon-Godeau und Patricia Gozalbez Cantó in Cahun eine Vorläuferin dieser Künstlerin. Vgl. Gozalbez Cantó, Patricia: *Fotografie als subversive Kunst. Zu den fotografischen Strategien von Claude Cahun und Cindy Sherman*, in: Ernst; dies.; Richter; Sennewald; Tieke [Hg.]: *Subversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik der Gegenwart*, Bielefeld 2008, S. 221-241; Leperlier, François: *Claude Cahun. L'écrit et métamorphose*, Paris 1992; Lichtenstein (1992), a.a.O., S. 64-67; Lasalle, Honor; Solomon-Godeau (1992), a.a.O., S. 10-13.

27 Vgl. Messerschmidt, Dorothee: *Claude Cahun. Anmerkungen zu den Maskierungen einer Dissidentin*, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 33 (2002), S. 28-35.

etablierenden feministischen Gedanken entwickelte. Die spärlichen biographischen Details spielten dort eine wichtige Rolle.

Rückblickend wurde das vermehrte Interesse an Claude Cahun in den 90er-Jahren immer wieder als die Wiederentdeckung einer vergessenen Künstlerin beschrieben.²⁸ Der obige Abriss der Geschichte von Cahun als Fotografin zeigt jedoch, dass hinsichtlich ihres Auftauchens im Kunst-Diskurs der 90er-Jahre schwerlich von einer »Wiederentdeckung« oder einer Zurückholung aus der Vergessenheit gesprochen werden kann. Folglich verstehe ich diesen Prozess eher als die Etablierung oder Konstruktion einer Künstlerin, die an der Schwelle zu den 90er-Jahren einsetzte. Mit dem Ausstellen von Cahuns Fotografien, mit deren Zirkulation auf dem Kunstmarkt, entstand Cahun überhaupt erst als eine Fotografin und als eine surrealistische Künstlerin. Mit den Analysen von Cahuns Werken der 90er-Jahren verfestigte sich das Bild einer Fotografin, die sich ganz dem Genre Selbstportrait gewidmet hat. Das Bild der Fotokünstlerin mit einem ihr zugehörigen Werk war zu ihren Lebzeiten und auch lange Jahre nach ihrem Tod nicht existent, es ist ein Erzeugnis der etwa letzten 30 Jahre. Es setzte mit der Cahun-Forschung ein, die ebenso jung ist wie das Bild der Künstlerin. Cahun hat sich übrigens selbst auf dem Feld der Fotografie als Amateurin gesehen²⁹ und ihre Arbeiten kaum der Öffentlichkeit vorgestellt. Der Zugang der Forschung zu Cahuns Arbeiten zeichnet sich durch eine spezifische Leseweise ihrer Arbeiten aus, die ihr Dasein bis heute prägt. Aus der großen Anzahl an Fotografien, die Cahun hinterlassen hat, wurden seit Anfang der 90er-Jahre in Abhandlungen, Artikeln, Filmen und Ausstellungen zu Cahun lediglich einige Fotografien

28 Vgl. beispielsweise Solomon-Godeau, Abigail: *The Equivocal »I«*: Claude Cahun as Lesbian Subject, in: Rice, Shelley [Hg.]: *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (Ausstellungskatalog), Grey Art Gallery New York/Museum of Contemporary Art Miami 1999-2000, Cambridge/London 1999, S. 111-127, S. 112; Cottingham, Laura: Betrachtungen zu Claude Cahun, in: Ander, Heike; Snauwert, Dirk [Hg.]: *Claude Cahun. Bilder* (Ausstellungskatalog), Kunstverein München/Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie Graz/Museum Folkwang Essen, München 1997, S. XIX-XXXI, S. XIX; Peterle, Astrid: *Subversiv? Politische Potentiale von Körperdarstellungen bei Claude Cahun, Marcel Moore, Karen Finley und Mette Ingvartsen*, Dissertation Universität Wien 2009, S. 89; Colvile, Georgiana: Je est un(e) autre: structures de l'anorexie dans les autoportraits de Claude Cahun, in: *Mélusine* 18 (1998), S. 252-260, S. 252.

