

**Zu intermedialen Reflexionen von Visualität und Queerness bei Claude Cahun**

---

Die frühen Photographien Claude Cahuns, die Selbst-Portraits, haben vor allem aufgrund ihres für die Entstehungszeit der 20er Jahre unerhörten Charakters interessiert. Die ostentative Uneindeutigkeit des Geschlechts ließ Cahun als *drag king* avant la lettre und als frühe Inkarnation eines spätmodernen *Gender trouble* erscheinen.<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag möchte die Problematik von Geschlechtsidentität und Geschlechtszuschreibung, die angesichts der photographischen Selbst-Portraits so auf der Hand zu liegen scheint, aus der Perspektive der literarischen Texte, besonders der autobiographischen *Aveux non Avenus*, der *Nichtigen Geständnisse*, neu befragen und in zeitgenössische Kontexte um 1900 einordnen.<sup>2</sup> Im Besonderen soll es um die andauernde Widerständigkeit von Cahuns Photographien, die Widerständigkeit von Identitätsbildern im Genre des Selbst-Portraits und die mögliche Widerständigkeit einer Bildwerdung im Medium der Photographie gehen. Die Frage nach der bis heute wirkenden Queerness von Cahuns Photographien lässt sich ohne die Betrachtung dessen, was für Cahun das Selbst-Portrait und die Selbstabbildung bedeuten, nicht beantworten.

„Ich sehe mich, also bin ich“: Dieser Satz, den Claude Cahun rückwirkend zum Motto ihrer autobiographischen *Aveux non Avenus* wählt,<sup>3</sup> lässt zunächst eine neo-cartesiansche Bestimmung des Subjekts vermuten, das in der Moderne sein Selbstbewusstsein, seine Wesensbestimmung und seine Selbstbeherrschung unter den historisch neuen Bedingungen visueller Dispositionen findet. Im Kontext von Cahuns exzessiver Selbst-Darstellung in Texten und Photographien aber taugt dieser Satz weder zur ontologischen Figur noch zum Wahlspruch einer Selbstversicherung. Die Photographin und Schriftstellerin lotet stattdessen mit den Mitteln des jeweiligen Mediums, und diese reflektierend, die Möglichkeiten der Repräsentation eines Selbst aus, das an Dispositive des Sehens gebunden ist.

In den letzten Jahren ist auch aus der Perspektive der Queer Studies immer wieder angemahnt worden, die Frage der Uneindeutigkeit des Geschlechts bei Cahun müsse aus

der Perspektive ihrer lesbischen Identität neu beantwortet werden.<sup>4</sup> Rosalind Krauss stuft ihre Bilder sogar als eine provokative und riskante Parade des Lesbianismus ein, vergleichbar der bewussten Wahl des jüdischen Pseudonyms.<sup>5</sup> Für die Frage der Repräsentation einer lesbischen Subjektivität aber ergibt sich eine spezifische Problematik der Repräsentation, da um 1900 unterschiedlichste gesellschaftliche Kräfte an der Konstruktion eines homosexuellen Identitätstypus arbeiten. Die aufkeimende Identitätspolitik ist in das zeitgenössische Dispositiv der Visualisierung verstrickt. Offensichtlich geht es bei Cahun nicht nur, wie Solomon-Godeau zu Recht anmerkt<sup>6</sup>, um die Darstellung einer prekären weiblichen Subjektivität, die eine komplexe Relation zwischen Körper und Identität zeigt, sondern um eine Dissoziation von Geschlecht und Sexualität und um die Problematisierung einer Sprechposition als Lesbe. Mit der Travestie als Mann oder in hermaphroditischer oder androgyner Gestalt aber reklamiert Cahun keine lesbische Identität, sondern verweigert, so Solomon-Godeau, das Frau-Werden, eine Kategorisierung des Geschlechts, wie es etwa Monique Wittig mit ihrem Diktum „Die Lesbe ist keine Frau“ formuliert hat.<sup>7</sup>

Offenbar formuliert Cahun aber auch keine Utopie einer geschlechtslosen, androgynen Welt.<sup>8</sup> Den Photographien lässt sich aber eine Problematisierung von Geschlechtsidentifizierung ablesen, die weit über ein Spiel der äußeren Maskerade mit geschlechtlich kodierten Bildern hinausgeht.<sup>9</sup> Die Radikalität dieser Verweigerung beschreibt Cahun in den *Aveux*: „Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tout ce qui gêne ou impatiente mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurais plus qu'une carte en main, qu'un battement de cœur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie.“<sup>10</sup>

Diese geradezu anorektische Beschreibung der vollständigen Rasur, der Tilgung weiblicher Geschlechtsmerkmale und der Vernichtung der Körperzeichen reduziert die Körperlichkeit auf das kreatürliche Schlagen des Herzens. Eine solche Darstellung aber macht es wenig befriedigend, die photographischen Selbst-Portraits, die Cahun mit rasierem Schädel zeigen, nur auf den Kontext einer Maskerade der Geschlechter oder eine theatrale Aufführung von Männlichkeit zu beziehen.<sup>11</sup> Eher handelt es sich hier um eine radikale schmerzhaft Demaskierung, die eine rudimentäre nicht mehr an ein integrales Körperbild gebundene Existenz enthüllt.

Die *Aveux non Avenus* (1919–1925 entstanden, 1930 veröffentlicht) bestehen aus einer Sammlung kürzerer Texte, von Gedichten bis Prosaabschnitten, die sich keiner Gattung verpflichtet fühlen und keine chronologische lebensgeschichtliche Ordnung aufweisen. Die Texte sind flankiert von Photomontagen, für die Marcel Moore (Pseudonym der Künstlerin und Lebensgefährtin Cahuns Suzanne Malherbe) signiert hat, in denen Teile der

zu Lebzeiten größtenteils unveröffentlichten Photographien von Cahun (fast ausschließlich Selbstportraits) verwendet wurden.

