

Monströse Schönheit oder erhabene Hässlichkeit : Variationen zur "Andersheit"

Autor(en): **Schnurrenberger, Regula**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die : Lesbenzeitschrift**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 11

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-631057>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

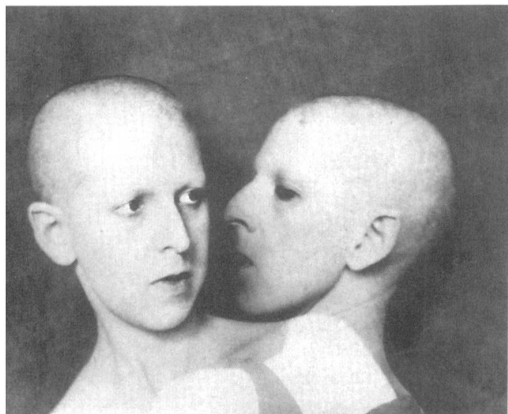
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Monströse Schönheit oder erhabene Hässlichkeit – Variationen zur «Andersheit»

Ab und zu begegne ich Bildern, die mich treffen – so die Fotografien von Claude Cahun. Im folgenden versuche ich nicht nur meiner Faszination auf die Spur zu kommen, sondern auch ein paar Linien zu Claude Cahuns Leben und Werk zu ziehen, indem ich – ausgehend vom Buch Claude Cahun. Bilder¹ – einigen Auffälligkeiten der Rezeptionsgeschichte und verschiedenen Meinungen über das Werk nachgehe.



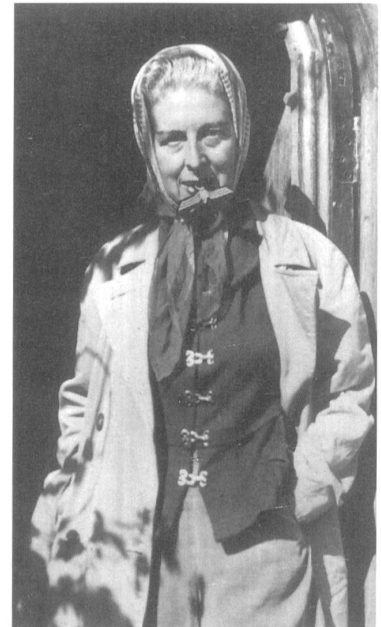
Que me veux-tu?, 1928

Ich schaue die Bilder an und verfolge die Einfälle, die Wandelbarkeit und die Intensität der Darstellerin dieser «Selbstportraits» genannten Inszenierungen. Die Bildnisse laden ein zu einer Auseinandersetzung mit den Maskeraden eines Ich, das, unbestimmt und changierend und doch in manchmal schmerzlicher Direktheit, ausdrückt, was es sichtbar machen will: Identitäten und Identifikationen, das Unbehagen im Geschlecht, Ambivalenz und Anderssein, Objekt- und Subjekthaftigkeit, Seh- und Darstellungsgewohnheiten, Brüche und Normen.

Claude Cahun (1894–1954)

«Jesus ist gross, aber Hitler ist grösser. Jesus starb für die Menschen, doch die Menschen sterben für Hitler», schrieb Suzanne Malherbe und Claude Cahun auf eine Fahne, die sie an der Kirchturmspitze von St. Brelade, auf der Kanalinsel Jersey anbrachten. Seit 1940 in der Résistance aktiv, wurden die beiden 1944 von der Gestapo verhaftet, und – nachdem das Todesurteil in Haft umgewandelt worden war – im Mai 45 von den Alliierten befreit.²

Mitte 80er Jahre entdeckte der französische Philosoph, Kunsthistoriker und Dichter François Leperlier auf Jersey ein interessantes fotografisches und schriftstellerisches Werk. Claude Cahun, der Name dahinter, sagte ihm nichts. Weder war er in der «Encyclopédie de surréalisme» (1975)³ verzeichnet noch sonst bekannt. Leperlier begann zu forschen, seine Spurensuche führte 1992 nicht nur zur Veröffentlichung einer Biografie Claude Cahuns⁴, sondern 1995 auch zu einer ersten Retrospektive mit Werkverzeichnis. Die Arbeiten Cahuns, viele davon in Zusammenarbeit mit ihrer Lebensgefährtin, der Malerin Suzanne Malherbe (1892–1972), entstanden⁵, fanden in Ausstellungen starke Beachtung.