29 Vgl. Leperlier, François: Der innere Exotismus, in: Ander, Heike; Snauwert, Dirk [Hg.]: *Claude Cahun. Bilder* (Ausstellungskatalog), Kunstverein München/Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie Graz/Museum Folkwang Essen, München 1997, S. XI-XVIII, S. XV.

berücksichtigt.³⁰ Alleine das Archiv des *Jersey Heritage Trust*, das die größte Sammlung an Bildern und Dokumenten über Claude Cahun beherbergt, verfügt über mehr als 300 Fotografien der Künstlerin, wobei sich die Forscher_innen höchstens auf 5 % der bekannten Bilder beziehen – Arbeiten, die sich in Privatbesitz und in Galerien befinden, nicht mitgerechnet. Auf diese Weise bildete sich ein Konvolut an Bildern heraus, das heutzutage als Werk der Künstlerin Claude Cahun fungiert. Die Wahl der Fotografien hat zur Entstehung mehrerer Körper beigetragen, die unter dem Namen Claude Cahun vereinigt werden, zur Entstehung des Werkkörpers von Cahun und auch des Körpers der Fotografin der Selbstportraits. Wird jedoch vor allem ihr Werkkörper mit dem Bestand des *Jersey Archive* verglichen, finden sich nur wenige Übereinstimmungen.

Führt man sich die posthume Ausstellungsgeschichte von Cahuns Arbeiten vor Augen, dann fällt auf, dass Cahun auch dort anfänglich nicht unbedingt als Fotografin der Selbstportraits und auch nicht als Fotografin überhaupt auftaucht. Die allererste Arbeit, die nach ihrem Tod ausgestellt wurde, war ein Objekt und die beiden einzigen Arbeiten, die sie persönlich für die Ausstellung in der *Galerie Ratton* im Jahr 1936 beigesteuert hatte, waren ebenfalls Objekte. Waren dies Zufälle oder bedeutende Details? Diese Beobachtung hat mich zu Beginn meiner Auseinandersetzung mit Cahun sehr beschäftigt und dahin gebracht, zu fragen, warum Cahun im kunsthistorischen Diskurs ausgerechnet zur Fotografin der Selbstportraits wurde und nicht auch zu einer Objektkünstlerin. Ich fing an, über das heutige Bild Cahuns zu reflektieren und Cahuns Objekten mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Hieraus formulierte ich zwei Ziele für die vorliegende Untersuchung.

Zielsetzung

Das erste Ziel dieser Arbeit ist eine Genealogie des in den Anfängen der Forschung um Cahun entstandenen Bilds von Cahun als Fotografin von Selbstportraits. Seit dem Ende der 80er-Jahre, einer Zeit, in der Cahun der Kunstge-

30 Astrid Peterle beobachtet diese Tendenz treffend in ihrer Dissertation *Subversiv? Politische Potentiale von Körperdarstellungen bei Claude Cahun, Marcel Moore, Karen Finley und Mette Ingvarstsen*, ohne dem jedoch weiter nachzugehen. Vgl. Peterle, Astrid: *Subversiv? Politische Potentiale von Körperdarstellungen bei Claude Cahun, Marcel Moore, Karen Finley und Mette Ingvarstsen*, Dissertation Universität Wien 2009, S. 127.

schichte nahezu unbekannt war und das Wissen über sie sehr gering war, sind nunmehr etliche Jahre der Forschung vergangen, in der sich ein bestimmtes Bild von Cahun etabliert hat. Motiviert ist die Erstellung der Genealogie durch die Beobachtung der seit Anfang der 90er-Jahre andauernden Konzentration der Forschung und der Ausstellungen zu Cahun auf die Selbstportraits der Künstlerin, die in Beziehung zu Versuchen der Beschreibung ihres biologischen Körpers stehen. Das Aufkommen vor allem zweier Eigenschaften ihres Körpers, seiner vermeintlichen Anorexie und seines vermeintlichen lesbischen Begehrens, sowie die Konzentration auf die Selbstportraits in den 90er-Jahren scheint sich nicht zufällig ereignet zu haben. Aus einer politisch engagierten Schriftstellerin und Sympathisantin der Surrealisten, die Cahun in den Texten ihrer Zeitgenoss_innen noch bis Anfang der 80er-Jahre war, wurde Anfang der 90er-Jahre eine lesbische und anorektische Fotografin, die mit ihren fotografischen Selbstportraits eine andere Deklination der Geschlechter anstrebte, womit sie sich gegen die rigiden Normen der Zweigeschlechtlichkeit stellte. Die ersten Untersuchungen zu Cahun aus den 90er-Jahren und ihre Spezifik werden in dieser Arbeit detailliert analysiert, um die Entstehung der heute so selbstverständlichen Fotokünstlerin Claude Cahun und die damit einhergehende Herausbildung des Bilderkonvoluts nachzuvollziehen.