Dieses Textkonglomerat steht unter dem Zeichen eines „aventure invisible“, eine Art Untertitel, der der Selbstversicherungsformel des Subjekts in der Visualität „Je me vois donc je suis“ zunächst zu widersprechen scheint. Die vermeintlich unsichtbaren Abenteuer des Textes und der Sprache bieten sich hier zuerst als Kontrapunkt zum visuellen Medium der Photographie an, in der die Frage der Repräsentation so viel unproblematischer zu sein scheint. Die verschiedenen Texte aber kreisen um nichts anderes (und das ist keine Einschränkung) als um diese Formel des „Je me vois donc je suis“ und loten deren Möglichkeiten aus.

In den *Aveux* entfalten sich Motive, die die Problematik einer photographischen Selbst-Repräsentation thematisieren: es sind der Blick durch das Objektiv des Fotoapparats und der Blick der Betrachterin, der Spiegel und die Zirkus- und Theaterwelt, die jeweils auf eigene Weise die Repräsentation des Selbst problematisch werden lassen. Aber auch über die motivische Ebene hinaus lassen sich die Texte als Kommentare zur photographischen Arbeit lesen: die Photographie spielt eine entscheidende Rolle im Text, als immer präsente subtextuelle Photo-Metaphorik und in der impliziten Reflexion auf das Medium. Der Text liest sich häufig wie eine den Prozess des Photographierens begleitende Beschreibung: „L’objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau... L’expression du visage est violente, parfois tragique. Enfin calme – du calme conscient, élaboré, des acrobates. Un sourire professionnel – et voilà!/ Reparaissent la glace à main, le rouge et la poudre aux yeux. Un temps. Un point. Alinéa./Je recommence./ Mais quel manège ridicule pour ceux qui n’ont pas vu – et je n’ai rien montré – les obstacles, les abîmes, et les degrés franchis.“<sup>12</sup>

Die Szene des Sehens spaltet sich hier in die Zuschauer, die nichts gesehen haben, und das Ich, das nichts gezeigt hat. Wer aber durch das Objektiv blickt, die Zuschauerin, das Ich oder eine dritte Person, bleibt an dieser Stelle offen.<sup>13</sup> Die Aufmerksamkeit wird im Text auf eine Form der Visualisierung gelenkt, die nicht bildgebend ist, sondern in der Schrift, der Notation des Textes erscheint. Es gibt keinen gleitenden Übergang vom einen ins andere Medium, sondern einen Sprung in einen regelrechten Neuansatz der Perspektive. Der unsichere Weg eines Wahrnehmungs- und Bildgebungsprozesses mit all seinen Spaltungsprozessen wird zum Ziel erklärt: das Einüben in die Kulturtechnik des Sehens: „ça exerce l’œil.“<sup>14</sup>

Der Spiegel gaukelt die Repräsentation eines Ganzen nur vor, er gibt nicht wieder, sondern ist Widerstand, ist eine Grenze, an die man stößt. Sowohl der dabei entstehende

Text als auch die Photographien und Bilder erhalten so experimentellen Charakter, eine vorläufige, aber geregelten Abläufen unterworfenen Struktur mit offenem Ausgang, die den Blick verändert und entwickelt, nicht aber fertige Bilder entstehen lässt. Hier erweist sich unter anderem auch der avantgardistische Charakter der Texte, die auf der motivischen Ebene häufig noch symbolistisch geprägt sind.<sup>15</sup> Was am Ende dabei herauskommt, ist keine Klage über ein unendliches narzisstisches Kreisen um sich selbst oder Zurückgeworfensein auf sich selbst, sondern ein dauerndes Abtasten der Grenzen des in das Körperbild eingeschlossenen Selbst.

Ein Abschnitt aus den *Aveux* thematisiert die Untrennbarkeit von Haut und Maske: „Devant le miroir un jour d'enthousiasme, on applique trop son masque, il vous mord à la peau. Après la fête, on soulève un coin pour voir... Décalcomanie manquée. On s'aperçoit avec horreur que la chair et le cache sont devenus inséparables. Vite, un peu de salive; on recolle le pansement sur la plaie.“<sup>16</sup>

Das verfehlte Abziehbild bezieht sich aber nicht nur auf die Ununterscheidbarkeit zwischen Maske und Haut, sondern hat auch eine photographische Konnotation, die die Montagetechnik und die Vermischung von Original und Kopie in der Photographie betreffen: der photographische Fachbegriff *cache* bezeichnet die Kopiermaske, mit deren Hilfe bestimmte Ausschnitte eines Abzugs belichtet, andere verdeckt werden.

In den *Aveux* kommen nicht nur die traditionelleren Motive der Selbstreflexion zum Tragen. Es spielen darüber hinaus gleichermaßen physiologische, philosophische und ästhetische Konzepte des Sehens eine Rolle, sowie technologische Bedingungen von Bildgebung vor allem des Mediums der Photographie, dem gerade im 19. Jahrhundert noch die reine Spiegelfunktion der Realität zugetraut wird.<sup>17</sup> Die Texte kommentieren und problematisieren das, was die photographischen Portraits zu geben scheinen: das Bild einer Selbst-Identität.

Aus dieser Perspektive betrachtet lassen sich die *nichtigen Geständnisse* nicht als einfache autobiographische Darstellung einer wie auch immer problematischen personalen Identität einordnen. Vielmehr werden die medialen Bedingungen solcher Repräsentationen und die Möglichkeit einer Figuration als Künstlerin, Photographin, Schriftstellerin und Lesbe beleuchtet. Diese Figuration ist gebunden an die Performanz und Sichtbarkeit von Körperbildern, die sich ihrer Maskenhaftigkeit nicht entziehen können.

