

« "Que Salmacis surtout évite Salmacis !" Claude Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen », dans NAGUSCHEWSKI, Dirk et Sabine SCHRADER (dir.), *Sehen, Lesen, Begehren : Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, Berlin, Edition tranvía/Walter Frey, coll. « Gender Studies Romanistik, 6 », 2001, p. 67-81.

ANDREA OBERHUBER

Dirk Naguschewski,
Sabine Schrader (Hrsg.)

„Que Salmacis surtout évite Salmacis!“
Claude Cahuns literarisch-fotografische
Verkörperungen des Anderen

Sehen Lesen Begehren

Homosexualität in französischer Literatur und Kultur

Band 6 der Reihe „Gender Studies Romanistik“,
herausgegeben von Christine Bierbach und Brunhilde Wehinger

edition tranvía · Verlag Walter Frey
Berlin

2001

– Maudits soient ceux par qui le scandale arrive! mais il faut que le scandale arrive...

Ainsi parla Zeus, lorsqu'il sut l'aventure de Salmacis.

Jusqu'alors hommes et femmes, faunes et nymphes, dieux et déesses même, ne s'étaient point rencontrés dans la joie sans une arrière pensée – mais pour préparer la joie future. Au bord du sillon moissonne, déjà semaient-ils pour la saison prochaine. Si le grain s'égarait, distrait par un pervers Zéphire, c'était du moins sans préméditation, et presque à leur insu.

Fontaine, nous dit-on, mais plutôt jeune torrent, fol de son cours jusqu'à le vouloir régulariser, impatient de ses crues suivies de sécheresses, Salmacis, la première, se rendit volontairement stérile. Par ses lentes caresses préliminaires, elle désarma le fils d'Hermès et d'Aphrodite, et pour plus de sûreté se fit retirer les ovaires.

Ils n'en continuèrent pas moins de s'aimer; mais l'arrière pensée, le commun souci de perpétuer l'espèce, quelle qu'elle soit (noble ou indigne – ou vainement, lorsqu'impérissable), disparut de leurs cœurs.

Assiégés de toute part, ils s'enfermèrent et vécurent dans le présent comme au centre d'une citadelle.

Inséparables, l'Amour qui a de mauvais yeux finit par les confondre. Ainsi leur désir le plus cher se réalisa: au lieu de trois, ils étaient un. [...]¹

¹ Claude Cahun, *Salmacis la suffragette*, unveröffentlichtes Manuskript aus dem Jahr 1924, das der Autorin freundlicherweise von François Leperlier aus dem Nachlaß der Künstlerin zur Verfügung gestellt wurde. Leperlier arbeitet seit einigen Jahren an der Neuauflage des literarischen Gesamtwerkes von Claude Cahun, das bei Jean-Michel Place erscheinen soll. Die folgenden Textzitate entstammen dieser Version des Manuskripts und folgen dessen Orthographie und Interpunktion.

So beginnt Claude Cahun (1894-1954)² die Geschichte von *Salmacis la suffragette*, einer dem Zyklus der in *Le Journal Littéraire* bzw. im *Mercure de France* publizierten *Héroïnes* (1924-1925) zugeordneten Novelle. Doch die von Salmacis und Hermaphrodit praktizierte – skandalöse weil selbstgenügsame – Einheit von „weiblich“ und „männlich“ läßt Amor in seiner Rolle als Liebesgott unbefriedigt und stachelt seinen Ehrgeiz an, in diesem „monstre“ neues Begehren für das andere Geschlecht zu entfachen. Ihr schändliches Treiben mit Männern und Frauen gleichermaßen erregt überdies den Unmut des Olymp, wo schließlich der Familienrat beschließt, diesen „corps infâme“ zu entzweien, den Geist Salmacis’ in einen Männerkörper und jenen Hermaphrodits in einen Frauenkörper zu implantieren: „Leur châtement sera de subir, n’osant se révolter, n’osant se révéler, les désirs contre nature que leur apparence fera naître... ou de faire fuir à leur aspect mâle ceux, femelle celles, que souhaite leur cœur réel contraire.“ Sollten sich die seelenverwandten „amants maudits“ in ihrem von den Göttern auferlegten Exil wider Erwarten treffen, so würde lediglich eine platonische Verbindung möglich sein, ohne daß die konträren Körper jemals wieder zueinanderfinden könnten. Während für Salmacis kein Ausweg aus dieser Männlich-Weiblich-Antagonie im Umgang mit anderen Frauen besteht – „Que Salmacis surtout évite Salmacis!“ –, kann Hermaphrodit sein schweres Schicksal erleichtern und sogar die Götter zum Narren halten, indem er sich in seiner Körper-Seele-Einheit selbst genügt: „Un corps, une âme bien accordés, c’est assez pour faire l’amour.“ Die Novelle schließt mit der orakelartigen Aufforderung – „Hermaphrodite peut aller chez Narcisse – et s’y présenter de ma part“ –, mit dem das Ich sich am Ende wieder ins Spiel bringt. *Salmacis la suffragette* trägt nämlich die Widmung „à Claude“ und rückt damit in die Nähe eines literarischen Selbstporträts.