Die Durchforstung der Bestände des *Jersey Archive*, aber auch anderer Sammlungen wie der des *Musée des Beaux Arts* in Nantes, erlaubte es mir festzustellen, dass das Bild, das von Claude Cahun als Fotografin zirkuliert, ein einseitiges ist, weil es lediglich auf wenigen ihrer Arbeiten und hauptsächlich auf einem Genre basiert. Fotografische Selbstbildnisse sind mit aller Sicherheit nicht das einzige fotografische Genre, dem sich Cahun zugewendet hat. Die Thematik von Cahuns Fotografien ist viel heterogener, sie umfasst Portraits, Landschaften, Akte, Stadtansichten und Darstellungen des Alltags. Cahun fotografierte zudem von ihr hergestellte Objekte. Außerdem beinhaltet ihr Werk Fotoillustrationen, die im Kontext eines Kinderbuchs entstanden sind. Auffällig ist in Cahuns vielen Arbeiten das rege Interesse für das Materielle, für Gegenstände, für Gebasteltes und dessen Formen. Die Berücksichtigung dieser Arbeiten in den frühen Untersuchungen hätte zweifellos zu einem anderen Bild der Künstlerin geführt, das breiter angelegt wäre als das heutige. Aus dieser Beobachtung ergibt sich das zweite Ziel, die Einbeziehung einiger dieser Arbeiten und, darauf aufbauend, die Öffnung eines neuen Zugangs zu den Arbeiten von Claude Cahun und auch zu Cahun als Künstlerin.

Aufbau

Die beiden oben genannten Ziele verteilen sich über die drei Kapitel, in die diese Arbeit gegliedert ist. Während sich die neue Sicht auf Cahun, die ich anstreben möchte, über das erste und das dritte Kapitel erstreckt, konzentriert sich die Genealogie des Bilds Cahuns im zweiten Kapitel. Mit einer Auseinandersetzung mit Cahuns Arbeiten, die bisher in der Forschung um Cahun kaum Beachtung fanden, wird dieses Buch im ersten Kapitel einsetzen. Dabei richtet sich das Hauptaugenmerk auf Cahuns Objekte, eine Gattung, die für Cahun von hohem Stellenwert gewesen zu sein scheint, worauf beispielsweise der Fakt hinweist, dass Cahuns Objekte und nicht ihre Fotografien 1936 in der einzigen Ausstellung ihrer Kunst zu ihren Lebzeiten in der *Galerie Rattton* gezeigt wurden. Nach den Selbstportraits sind die Objekte unter Cahuns überlieferten Werken die zahlreichste Arbeitengruppe, was ebenfalls dafür spricht, dass die Objektherstellung für sie von großer Bedeutung war.

Eine Herausforderung bei der Behandlung der Objekte liegt in dem Umstand, dass sie selbst heute überwiegend nicht mehr vorhanden sind, sondern in ihrer überlieferten Form als Fotografien vorliegen. Es besteht nämlich eine gewisse Schwierigkeit beim Sprechen von den Objekten, zwischen Objekt und Fotografie zu differenzieren. Dieser Aspekt machte es für mich auch geradezu erforderlich, diesen Arbeiten mit einer medienwissenschaftlichen Perspektive zu begegnen, die nach den Auswirkungen des Zusammentreffens von Objekt und Fotografie sowie nach der Medialität, die die Fotografie in dieser Konstellation entfaltet, fragt. Worüber spreche ich eigentlich bezüglich dieser Arbeiten? Von Objekten oder von Fotografien der Objekte? Diese Frage drängte sich mir bereits in den frühen Stadien dieser Studie auf und als ständige Unruhestifterin begleitete sie mich lange Zeit. Schließlich bin ich zur Überzeugung gelangt, dass die Schwierigkeit der Unterscheidung unbedingt in die Untersuchung einbezogen werden muss und es unumgänglich ist, von beidem zu sprechen. Beim Sprechen über die Objekte muss also auch ihre Überlieferung als Fotografie, ihr Fotografiertwordensein berücksichtigt werden. Deshalb folgt der Untersuchung und Kontextualisierung von Cahuns Interesse an der Objektherstellung des ersten Kapitels im dritten Kapitel eine Analyse ihrer heutigen fotografischen Gestalt und der Bedeutung dieser Transformation.