In den Texten geht es immer wieder darum, dass diese Entstellung und die Verführung des Selbst vor allem eine durch den Blick auf sich selbst, den Blick des Selbst ist, und zwar in der Lacanschen Doppelung des „Ich sehe“ und „Ich werde gesehen“.<sup>18</sup> Die Texte Cahuns stellen die zentrale Frage, wie der Blick, auch der photographisch beförder-

te Blick, überhaupt ein Bild bilden kann; in ihnen wird das Bildwertungs-Verfahren zum Thema. Mit den Photographien stehen am Ende des Prozesses zwar Bilder da; deren Vorläufigkeit und (avantgardistischer) Experimentstatus wird jedoch unter Umständen auch dadurch bestätigt, dass Cahun die wenigsten davon zu Lebzeiten veröffentlicht hat.<sup>19</sup>

In den *Aveux* wird die inhärente Ambivalenz des Blicks zwischen Durchblick und Maskenproduktion pointiert formuliert: „L'iris que je ne puis farder.“<sup>20</sup> Diese Ambivalenz wird gerade in den Photographien interessant, die nicht vordergründig montiert und ästhetisch gebrochen sind, sondern mit dem Blick, der Haltung, dem Körperbild und der Position im Raum arbeiten. Auffällig ist auch, dass diese Photographien in sich gerahmt erscheinen und schon dadurch den dargestellten Körper einer Inszenierung übergeben. Die Photographin, die sich selbst in karnevalesken und grotesken Rollen und Körperbildern abbildet, wird damit zur Gauklerin, die mit der melancholischen Geste des Clowns auf die Repräsentationsproblematik und unvermeidbare Theatralität ihres Mediums hinweist.

Der trügerische Blick auf das Selbst ruft den Narziss-Mythos auf, der in Cahuns Texten und den Photographien offensiv zum Einsatz kommt. Verführung und Abstoßung durch Selbst- und Fremdbild, Scheitern in der (Selbst-)Darstellung und Leiden am verfügbaren Bildervorrat sind die zentralen Motive, die die Schriftstellerin in der Transposition des antiken mythischen Narziss für die *Aveux* fruchtbar macht. Der Narziss-Mythos verfolgt hier die Moderne als Gespenst, und der im Spiegel-Medium der Photographie verortete Narzissmus wird zur modernen Bedingung der Individualisierung.

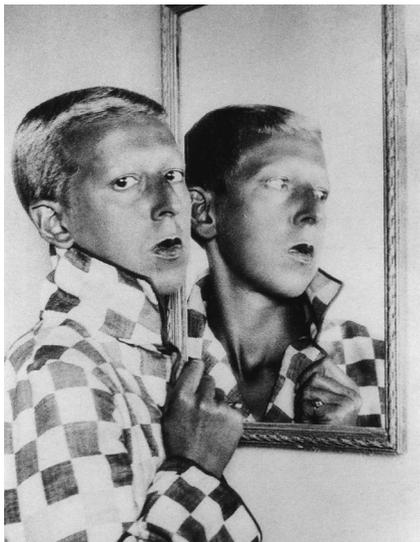
In Cahuns Version der Narziss-Erzählung wird die Bedeutung der auch in den *Aveux* vorherrschenden photographischen und optischen Metaphorik für das *Blickregime*<sup>21</sup> besonders deutlich. Narziss versucht vergeblich sein Spiegelbild loszuwerden und leidet an der unvermeidlichen Doppelung des Blicks: „Je sais ce qu'il en coûte. Et pour peu que je t'aime, tu te pencheras tantôt sur ma pupille dilatée mais sans tain, tantôt sur ma paupière opaque. Va te mirer ailleurs, o sphère: ici l'orbite est vide et la transparence du crâne à toute épreuve. Je sais. Je suis moi-même les vivants et les morts, les prismes déformants, la complaisance intéressée. Les cristallins horriblement convexes, le mauvais oeil, la taie, la vitre, le regard des cadavres, les miroirs triple face, traîtres qui vous saisissent à la nuque, et la fausse limpidité de la rivière adonnée aux plus folles surimpressions. Assez de truchement. Je ne veux plus me voir que dans mes propres yeux.“<sup>22</sup>

Die narzisstische Hassliebe zum eigenen Spiegelbild bleibt in das durch optische und photographische Bedingungen beherrschte Blickregime eingebunden. Die unausweichliche, aber trügerische Zeugenschaft, von der hier gesprochen wird, ist aber nicht nur eine visuelle, sondern auch eine der Sprache. Die Narziss-Figur als Doppelgänger-

und Zwillingenfigur wird mit der Ähnlichkeit und Doppeldeutigkeit der Worte überblendet, mit dem Doppelgängertum der Worte. In einem zu Lebzeiten unveröffentlichten Text, gewidmet R.M., wie François Leperlier angemerkt hat, sich selbst, nämlich *Renée Mathilde*, wird diese Überblendung deutlich.<sup>23</sup> Hier gleitet, wie später in den *Aveux* das Ich ins Er über; mit dem Gegenüber ergibt sich eine Dreierkonstellation des Ich/-Du/-Er als Kreisbewegung: „Ami, nous qui ne portons pas le même nom nous ressemblons autant que deux mots frères, cher synonyme, c'est par l'esprit, non par la lettre, que nous unissons nos sens. [...] Mon ami et son ami, nous serons si tu veux des héros imaginaires. Lui, debout devant toi, te regarde droit dans les yeux [...]. Moi, je me cache en lui et te regarde pardessous ses paupières. Comment aurais-je un nom, un corps, une idée propre, moi, son reflet pâli, l'ombre qui mot à mot le suit? Que suis-je, sinon l'ami de mon ami?“<sup>24</sup>