Im Unterschied zu anderen mythologisch-historischen Frauenporträts derselben Serie, wie beispielsweise *Eve la trop crédule*, *La sadique Judith*, *Salomé la sceptique*, *Hélène la rebelle* oder *Sapho l’incomprise*, bleibt die bedeutungsschwangere Erzählung vom Schicksal der Nymphe Salmacis unveröffentlicht; ob von Claude Cahun so gewollt oder von den Herausgebern der Zeitschriften, in denen die in ihren literarischen Anfängen dem Symbolismus nahe-

² Für die biographischen Angaben verweise ich auf François Leperliers mittlerweile zum Standardwerk avancierten Essay-Biographie *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, Paris: Jean-Michel Place 1992.

stehende Schriftstellerin regelmäßig publizierte, zurückgewiesen, muß offen bleiben. Die insgesamt fünfzehn Frauenporträts stellen Neuinterpretationen mehr oder weniger bekannter weiblicher Figuren aus der griechischen, jüdischen und christlichen Mythologie dar. Mittels des Prinzips des *détournement* wird die weibliche Psychologie einer Revision unterzogen und im Kontext der 1920er Jahre mit aktueller Bedeutung aufgeladen. Die unter einem anderen Blickwinkel betrachteten und oft widersprüchlichen „Heldinnen“ formieren sich zu einem kaleidoskopischen Bild der neuen Weiblichkeit. Viele dieser Frauenfiguren, insbesondere die die Zueignung „à Claude“ tragende *Salmacis*, stehen stellvertretend für die Selbstpositionierung der bis in die 80er Jahre wenig beachteten „Medienkünstlerin“ *avant la lettre*. Nicht nur in ihren literarischen Werken, auch in den fotografischen Selbstporträts, den surrealistischen Objekten, Fotomontagen und Collagen erforscht Claude Cahun – gemeinsam mit ihrer lebenslangen Partnerin, der Malerin und Grafikerin Suzanne Malherbe (1892-1972) alias Marcel Moore – zentrale Fragen zu Geschlecht und Identität: Themen, die in der als „klassische Moderne“ bezeichneten Epoche ebenso aktuell in der Frauengeneration der Pariser *Left Bank* diskutiert wurden,³ wie sie spätestens ab Mitte der 80er Jahre unter den Vorzeichen der Postmoderne den Gender-Diskurs in den USA und in Europa beherrschen.

Zwischen 1912 und 1953 lotet die Schriftstellerin, Essayistin, Schauspielerin, Fotografin und politische Aktivistin Claude Cahun Strategien der Selbstinszenierung und damit die Pluralität des Selbst ebenso wie die kulturelle Kodierung des Körpers, seinen Normen und Grenzen, in verschiedenen Medien aus.⁴ Durch ihr „freies Spiel zwischen Körper, Geschlecht und Subjekt“⁵ antizipiert sie Phänomene wie Gender Performance und Body Art der frühen 1970er Jahre, geht

³ Vgl. die essayistische Darstellung der lesbischen Literatinnen- und Künstlerinnen-Szene im Buch der New Yorker Film- und Kulturhistorikerin Andrea Weiss, *Paris war eine Frau: die Frauen von der „Left Bank“*. Dortmund: Ebersbach 1997. Das 1995 in englischer Sprache erschienene Buch diente als Vorlage für den Film *Paris was a Woman* von Greta Schiller.

⁴ Vgl. dazu Andrea Oberhuber, „Cross-gender meets cross-media: Claude Cahuns Maskeraden“, in: Katharina Hanau [u. a.] (Hg.), *GeschlechterDifferenzen*. Bonn: Romanistischer Verlag 1999, 121-132.