Selbstportrait, 8. Mai 1945

1997 wurde für die Ausstellung in München das erwähnte Buch hergestellt, basierend auf Leperliers Arbeit, das aber auch Neues⁶ enthält und sowohl als Lektüre wie auch zum Anschauen sehr zu empfehlen ist. Das, was nach der Zerstörung durch die Nazis vom Werk Cahun/Malherbe⁷ übrigblieb, und das, was bis zu Cahuns Tod neu geschaffen wurde, ist somit zugänglich – und es stellt sich die Frage, «wie diese Künstlerin mit ihren beeindruckenden, vielfältigen Äusserun-



Selbstportrait, um 1915



Selbstportrait, um 1927

gen als Photographin, Darstellerin, Aktivistin oder Schriftstellerin fast fünfzig Jahre lang unbeachtet bleiben konnte»⁸. Mittlerweile wird Cahun als bedeutend eingestuft: mit einem der «originellsten und authentischsten Werke der ersten Hälfte des Jahrhunderts» (Leperlier). Aber gerade Leperlier, der sich so lange und intensiv mit ihr beschäftigt hat, kommt auf viele naheliegende Fragen bzw. Antworten nicht. Er sieht die Namenswahl als bloße Maskerade, das Lesbischsein als Tatsache ohne Folgen.



Selbstportrait, um 1937

Das könnte es ja alles sein – nur nicht in einer hetero- und androzentrischen Gesellschaft. Warum denn bemüht sich Claude Cahun um das merkmaloöse dritte Geschlecht? Um die Überwindung der Natur? Nur aus «innerem Exotismus»⁹?

1894 als Lucy/Lucie Schwob ins französische Grossbürgertum jüdisch-elsässischer Prägung geboren, kam sie bereits als 13jährige nach England in die Schule. 1917 nahm sie den Namen Claude Cahun an und lernte wenig später Suzanne Malherbe kennen – die Tochter der zweiten Frau ihres Vaters. Malherbe machte eine Kunstausbildung, Cahun studierte an der Sorbonne Philosophie. Anfang der zwanziger Jahre lebten und arbeiteten¹⁰ die beiden Frauen in Paris. 1937 übersiedelten sie nach Jersey.



Selbstportrait, um 1917

Obwohl von den Pariser «Women of the Left Bank» schon so viel wieder zugänglich ist – diese zwei fehlten bis anhin, auch wenn sie mit bereits Bekannten bekannt waren.¹¹

Sowohl Cahuns Name als auch Malherbes Pseudonym führte wiederholt zu Fehlzuschreibungen ihres Werks (an Männer). Das ist in der Kunstgeschichtsschreibung nichts Neues, allerdings ver-