Der Freund, das Alter Ego im Pseudonym, wird zum Synonym: Die *mots frères*, Synonyme (und Homonyme), in denen Gestalt und Bedeutung nicht kongruieren, werden nicht nur zur Metapher für den Doppelgänger als *imaginären Helden*, sondern auch zur verbalen Inszenierung der Blicksituation, die Ähnlichkeit sucht und Unähnlichkeit findet. In diesem Abschnitt wird auch ziemlich genau die Blicksituation der Selbstporträts beschrieben: der Freund aufrecht vor ihm/ihr, der ihm/ihr direkt in die Augen blickt.<sup>25</sup> Der Blick zurück oder das Bild geben keine Versicherung, auch nicht im Imaginären. Das Bild und der Blick sind immer verräterisch: „Je ferme les yeux et j'attend la berceuse visuelle. Image hypnagogique. L'interprétation que j'en fais me trahit. Tant mieux: on n'a prise sur soi, on n'apprend à se voir que par quelque judas.“<sup>26</sup> Die Erwartung einer Beschwichtigung oder Beruhigung durch Visualisierung erweist sich selbst als hypnagogisches Bild, eine Art Traumbild, das in einem Zustand zwischen Wachen und Schlaf entsteht, der nicht mehr willentlich beeinflusst werden kann. Dass der Spion, das Guckloch in der Tür, im Französischen mit dem Namen des Judas belegt ist, ist eine weitere Pointe, die nicht nur die prekäre jüdische Identität andeutet, sondern das Verräterische der durch eine optische Sehhilfe verzerrten und fokussierten Wahrnehmung unterstreicht, und zwar im doppelten Sinne des Trägerischen und des Verräterischen, das etwas Verborgenes zu erkennen gibt.

Unter den modernen und unhintergehbaren medialen Bedingungen der Photographie ist die Selbstbespiegelung immer auch in das Blickregime mit der dritten Instanz der Betrachterin und in das technische und mediale Dispositiv verwoben. Ein herausragendes Beispiel dafür ist das Selbstportrait von 1928 (s. Abb. 1), in dem die narzisstische Spiegel-Situation durch die Verdoppelung des Portraits in einem Spiegel im Bild nochmals reflektiert wird. Auf dieser Photographie steht das Modell (Claude Cahun) mit dem Körper von der Betrachterin abgewandt, mit dem Gesicht und dem Blick aber der Betrachterin



1 Claude Cahun, Selbstportrait 1928, Sammlung Musée des Beaux Arts Nantes, Privatsammlung Evreux.

zugewandt, seitlich neben einem Spiegel, in dem nun spiegelverkehrt das Gesicht abgewandt und der Körper zugewandt erscheint. Diese Photographie ist deshalb zentral, weil sie nicht nur die narzisstische Spiegelsituation auf die betrachtende Instanz hin erweitert, sondern auch den Blick der Betrachtungsinstanz nachhaltig irritiert. Der so oft als kalt und intensiv beschriebene Blick Cahuns ist direkt in die Augen der Betrachterin und das Objektiv der Kamera, so steht zunächst zu vermuten, gerichtet. Die Betrachterin wähnt sich auf einer Augenhöhe mit dem Modell; das im Spiegel zu sehende Bild kann aber nur zustande kommen, wenn die Kameraperspektive nicht aus der Höhe der Augen, sondern von unten kommt.<sup>27</sup> Die Photographie leistet also eine irritierende Dissoziation von Blick und Perspektive, die die Problematik der visuellen Repräsentation, das Entstehen verzerrter oder falscher Bilder, an die Betrachtungsinstanz zurückgibt. Das Ergebnis ist aber keine Relativierung oder Subjektivierung der Perspektive, sondern eben jene Spaltung im Feld der Visualität, die sich auch in der verzerrten und verdrehten Spiegelung der räumlichen Anordnung des Körpers zeigt. Das Ich im Spiegel leitet den Blick ins Off der Szene, in einen anderen Raum, der jenseits des Bildes situiert ist. Hier lässt sich eine Verbindung herstellen zwischen Cahuns experimentellen Selbst-Portraits und anderen zeitgenössischen Spiegel-Selbst-Portraits von Photographinnen wie Ilse Bing und Florence Henri.<sup>28</sup> Wie Dubois in seinem Buch *Der fotografische Akt* schreibt, geht es in diesen Selbstportraits mit Spiegeln hauptsächlich darum, „eine aufgesplitterte und polymorphe Sicht des fotografischen Raums in seiner ganzen Heterogenität“ zu markieren.<sup>29</sup>

Neue mediale und technologische Bedingungen und Möglichkeiten der Repräsentation erscheinen als Fortsetzung eines projektiven Narzissmus mit anderen Mittel. Es sind vor allem die Fixierung und der Stillstand des Selbst-Bildes, die Narziss zum Verhängnis werden. Nicht umsonst spricht Cahun vom Warten auf das *visuelle Wiegenlied*, das nur ein *hypnagogisches Bild* abwirft. Der Begriff der Hypnagogie bezeichnet in der Psychologie des 19. Jahrhunderts einen Bewusstseinszustand zwischen Wachen und Schlafen mit visuellen, auditiven und taktilen Pseudohalluzinationen. Der hypnagogische Moment stellt Bilder still, die das Subjekt hypnotisch der Handlungsfähigkeit berauben. Werden diese Momente des Stillstands im Text immer wieder mit dem Pathos des Verlusts beschrieben, so ergibt sich aus den Stillstellungen aber auch die Möglichkeit, sich selbst wie durch einen Spion zu betrachten und Positionierungen im Augenblick festzuhalten, wie etwa in den ostentativen Darstellungen einer *angry young woman* der Photographien, die der Umwelt das eigene Blick-Dispositiv vor Augen hält.

Scheint manchmal das Programm der Texte und die Vision der Photographien aus einer Neutralität des Geschlechts oder einem *dritten Geschlecht* zu bestehen, wie es etwa die zeitgenössische Sexualwissenschaft vorschlägt, so ist der Effekt doch eher der einer polysemischen Uneindeutigkeit. Das autobiographische Ich wünscht sich eine nicht festgelegte Semantik, „des mots à double détente“<sup>30</sup>, eine mehrdeutige Mischung von Redewendungen: „mots à double entente“ ist die Redewendung für doppelsinnige Worte, während „détente double“ den doppelten Abzug beim Gewehr oder dem Revolver meint.