⁵ Peter Weibel, „Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber. Diktatur der Dyade m/w“, in: *Claude Cahun. Bilder*. [Ausstellungskatalog] Heike Ander / Dirk Snauwaert (Hg.). München: Schirmer/Mosel 1997, XXXIV.

der Frage nach Alterität nach und strebt nach einer Transfiguration der Geschlechter. Um so mehr verwundert es, daß Claude Cahun erst in den letzten Jahren – und dies fast ausschließlich im fotografischen Kontext – rezipiert wurde. Diese Ausgrenzung mag mit ihrer marginalen Position als Künstlerin, Jüdin und Lesbe, aber auch mit einer generellen Unklassifizierbarkeit zusammenhängen. Denn Claude Cahun überschreitet permanent Grenzen: Grenzen ihrer selbst in den fotografischen Selbstporträts und in ihrem Hauptwerk *Aveux non avenues* (1930); Grenzen auch in bezug auf die Medien, die sie sich für ihr „aventure invisible“,⁶ so Cahun gleich zu Beginn der „Bekanntnisse“, zunutze macht und interagieren läßt.

Inszenierung und Maskerade als Orte des Anderen

Noch einige Jahre bevor die 1894 als Lucy Schwob in eine intellektuelle jüdische Großbürgerfamilie aus Nantes geborene Claude Cahun philosophische Fragestellungen nach sozialer und geschlechtsspezifischer Normierung des Ich in den *Héroïnes* und später dann in *Aveux non avenues* in Form literarischer Selbst-Entwürfe fiktionalisiert, präsentiert sie sich bereits in ihren ersten fotografischen Selbstporträts ab 1912 als multiple Persönlichkeit, die sich mit Identität und Selbstrepräsentation auseinandersetzt. So zeigt das erste, um 1912 entstandene Selbstporträt⁷ die Künstlerin als orientalische Schönheit, einer Salome oder Delila gleich – geschminkt, mit einem turbanartigen Tuch, das die Haare zusammenhält, einem auffallenden Schmuckstück mitten auf der Stirn und dem für sie typischen emotionslosen direkten Blick in die Kamera. Eine Aufnahme um 1915 zeigt in frontaler Aufsicht und engem Ausschnitt denselben, nicht wiederzuerkennenden Kopf auf einem hellen Stoff ruhend. Die Haare sind nach allen Seiten hin ausgebreitet, die Augen fixieren wiederum den/die Betrachter/in. Die nach allen Seiten fließende Haarpracht und der bezwingende Blick verweisen auf den Mythos der Medusa, deren Blick allein es vermochte, Leben erstarren zu lassen, bis sie sich selbst im blanken Schild der Athene erblickte. Zwei Jahre später inszeniert sich Claude Cahun in ärmellosem T-Shirt und diagonaler Arm-Kopf-Stellung vor blumengemustertem Stoff, diesmal mit die Diagonale

⁶ Claude Cahun, *Aveux non avenues. Illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur*. Paris: Ed. du Carrefour 1930. 1.

⁷ Ich beziehe mich jeweils auf die Abbildungen und Angaben im Ausstellungskatalog *Claude Cahun. Bilder* 1997.

betonendem Blick in die rechte untere Bildhälfte; etwa zeitgleich stellt sie sich wiederum mit Blick in das Kamera-Objektiv vor dem Hintergrund einer kahlen Wand dar. In beiden um 1917 entstandenen Selbstporträts ist die Metamorphose von der wallenden Haarpracht zum radikalen Kurzhaarschnitt bzw. zur Kahlrasur bereits vollzogen. Das Porträt als „Medusa“ scheint nun fast wie die Vorbereitung zu einer Operation, in der sie mit ihren Haaren auch die alte Identität der Lucy Schwob abzulegen gedenkt. Die Selbstporträts um 1920 zeugen von diesem Bruch mit der alten Identität und weisen voraus auf die noch zu erwartende Vielfalt der Gesichter und Körper der Claude Cahun, wie sie sich schließlich definitiv ab 1917 (in Hommage an ihren Großonkel, den bekannten Orientalisten und Bibliothekar Léon Cahun) nennt, um „l'insupportable Y du prénom choisi par ma mère“⁸ auszulöschen. Durch die Wahl des geschlechtsneutralen Vornamens Claude,⁹ mit dem dennoch meist ein männliches Individuum assoziiert wird, befriedigt sie ihr Bedürfnis nach Indeterminiertheit der Identität: *s'indéfinir* lautet eine ihrer Devisen.¹⁰