mutet die Kunsthistorikerin Laura Cottingham hinter dem kulturellen Schweigen über eine so bedeutende Künstlerin wie Cahun noch andere Faktoren. Und sie fordert, dass – «ehe mit einer gewissen Sicherheit irgendwelche generellen Interpretationen über ihr Leben, ihre Persönlichkeit, ihre Einstellung und die Gründe für ihren Ausschluss erfolgen können, /.../ ehe eine adäquate Arbeit über und ein grösseres Verständnis von Cahuns Kunst einsetzen kann, ein zentraler blinder Fleck auf dem kunsthistorischen Spiegel, der Cahuns Leben und Arbeit entgegengehalten wird, erkannt und entfernt werden muss»: das Lesbischsein. Sie meint damit nicht nur die Benennung einer Lebensweise, sondern eine ernsthafte Untersuchung der Implikationen, die Lesbischsein als gesellschaftliche Abweichung und persönliche Erfahrung für Leben und Werk haben kann. Und sie wehrt sich gleichzeitig gegen die im Rahmen heutiger Zuschreibungen – zum Beispiel wegen der verbreiteten Faszination für Crossdressing in den USA – erfolgte Vereinnahmung Cahuns als «männlich». Gleichzeitig bietet sie Alice Schwarzer, die sich auf Cottingham beruft, Hand, von Selbsthass¹² zu sprechen. Sie deutet ein traumatisches Kindheitserlebnis an (wegen eines Bildes namens «Le Père»). Das mag richtig sein. Die oft dafür zitierten Stellen («Es gibt zuviel von allem ... ich lasse mir den Kopf kahl scheeren, meine Zähne ziehen, meine Brüste entfernen – alles, das mein Auge stört und verärgert – Bauch, Eierstöcke, das bewusste verkapselte Gehirn») könnten aber auch als surrealistisches Arbeitskonzept verstanden werden (Subtraktion, Reduktion). Auch das Gegenteil, die Kostümierung (oder Akkumulation), setzte Cahun ein.



Suzanne Malherbe, 1928

Die Radikalität der Themenstellung und die Umsetzung der Infragestellung geschlechtsspezifischer Identifikationsmodelle hebt sich für mich in wohlthuender Weise ab von all den heutzutage angebotenen «objets du désir», vermutlich weil Cahun «die kulturelle Codierung des Körpers /mehr betont/ als den Körper selbst» und mit den gewählten Mitteln «eine narzisstische Identifikation zwar anspricht, aber gleichzeitig verunmöglicht» (Bronfen 1998). Die «nach aussen getragene Sprache des Unbewussten», Ausdruck der «Pluralität des Selbst und der Labilität der Seinskategorien», entsprach dem poetischen Programm der SurrealistInnen, an deren Manifesten Cahun sich beteiligte – und zu denen sie nun (auch endlich wieder) gezählt wird.

Die Anglistin Elisabeth Bronfen sieht Cahuns Werk als bewusst angewandte Sprache der Hysterie¹³, reduziert auf die Botschaft: «Ich bin eine Performanz, bin nur als eine Performanz, als das Zusammenknotten von verschiedenen Phantasiebildern und Gestalten meines kulturellen Bildrepertoires, das mich bestimmt hat.»¹⁴ Meiner Meinung nach siedelt sich Cahun zwischen der Flüchtigkeit immer anderer Inszenierungen¹⁵ und der Geschlossenheit eines sich selbst als Gewissheit sehenden Subjekts an. Ihr Werk lebt – neben Fantasie, Theatralik und einem stupenden Ideenreichtum für die Darstellung der Metamorphosen des Selbst – auch aus umgesetzter Erfahrung, aus Auseinandersetzungen mit Ereignissen, mit Menschen.

Soviel glaube ich sagen zu können: Claude Cahun stellte ihre Inszenierungen weder in den Dienst von «Männlichkeit» noch von «Weiblichkeit»; was sie interessierte, war Auflösung der Zuschreibungen. Ihr «anagrammatisches Subjekt ist ein Satz, ein Körper, ein Subjekt, das stromaufwärts wie stromabwärts gleich gelesen werden kann, als Mann und als Frau oder weder als Mann noch als Frau»¹⁶. Diese Einschätzung ist besonders interessant im Licht verschiedener neuerer Theorien.¹⁷ Claude Cahun hätte dann als Künstlerin vorweggenommen, worum sich heute Judith Butler und andere theoretisch bemühen. Wenn Cahun sagt, «Je me voie, donc je suis», so hat dieses Ich keine bestimmten Eigenschaften, und es geht nicht um Festschreibungen. Sie sieht sich ständig – und immer anders.

1) *Claude Cahun. Bilder*. Buch zur Ausstellung in München, Graz und Essen 1997/98, hrsg. v. Heike Ader und Dirk Snauwaert, München 1997

2) «Politik war ein andauernder und aktiver Kampfplatz in ihrem Leben», schreibt die Kunsthistorikerin Laura Cottingham (vgl. *Claude Cahun. Bilder*).