Dieser Abschnitt der *Aveux* steht in enger Beziehung zu einem für den surrealistischen Kontext sehr wichtigen Essay von 1934 *Les Paris sont ouverts*, einem Plädoyer Cahuns für das indirekte Agieren und das Potential einer doppeldeutigen Subversivität von Literatur gegen die Vorstellung einer vordergründig revolutionären Kunst. Diese Position begründet Cahun wiederum mit einem Beispiel aus der Photographie: „Un homme a cru photographier les cheveux mêlés de brins de paille de la femme qu'il aime, endormie dans un champ. Le cliché révélé, apparaissent mille bras divergents, des poings brillants, des armes; on s'aperçoit qu'il s'agit d'une émeute.“<sup>31</sup>

Diese Textstelle kann sowohl als poetologische Formulierung für das plötzliche subversive Aufschließen einer anderen Bedeutung im literarischen Text gelesen werden, als auch als Beschreibung der Montage-Form der Photomontagen, die die *Aveux* illustrieren, in denen die Körperteile nur noch zu Lichtreflexen werden und auf denen sich in der Konstellation dieser Lichtreflexe neue unter Umständen auch nicht-figurative Bilder herstellen (s. Abb. 2).

Das Motiv der *double exposition*, die im übrigen auch einen großen Teil der photographischen Technik Cahuns ausmacht<sup>32</sup>, der Doppelbelichtung und des Positiv-/Negativ-



2 Claude Cahun/  
Marcel Moore:  
Photomontage,  
Tafel IX aus den  
Aveux non avenues.  
1929–30, Éditions  
du Carrefour, Paris

verfahrens erscheint hier nicht nur als eine Thematisierung von simultanen Doppelbedeutungen, sondern auch des Paradoxen, einander ausschließender Bedeutungen, oder auch der Suspension von Bedeutung.

Das eigentliche Projekt in Cahuns Texten könnte man demnach als das einer Poetik der Doppel- oder Mehrfachbelichtung, bzw. des Positiv-/Negativ-Verfahrens beschreiben. Mit dieser Lesart können auch die Photographien aus einem anderen Blickwinkel betrachtet werden, als kritische Experimente auf dem Feld der Sichtbarkeit.

Die *double exposition* wäre demnach nicht nur eine Frage der Technik einer mehrfachen Belichtung, die zweideutige Bilder entstehen lässt, sondern auch eine Problematisierung des Aspekts der *exposition*, der Ausstellung, des Zeigens (nach außen und öffentlich) von (Selbst-)Bildern, die auf einen zeitgenössisch aufkeimenden Fetischismus der Sichtbarkeit selbst treffen. Für diesen Fetischismus der Sichtbarkeit kann die Photographie dieser Zeit stellvertretend stehen, die immer noch und immer wieder in Abgrenzung von der Malerei als „Spiegel der Wirklichkeit“ diskutiert wird.

Der Blick in Cahuns Photographien kann keinesfalls allein auf seine Ausdrucksqualität für das Selbstporträt reduziert werden, denn die Ausdrucksqualität gibt den Blick sofort zurück und stellt die Interpretation der Betrachterin anheim. Der Ausdruck ist die Projektion selbst, bzw. die Projektion wird zum Ausdruck. Der direkte Blick zur Betrachterin zieht diese eher in ein Machtspiel über das *Blickregime* hinein. Die gleichzeitig ausgestellte wie auch zurückgenommene Position des Selbst verwandelt sich in eine Machtposition der Betrachterin und Leserin gegenüber, die sie für sich vereinnahmen will, ohne ihr zu gefallen. Eine ähnlich ambivalente Positionierung zwischen Versteckt und erhabener Position spricht aus einem Abschnitt der *Aveux* mit dem Titel *Parasite*: „Parasite/ (sous toutes réserves)/Pudeur! Mite aux aventures invisibles, aux avatars discrets, coquetterie du cadavre, tacher d'or les mains de l'assassin, trouer le temps, l'avarice, percer les bas à jour... Me voici pure, vierge sans emploi, reine en grève, chômeuse volontaire, en marge et comme on dit au ban de l'humanité./ Faites comme moi! Restez à la maison et mangez de la laine.“<sup>33</sup>

Diese ambivalente Positionierung als Marginalisierte und Verbannte auf der einen Seite und als majestätischer Parasit auf der anderen Seite lässt sich auch in Bezug zu Cahuns Verweigerung eines eindeutigen Geschlechts setzen. Ihre Reflexionen und Experimente antworten ganz offensichtlich auf eine zeitgenössisch aufkommende Politik der Sichtbarkeit von Identität.

Die Photographien stellen demnach keine Maskeraden dar, sie spielen nicht mit den Codes von Männlichkeit und Weiblichkeit. Ihre Explorationen minimieren dagegen die Bedeutung des Geschlechts-Körpers, bzw. deren Übertragung und Darstellungsmöglichkeit

im Bild, auch als eine Reaktion auf die ironisierte, aber exponierte Darstellung des (nackten und erotisierten) weiblichen Körpers im Surrealismus.<sup>34</sup> Cahun kämpft nicht mit repräsentationslogischen Mitteln um die Anerkennung einer (abweichenden sexuellen) Identität oder gegen die Norm, sondern setzt sich kritisch mit den zeitgenössisch zirkulierenden Definitionen und Bildern der (weiblichen) Homosexualität, den ihr vorliegenden Identitätsangeboten, den Visualisierungsmöglichkeiten und Bildgebungsverfahren auseinander. Sie verweigert jede deviante oder imitative Vorstellung von homosexueller Identität. Nach Carolyn Dean geht es bei Cahun nicht darum, den Lesbianismus in eine Identitätskategorie zu verwandeln, vielmehr erscheint Homosexualität als privilegierter Signifikant für die Erosion einer stabilen heterosexuellen Subjektivität.<sup>35</sup>