Indem andere Arbeiten als in der bisherigen Forschung in die Untersuchung aufgenommen werden, werden das erste und das dritte Kapitel dezidiert das seit den 90er-Jahren zirkulierende Bilderkonvolut überschreiten.

Die Störung der Einheitlichkeit und Selbstverständlichkeit des Bilderkonvoluts wird zweifellos auch das »Körperbild« von Claude Cahun verändern. Damit soll allerdings keinesfalls eine Minderung der Bedeutung ihrer Selbstportraits angestrebt werden. Dieser Schritt ist eher als eine Erweiterung und Heterogenisierung des heutigen Bilds der Künstlerin zu verstehen. Bei der Auseinandersetzung mit Cahuns Objekten und ihrer Tätigkeit der Objektbildung, die im ersten Kapitel visiert wird, wird zudem ihren kunsttheoretischen Texten Aufmerksamkeit geschenkt. Die Berücksichtigung dieser Texte hat einen besonderen Grund. In den 30er-Jahren, zur gleichen Zeit also, in der die meisten von Cahuns Objekten entstanden, schrieb Cahun Texte, die durchaus als kunsttheoretische Schriften zu verstehen sind, allerdings nie als solche konzipiert wurden. Diese Texte waren eng mit den Objekt-Arbeiten verzahnt und ein Ausdruck von Cahuns Interesse an der Reflektion über das Wesen, den Sinn und die Herstellung von Kunst. Cahun scheint darin nämlich, wie ich argumentieren werde, über die zeitgleich entstandenen Objekte nachzudenken. Des Weiteren möchte ich die starke Präsenz von Objekten, Figuren und Gegenständen in den Fotografien von Claude Cahun nach bestehenden Anknüpfungspunkten an politische Theorien und Kunsttheorien des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts, unter anderen von Karl Marx, den Surrealisten oder auch an die Theorie des *informe* von Georges Bataille, befragen.

Im Zusammenhang mit der Zielsetzung dieser Arbeit werde ich verstärkt das fotografische Medium und seine Rolle hinsichtlich der Aussagen über Cahuns Arbeiten, der Aussagen über sie als Künstlerin und Privatperson, aber auch hinsichtlich ihrer Fotografien der Objekte ins Auge fassen, was im Rahmen des zweiten und vor allem des dritten Kapitels erfolgen wird. Dass sich Künstler_innen bestimmter Techniken bedienen, impliziert unabdingbar bestimmte Visionen und Meinungen über diese Techniken und es konstituiert zugleich die Bedeutung der Arbeiten. Dies gilt schließlich ebenfalls hinsichtlich der Rezeption dieser Kunst, auch hier haben Vorannahmen über Medien und Techniken erheblichen Einfluss auf die Leseweisen der Arbeiten. Um zu ergründen, wie das spezifische Wissen über Cahun als Künstlerin und über ihren Körper im Zusammenhang der Interpretationen von Cahuns Arbeiten entstanden ist, ist es deshalb notwendig auch danach zu fragen, wie die Fotografien in diesen Interpretationen agieren. Zusammen mit Cahuns fotografischen Selbstportraits haben sich bestimmte Meinungen etabliert, die heute als Tatsachen fungieren. Die fotografischen Körper wurden zu Referenzen, die oft mit der Person Lucie Schwob gleichgesetzt wurden. Diese Praxis