Die Neudefinition des Körpers unter den Prämissen von „weiblichen“ und „männlichen“ Attributen, die Attraktion des Anderen, des Andersseins sowie die Frage nach der Differenz der Geschlechter in der Gleichheit ziehen sich fortan wie ein roter Faden durch Claude Cahuns schriftstellerisches und fotografisches Schaffen. Jenseits von Namensänderungen und dem Umschreiben bekannter Geschichten konzentriert sich ihr Interesse auf Möglichkeiten und Grenzen des Sich-Zuschreibens anderer Geschlechter, auf das (theatralische) Spiel verschiedener Rollen: im realen Leben, auf der Bühne, vor der Kamera und nicht zuletzt im Text. Auf der steten Suche nach der „radikalen Atopie“¹¹ überschreitet sie konventionalisierte Grenzen und definiert sich immer wieder neu. Ähnlich wie Gertrude Stein insze-

⁸ Claude Cahun in einem Brief an Jean Schuster (19. Feb. 1953), zitiert nach Leperlier 1992. 32.

⁹ Dem vorausgegangen waren in ihren ersten literarischen Publikationen die Pseudonyme Claude Courlis (als Autor/in von *Vues et visions*, 1914 im *Mercure de France* bzw. 1919 als selbständige Publikation im Verlag Georges Crès erschienen) und Daniel Douglas in Anlehnung an Lord Alfred Douglas.

¹⁰ Die Wahl eines männlichen oder geschlechtsneutralen Namen hat Tradition bei Künstlerinnen wie George Sand (Aurore Dupin), Gérard d'Houville (Maria de Régner), Claude Ferval (Mme de Pierrebang), Claude Araxe (Colette Peignot) oder David Stern (Marie d'Agoult).

¹¹ Elisabeth Bronfen, „Die Vorführung der Hysterie“, in: Aleida Assmann / Heidrun Friese (Hg.), *Identitäten*. Frankfurt: Suhrkamp 1998. 256.

niert sie in ihren Arbeiten ebenso wie im privaten und öffentlichen Leben Sex- und Gender-Ambiguität. *L'être und le paraître* – Sein und Schein konkurrieren miteinander und machen durch das Nebeneinander von m/w-Kodes aus dem sozial kodierten Subjekt ein ambivalentes Subjekt, das sich durch die Vektoren Ambiguität und Paradoxie konstituiert. Allein schon der Titel von *Aveux non avenues* (übersetzbar als *Nichtige Bekenntnisse*, *Fiktive Beichte* oder *Leere Geständnisse*), resümiert eine Haltung, hinter der die Überzeugung steht, daß es nicht darum gehen kann, im Sinne einer Lebensbeichte alles zu bekennen, sondern vielmehr das Schwierige zu formulieren, das Ungesagte auszudrücken, um es im selben Atemzug in juristischer Terminologie für null und nichtig zu erklären (*non avenues*). In den *Aveux*, einer Art Autobiographie, die aber letztlich mehr mit dem Genre kokettiert, als daß sie dessen Regeln respektiert, setzt sich Claude Cahun über gesetzte Bilder, über die Kluft zwischen „männlich“ und „weiblich“ hinweg, indem sie über das „shifting and unstable 'I'“ ein „shifting gender“¹² des Ich-Erzählers/der Ich-Erzählerin vermittelt. In diesen permanenten Grenzgängen siedelt sich das Ich immer auf der anderen Seite an und macht sich zur „Repräsentantin dessen, was ausgeschlossen auf die andere Seite, auf die andere Seite der Grenze verlagert wird, wann immer feste Identitäten hergestellt werden sollen“.¹³

Das Andere verschafft sich auch im Spiel mit Masken und Gewändern Raum. Mit diesem Instrumentarium kreiert Claude Cahun eine Vielzahl imaginierten Identitäten und verschiebt das eigene Subjekt in andere fremde Subjekte. In den Arbeiten zwischen 1912 und 1930 läßt sich eine Fokussierung auf die Konstruktion von immer neuen Identitäten bzw. die Dekonstruktion der *einen* Geschlechtsidentität feststellen. In den Selbstporträts aus dieser Zeit stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Sex und Gender, von biologischem Geschlecht und sozial konstruierter Rolle am deutlichsten. Vorgeführt wird ein Bild von Weiblichkeit, das mit konventionellen weiblichen

¹² Honor Lasalle / Abigail Solomon-Godeau, „Surrealist Confession: Claude Cahun's Photomontages“, in: *Afterimage*, März 1992, 10.