Weibliche Homosexualität wird bei Cahun aber eher indirekt in der Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Bildervorrat und in der Auseinandersetzung mit dem prekären Einklagen einer neuen Geschlechtsidentitätskategorie, dem *dritten Geschlecht*, verhandelt. Ihre Sappho-Erzählung aus dem Heldinnen-Zyklus ist in diesem Kontext besonders interessant, weil Cahun die zeitgenössischen Sappho-Darstellungen, sei es die aus der Dekadenz-Literatur<sup>36</sup>, sei es die aus der beginnenden homosexuellen Literatur wie etwa bei Renée Vivien, in denen Sappho jeweils zur besonders pervertierten oder besonders bewundernswerten Identifikationsfigur für den Lesbianismus wird, zunächst außen vor lässt. In ihrer Version ist Sappho verzweifelt über die magische Anziehungskraft, die sie auf Frauen ausübt, über die lesbischen Sitten, die in einer unfruchtbaren Liebe enden, und über ihre sterile Liebe zu den Versen und den Frauen. Nicht das Gleichgeschlechtliche ist dann am Ende in dieser Erzählung der Störfaktor, sondern die Sterilität, gleichermaßen Bedrohung für die künstlerische Kreativität wie für die Liebe.<sup>37</sup> Das Bild der Homosexualität bleibt verstrickt in zeitgenössische Vorstellungen von Geschlechterdifferenz und Geschlechtsidentitäten, von denen nicht einfach eine andere neue sexuelle Identität abgespalten werden kann, die bruchlos bejaht werden könnte.

Sappho taugt nicht als Vorbild für eine positive Identitätskonstruktion, wird aber zum Anlass, zeitgenössische Bilder weiblicher Homosexualität zu thematisieren. Bei Cahun werden diese Bilder thematisiert auf dem Hintergrund einer Visualisierungsstrategie von Homosexualität, der Konstruktion eines identifizierbaren Typus des Homosexuellen als *drittem Geschlecht*, zu der Kriminalistik, Medizin, Psychologie und Sexualwissenschaft um 1900 mit je unterschiedlichen Motiven allesamt beitragen. In ihren experimentellen Photographien und Texten wird diese zweischneidige Visualisierungsstrategie zum Thema.<sup>38</sup> Mit einer repräsentationslogischen Selbst-Abbildung würde sich das Subjekt dem identifizierenden Blick von außen ausliefern. Die Selbst-Portraits Cahuns stehen so-

wohl einer Normalisierung als auch einer Stillstellung des Anderen auf der Ebene von Geschlecht und Begehren *und* auf der Ebene der Bildlogik entgegen, die gerade die Photographie zu versprechen scheint.<sup>39</sup>

In einem Abschnitt der *Aveux* hat Cahun diese Ambivalenz von Spiegelung und Zurschaustellung mit dem Begriff des Guillotinen-Fensters auf den Punkt gebracht (so wird im Französischen das Fallfenster genannt). Das Ich in der Spiegelsituation zwischen Opazität und Transparenz, zwischen Einschluss und Öffnung, sieht sich dem bedrohlichen Ausschnitt des Holzrahmens mit dem Fallbeil der Guillotine gegenüber. Umgekehrt wird dann die Glasscheibe, das Medium des (Spiegel-)Bildes zur Hinrichtungsmaschine: „Toujours je finirai par prononcer ma propre condamnation. Je vous l'avais bien dit: remarquez l'enseigne – fenêtre à guillotine...“<sup>40</sup>

---

**1** So bezeichnet etwa Andrea Oberhuber die Bilder als Ausdruck eines *gender trouble* im Sinne von Judith Butler, Andrea Oberhuber, „Que Salmacis surtout évite Salmacis!“ Claude Cahuns literarische-fotografische Verkörperungen des Anderen, in: Dirk Naguschewski u. a. (Hg.), *Sehen. Lesen, Begehren: Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin 2001, S. 67–81, hier S. 74.

**2** Der vorliegende Beitrag ist eine gekürzte und überarbeitete Fassung des folgenden Aufsatzes: Julika Funk, „Portrait de Mlle X (photo si possible...)“: Zur Unverfügbarkeit der Selbst-Figuration in Texten und Photographien Claude Cahuns, in: Annette Runte u. a. (Hg.), *Feminisierung der Kultur? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden*, Würzburg 2007, S. 211–240.

**3** S. die von Leperlier in den *Écrits* veröffentlichte handgeschriebene Widmung auf einem Exemplar der *Aveux* von 1947, Claude Cahun, *Écrits*, Édition présentée et établie par François Leperlier, Paris 2002, S. 770.

**4** S. dazu schon Laura Cottingham, *Betrachtungen zu Claude Cahun*, in: Heike Ander u. a. (Hg.), *Claude Cahun. Bilder*, München 1997, S. XIX–XXIX, hier S. XIXf.

**5** Rosalind E. Krauss, *Claude Cahun and Dora Maar: By Way of Introduction*, in: dies., *Bachelors*,

Cambridge, Massachusetts, London 1999, S. 3–50, hier S. 42.

**6** Abigail Solomon-Godeau, *Le 'jeu' équivoque* Claude Cahun, sujet lesbien, in: *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne* 80, 2002, S. 18–39, hier S. 25.

**7** Ebd., S. 28.

**8** Das würde eine Interpretation von Cahuns Bildern als Inkarnationen einer poststrukturalistischen Fluidität der Geschlechter und des Subjekts nahe legen. So spricht etwa Carolyn J. Dean von einem „post-structuralist refusal to stabilize the subject“, Carolyn J. Dean, *Claude Cahun's Double*, in: *Yale French Studies* 90, *Same Sex/Different Text?*, Yale University 1996, S. 71–92, hier S. 73.