3) Laura Cottingham bezeichnet als erstes Werk, das Claude Cahun als Künstlerin einordnet, ein lexikonartiges Buch (1982) über Surrealismus von Edouard Jaguer.

4) Leperlier, François: *Claude Cahun. L'écrit et la métamorphose*, Paris 1992

5) «In der Minute, in der sich unsere beiden Köpfe über ein Photo beugten (oh, dass sich unsere Haare unentwirrt miteinander verfangen!) – Portrait der einen oder der anderen – und unsere beiden Narzissen darin versanken, wurde das Unmögliche in einem magischen Spiegel wirklich.» – In «Aveux non avenue» (1930), einem gemeinsam signierten Werk; zit. nach Leperlier (*Claude Cahun. Bilder*).

6) Weibel, Peter: *Alias aliter /bald so, bald anders (rs)/ oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w* (vgl. *Claude Cahun. Bilder*)

7) Ich erhielt den Eindruck, eine genaue Trennung nach Urheberin sei bei dieser engen Lebensgemeinschaft schwer vorzunehmen. Einiges (siehe Anm. 5) war von beiden signiert (Malherbes Pseudonym war Moore oder Marcel Moore), was vom fotografischen Werk allein von Cahun stammte, ist schwer zu sagen. Die Malerei hingegen war vermutlich allein die Domäne Malherbes – es gibt das Tagebuch eines deutschen Besatzer-Offiziers, der über «hässliche kubistische Malerei» und «eine Menge pornographisches Material von

besonders abstossender Natur» berichtet, das im Hause Cahun/Malherbe gefunden wurde.

8) Vorwort von Dirk Snauwaert (*Claude Cahun. Bilder*)

9) Titel von Leperlier (*Claude Cahun. Bilder*)

10) Claude Cahun scheint die Notwendigkeit des Gelderwerbs nicht gekannt zu haben. Sie musste ihre Arbeiten nicht verkaufen, um davon zu leben, sondern konnte arbeiten, wie und woran es ihr passte. Diese privilegierte Situation hatte bestimmt einen Einfluss auf ihre anspielungsreiche Bilderwelt, die neben den Selbstdarstellungen auch viele Porträts von Bekannten sowie Collagen und Inszenierungen von Objekten umfasste.

11) Wie zum Beispiel Adrienne Monnier oder Sylvia Beach, die von Cahun porträtiert wurde.

12) Schwarzer, Alice: *Claude Cahun. Emma* 1/98

13) Bronfen, Elisabeth: *Die Vorführung der Hysterie. In: Identitäten*, hrsg. v. Aleida Assmann und Heidrun Friese, Frankfurt/M. 1998, S. 232–268

14) Ebd., S. 261

15) «Jeder Versuch, diese Bilder in die Autobiographie von Lucy Schwob/Claude Cahun zurückzulesen, muss scheitern, denn ein authentisches, weil originäres Selbst gibt es nicht, nur Inszenierung.» Bronfen, S. 256

16) Weibel (*Claude Cahun. Bilder*)

17) Diesen Verbindungen zwischen Semiotik, Linguistik und Cahuns Werk geht Peter Weibel in seinem Aufsatz explizit nach. Und er kommt zum Schluss: «Cahun ist vielleicht die erste Künstlerin der Kunstgeschichte, die über die Identifizierung der Frau durch den Mann triumphiert.»

Die abgedruckten Bilder (auch S. 30–41) entstammen alle dem im Verlag Schirmer/Mosel herausgekommenen Buch *Claude Cahun. Bilder*. Das Buch enthält ausser den erwähnten Texten von Laura Cottingham, François Leperlier und Peter Weibel ein komplettes Werkverzeichnis, aus dem gut hundert Bilder als Tafeln abgedruckt wurden, sowie weitere Angaben zu Leben und Werk und kostet 78 Franken.