blieb nicht ohne Folgen für das heutige Verständnis der Körper der Künstlerin Claude Cahun und von Lucie Schwob, die in neueren Abhandlungen wie selbstverständlich als Fotografin der Selbstportraits beziehungsweise als lesbische und anorektische Frau beschrieben werden. Dass es sich bei Cahuns Selbstportraits um fotografische Selbstportraits handelt, war also nicht unbedeutend für die Art und Weise, in der sie gelesen wurden. In meiner Untersuchung des Entstehens dieser spezifischen Bilder von Cahun soll allerdings nicht die Frage, was eine Fotografie ist, von Belang sein, sondern eher eine Frage, die Jacques Derrida stellt: »Was und wann zeigt ein Bild und was und ab wann bedeutet ein Bild?«³¹ Bei diesem Vorhaben beziehe ich mich auf die Überlegungen von Judith Butler zur Fotografie, für die die Bedeutung einer Fotografie nicht feststeht, sondern kontextgebunden und von gesellschaftlichen Normen und Ordnungen durchtränkt ist. Im Verlauf dieser Studie wird argumentiert, dass eine Fotografie nicht einfach ein Bild mit fixierten Bedeutungen ist, sondern ein »materiell-semiotischer Erzeugungsknoten« im Sinne von Donna Haraway.³² Das Wissen und Objekte des Wissens sind, wie Haraway unterstreicht, solche Verknotungen, in denen sich sowohl semiotische als auch nicht-semiotische Agent_innen verwickeln. So implizieren auch fotografische Bilder und ihre Bedeutungen verschiedenste Agent_innen, die dazu beitragen, dass dieses bestimmte fotografische Bild auf eine bestimmte Weise bedeutet. Eine Fotografie, die in eine Erzählung eingebunden ist, in der sie bedeutet, ist an gewisse Bedingungen gebunden, denen ich im Zusammenhang von Cahun vor allem im zweiten Kapitel mit Begrifflichkeiten wie den diskursiven Rahmungen von Judith Butler und dem »Trugschluss der unzutreffend platzierten Konkretheit« von Alfred North Whitehead nachgehen werde.

Im dritten Kapitel komme ich außerdem auf Cahuns Objekte zurück, diesmal mit besonderer Berücksichtigung ihrer heutigen Daseinsform. Die meisten von ihnen sind nämlich fotografisch überliefert, von den Objekten selbst hat nur eines überdauert. Zudem ist, wie ich vermute, ein Großteil der Objekte überhaupt erst für das Fotografiertwerden entstanden, wie beispielsweise die Fotoillustrationen für das Buch *Le Coeur de Pic* von Lise Deharme.

31 Derrida, Jacques: Recht auf Einsicht, in: ders. (Text); Plissard, Marie-Françoise (Fotografie); Engelmann, Peter [Hg.]: *Recht auf Einsicht*, Wien 1985, S. I–XXXVI, S. XXII.

32 Vgl. Haraway, Donna: Situiertes Wissen. Die Wissensfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York 1995 [1989], S. 73–97, S. 96.

Da das Dasein der Objekte heute dermaßen an die Fotografie gebunden ist, wird die Frage nach der Bedeutung dieses Umstands wichtig sein. In diesem Zusammenhang werde ich mit den Gedanken Jacques Derridas zum Supplement und mit dem Konzept der Ausdrucksmaterie von Gilles Deleuze und Félix Guattari arbeiten. Ich werde nach den Effekten fragen, die das fotografische Medium in dieser spezifischen Konstellation produziert. Die Fotografien sind hier nicht lediglich als Vermittlerinnen anzusehen, sie treffen nicht einfach Aussagen über nicht mehr existierende Objekte, sondern sie ermöglichen erst, dass über die Objekte überhaupt gesprochen werden kann. Sind diese Fotografien einfache Repräsentationen der Objekte oder doch etwas mehr?

Meine Herangehensweise an Cahuns Arbeiten wendet eine Perspektive an, die mediale Dispositive und ihre wissensbildende Funktion dezidiert fokussiert, um einen anderen Zugang zum Körper und zur Fotografie in Bezug auf ihre Arbeiten zu ermöglichen. Die Medien vermitteln nicht nur, sie hinterlassen immer einen spezifischen »Überschuss an Information«, wie Kathrin Peters unterstreicht.³³ Die Aufgabe meiner Arbeit wird es sein, gerade diesen »Überschuss« zu untersuchen, um die verschiedenartigen Wissensformationen in Cahuns heutigem Dasein als Fotografin und auch in den bisher nicht berücksichtigten Arbeiten nachzuvollziehen. Cahuns Arbeiten aus einer medienwissenschaftlichen und medienphilosophischen Perspektive zu begegnen, wird vielleicht nicht nur dazu beitragen, die Entstehung des spezifischen Wissens über die Künstlerin zu verstehen, sondern möglicherweise auch dazu, ein anderes Wissen aufkeimen zu lassen.

33 Vgl. Peters, Kathrin: *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*, Zürich 2010, S. 47ff.