**9** S. z.B. Laurie J. Monahan, *Radical Transformations: Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness*, in: M. Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible. An elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine*, Boston 1996, S. 125–133.

**10** *Écrits* (wie Anm. 3), S. 215. „Ich lasse meine Haare rasieren, mir die Zähne ausreißen, die Brüste – alles, was meinen Blick stört oder ungeduldig werden lässt – den Magen, die Eierstöcke, das bewusste und abgekapselte Gehirn. Wenn ich nur noch eine Karte in der Hand habe, nur noch ein Schlagen des Herzens bemerke, das aber bis zur Perfektion, dann gewinne ich ganz sicher das Spiel.“ (Alle Übersetzungen der

Texte Cahuns ins Deutsche in den Anmerkungen von J.F., soweit nicht anders angegeben.)

**11** S. Monahan und die These der virtuellen Illustration eines Modells von Geschlecht als Maskerade bei Solomon-Godeau (wie Anm. 6), S. 20 u. 33f.

**12** *Écrits* (wie Anm. 3), S. 177. „Das Objektiv folgt den Augen, dem Mund, den Falten auf der Hautoberfläche... Der Ausdruck des Gesichts ist wild, manchmal tragisch. Schließlich ruhig – von der bewußten, ausgearbeiteten Ruhe der Akrobaten. Ein professionelles Lächeln – und da ist es! Vor den Augen erscheinen wieder der Handspiegel, das Rouge und der Puder. Ein Zeitabschnitt. Ein Punkt. Absatz. Ich fange wieder an. Aber was ist das für ein lächerliches Treiben für diejenigen, die nichts gesehen haben – und ich habe nichts gezeigt – von den Hindernissen, den Abgründen und den überwundenen Stufen.“ (*Glace à main* kann sich auch auf *glace* im Sinne von Eis und Fensterglas beziehen.)

**13** Während bereits häufig über eine Beteiligung Suzanne Malherbes an der Aufnahme der Photographien spekuliert wurde, erkennt Sigrid Adorf die Abwesenheit des eigenen Blicks hinter der Kamera als zentrale Leerstelle in der Selbstinszenierung. Sigrid Adorf, *Blicke überleben. Die unheimliche Treffsicherheit verfehlter Blicke in Claude Cahuns (1894–1954) photographischen Selbstinszenierungen*, in: Gisela Felber u.a. (Hg.), *Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung* (Bd. 9: Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts), Berlin 2004, S. 107–127, hier S. 112f.

**14** *Écrits* (wie Anm. 3), S. 178.

**15** Während die Photographien meistens zur surrealistischen Avantgarde gerechnet werden, werden die Texte oft als symbolistisch oder spätsymbolistisch beschrieben, s. z.B. Gayle Zachman, *Surreal and Canny Selves: Photographic Figures in Claude Cahun*, in: *Studies in twentieth century literature: Manhattan*, Kan.: Dep., 27:2, 2003, S. 393–423, hier S. 394.

**16** Cahun, *Carnaval en chambre*, in: *Écrits* (wie Anm. 3), S. 486. „An einem Tag überschwänglicher Begeisterung vor dem Spiegel drückt man seine Maske zu fest an, sie beißt Sie in die Haut. Nach dem Fest lüftet man eine Ecke um nachzusehen ... verfehltes Abziehbild. Man erkennt mit Schrecken, dass das Fleisch und die (Kopier-)Maske untrennbar geworden

sind. Schnell, ein bisschen Speichel; man klebt das Pflaster wieder auf die Wunde.“

**17** Bis heute ist die Photographie auf Grund ihrer indexikalischen Verfasstheit der inszenatorische Ort für Selbst-Darstellung und die Einschreibung sozialer Identitäten, so Kerstin Brandes, „What you lookn at“ – Fotografie und die Spuren des Spiegel(n)s, in: Susanne von Falkenhausen u.a. (Hg.), *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code*, Marburg 2004, S. 148–163, bes. S. 148.

**18** S. Adorf (wie Anm. 13), die für Cahun mit Bezug auf Kaja Silverman und Lacan von einem *Blickregime* spricht.

**19** Die Tatsache, dass die meisten ihrer Photographien zu Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden, hat dazu verleitet, ihre Motivation im privaten Bereich zu suchen. Andrea Oberhuber etwa spekuliert, die Kamera könne Teil eines homosexuellen Verführungsrituals gewesen sein, s. Oberhuber (wie Anm. 1), S. 77.

**20** *Écrits* (wie Anm. 3), S. 394. „Die Iris, die ich nicht schminken kann.“

**21** S. Adorf (wie Anm. 13), mit Bezug auf Kaja Silverman.

**22** *Écrits* (wie Anm. 3), S. 470. „Ich weiß was es kostet. Sofern ich dich nur irgend liebe, wirst du dich bald über meine erweiterte, aber spiegellose Pupille, bald über mein lichtdichtes Lid neigen. Geh dich woanders bespiegeln, o Sphäre: hier ist die Augenhöhle leer und die Transparenz des Schädels unbestechlich. Ich weiß. Ich fliehe selbst die Lebenden und die Toten, die verzerrenden Prismen, das interessierte Entgegenkommen, die schrecklich konvexen Linsen, den bösen Blick, den weißen Hornhautfleck, die Fensterscheibe, den Blick der Kadaver, die dreiseitigen Spiegel, Verräter, die dich am Nacken packen, und die falsche Klarheit des Flusses, aufgegangen in den tollsten Doppelbelichtungen. Genug des Zeugen. Ich will mich nicht mehr sehen außer in meinen eigenen Augen.“

**23** Cahun, *Amor Amicitiae*, in: *Écrits* (wie Anm. 3), S. 489–495.

**24** Ebd., S. 490. „Freund, wir, die wir nicht denselben Namen tragen, ähneln uns so wie Wortsbrüder: liebes Synonym, durch den Geist, nicht durch den Buchstaben vereinigen wir unsere Sinne [...]. Mein Freund und sein Freund, sind, wenn du willst, imaginäre Helden. Er, aufrecht vor mir, sieht dir direkt in die Augen. [...] Ich verstecke mich in ihm und blicke dich

unter seinen Lidern hervor an. Wie könnte ich einen Namen haben, einen Körper, eine eigene Vorstellung, ich, sein verblasster Abglanz, der Schatten, der ihm Wort für Wort folgt? Was bin ich, wenn nicht der Freund meines Freundes?“ (Man beachte auch den Gleichklang von *il suit*, er folgt, und *je suis* ich bin/ich folge.)

**25** S. zum Blick ausführlich Adorf (wie Anm. 13).

**26** *Écrits* (wie Anm. 3), S. 211. „Ich schließe die Augen und warte auf das visuelle Wiegenlied. Hypnagogisches Bild. Die Interpretation, die ich daraus ableite, verrät mich: nur durch einen Spion hat man sich selbst in der Hand und lernt sich selbst zu sehen.“ (*Prise* könnte hier auch als photographische Aufnahme verstanden werden.)

**27** Vgl. dagegen die wohl falsche Mutmaßung von Julie Cole, es handele sich um eine Montage: Julie Cole, Claude Cahun, Marcel Moore, and the collaborative construction of a lesbian subjectivity. in: *Reclaiming female agency: feminist art history after postmodernism*, Berkeley 2005, S. 342–359, hier S. 350.

**28** S. dazu ausführlicher, jedoch ohne Erwähnung Cahuns, Philippe Dubois, *Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 1. Hg. v. Herta Wolf, Amsterdam, Dresden 1998, hier S. 195 u. 197.

**29** Ebd., S. 194.

**30** *Écrits* (wie Anm. 3), S. 137. „Bevor Sie diese Seite lesen, äußern Sie mit mir einen Wunsch: Wörter mit doppeltem Abzug. Ein Schriftsteller kann immer nur Kopf oder Zahl spielen mit den Worten, so wie Sie es im Geheimen mit Ihren heiligsten Gefühlen und Prinzipien machen.“ (*Détente* kann auch Arretierung oder Entspannung heißen.)

**31** „Ein Mann glaubte die mit Strohhalmen vermischten Haare der auf einem Feld eingeschlafenen Frau, die er liebt, zu photographieren. Nachdem das Negative entwickelt ist, tauchen tausend divergierende Arme auf, blitzende Fäuste, Waffen; man entdeckt, dass es sich um einen Aufruhr handelt.“ (*Révélation* heißt Entwicklung und Enthüllung, Offenbarung), Hervorhebung im Original, *Les Paris sont ouverts*, in: *Écrits* (wie Anm. 3), S. 510.

**32** S. zur Technik Cahuns Leperlier; bezugnehmend auf ihre Photomontagen und die Überlagerungen von Negativen spricht er von einer erstaunlich kühnen und sicheren Technik, François Leperlier, *La*

*manie de l'exception ou la déclinaison des genres* chez Claude Cahun, in: Valerie Picaudé, Philippe Arbaizar (ed.): *La confusion des genres en photographie*, Paris 2001, S. 171–191, hier S. 180. Zuletzt hat James Stevenson die wenig ausgefeilte photographische Technik Cahuns bemängelt, spricht ihr aber ein hohes Niveau an künstlerischer Autorschaft zu, die sich m.E. zumindest in der Reflexion der medialen Bedingungen der Photographie niederschlägt. S. James Stevenson, *Claude Cahun: An Analysis of her Photographic Technique*, in: Louise Downie (ed.), *Don't kiss me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, London 2006, S. 46–55.

**33** *Écrits* (wie Anm. 3), S. 392. „Parasit/ (unter Vorbehalt)/ Scham! Motte in unsichtbaren Abenteuern, in diskreten Verkörperungen, Koketterie des Kadavers, die Hände des Mörders mit Gold beflecken, die Zeit durchlöchern, die Habsucht, die durchbrochenen Strümpfe durchdringen ... Da bin ich: rein, Jungfrau ohne Anstellung, Königin im Streik, freiwillige Arbeitslose, am Rande und wie man sagt in Acht und Bann der Menschheit. Machen Sie es wie ich: Bleiben Sie zuhause und fressen Sie Wolle.“ (Le bas bleu: Blaustrumpf, man beachte außerdem den Gleichklang von *mite* und *mythe*, und die Redewendung *se laisser manger la laine sur le dos*, sich das Fell über die Ohren ziehen lassen).

**34** Solomon-Godeau (wie Anm. 6), S. 30.

**35** Dean (wie Anm. 8), S. 72 u. 74.

**36** S. zu diesem Komplex Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris 2005.

**37** S. etwa zeitgleich zur Problematik der Sterilität in der lesbischen Beziehung Marina Zwetajewa, *Mein weiblicher Bruder* (1932), München 1985.

**38** Auch Laura ‚Lou‘ Bailey und Lizzi Thynne argumentieren, dass sich Cahun explizit gegen den sexualwissenschaftlich dominierten Bildervorrat zur Wehr setzt und den Blick selbst zum Thema macht, Laura ‚Lou‘ Bailey/ Lizzie Thynne, *Beyond Representation: Claude Cahun's Monstrous Mischief-Making*, in: *History of Photography*, v. 29, Nr. 2, Summer 2005, S. 135–148.

**39** S. dazu Brandes (wie Anm. 17).

**40** *Écrits* (wie Anm. 3), S. 210. „Immer werde ich damit enden, meine eigene Verurteilung zu verkünden. Ich hatte es Ihnen ja gesagt: beachten Sie das Schild–Fallfenster...“.