¹³ Bronfen 1998, 261; Carolyn J. Dean, „Claude Cahun's Double“, in: *Yale French Studies* 90, 1996, 71ff, vertritt im Gegensatz zu Lasalle / Solomon-Godeau 1992 und im Unterschied zu Bronfen die These, daß gerade Cahuns Homosexualität als Motor für ihre literarischen Selbstinszenierungen zu interpretieren sei, daß sich daraus nämlich, jenseits von Gender und Identität, das Bedürfnis nach einem „staging of the subject's mobility“ ableiten lasse.

Codes bricht: Claude Cahun trägt kurzes, häufig auch gefärbtes Haar oder präsentiert sich kahlgeschoren, verzichtet auf Schmuck und meist auch auf (Frauen-)Kleider.¹⁴ Ganz bewußt spielt sie mit den Kategorien „weiblich“/„männlich“ und den geschlechtsspezifischen Kodes ihrer Repräsentation, indem sie beide in ein und demselben Bild gegeneinander ausspielt. Dieses Pendeln zwischen den Polen kommt komplementär in zwei um 1920 aufgenommenen Selbstporträts zum Ausdruck: das eine inszeniert die Künstlerin als androgynen Matrosen mit bewußt „männlicher“ Beinhaltung und „femininer“ Bekleidung des Oberkörpers, kombiniert mit weichen Gesichtszügen, das andere als in einem Anzug gekleideten Dandy mit kahlrasiertem Schädel, hartem Blick bei gleichzeitig koketter Körperhaltung durch den in die Hüfte gestützten rechten Arm.

Durch die Verwendung surrealistischer Tropen wie Spiegel, Verdoppelungen, Verzerrungen, Theaterrequisiten oder Dekor schreibt sich Claude Cahun in die Praxis surrealistischer Fotografie ein,¹⁵ distanziert sich aber gleichzeitig von der traditionellen Triade Muse-Modell-Geliebte und unterläuft die normative Heterosexualität surrealistischer Bilder und Texte. Sie erweist sich als widerständig gegenüber weiblicher sexueller Zurschaustellung, insbesondere gegenüber kulturell tradierten Bildern von Feminität. Im Gegensatz zu den sich im Kreis des Surrealismus bewegenden Fotografinnen wie Leonora Carrington, Dora Maar, Lee Miller, Meret Oppenheim u. a. ist sie begehrendes Subjekt und Objekt des Begehrens zugleich: Claude Cahun fotografiert sich selbst, um weibliche Gegenbilder zu schaffen, in denen sie die Betrachterin/den Betrachter in bezug auf die Geschlechtsidentität irritiert. Der Versuch, den Grenzen des eigenen Ich und jenen der anderen zu entkommen, um den Raum des Dazwischen zu leben, in dem Bilder von „männlich“ und „weiblich“ austauschbar werden, wird in verschiedensten Posen, Verkleidungen und Masken

¹⁴ Laura Cottingham, „Betrachtungen zu Claude Cahun“, in: *Claude Cahun. Bilder 1997*. XIX. interpretiert Cahuns Selbstinszenierungen als Oppositionshaltung zu gängigen Stereotypen *weiblicher* Erscheinungsweisen und schließt damit „als Mann durchzugehen“ oder das Bekenntnis zum Crossdressing als Intention der Selbstporträts dezidiert aus. Für sie gibt es nichts „demonstrativ ‚Männliches‘“ in Cahuns Arbeiten. Nicht angesprochen wird in diesem Kontext Cahuns spielerischer Umgang mit den Kategorien von Weiblichkeit und Männlichkeit bzw. mit Maske(rade) und (Ver-)Kleidung.

¹⁵ Vgl. dazu Michel Frizot, „Les métamorphoses de l'image. Photo-graphismes et détournements de sens“, in: Michel Frizot (Hg.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas 1994, 431-455.

fotografisch fixiert: „Le monde n'est peut-être qu'un jeu de miroir puisque j'ai douté de tout – sauf de mes images, de celles qu'on me renvoie où je ne me retrouve jamais, de celles que je me donne et qui sont interchangeables si je le veux“.¹⁶ Das Spiel von Maske und Spiegel, von Verkleidung und Enthüllung zieht sich leitmotivisch durch Cahuns Werk. Mit Therese Lichtenstein lassen sich die Cahunschen Selbstbildnisse jedoch nicht als Zeichen des Wiedererkennungseffekts im Sinne des Lacanschen Spiegelstadiums lesen, sondern vielmehr als verzerrte, entfremdete (Selbst-)Bilder der Differenz.¹⁷ Die Maskerade als performativer Akt schafft einen Ort des Übergangs, in dem stets auf die Alterität des Selbst verwiesen und wie bei einem Perpetuum mobile kein stabiler Zustand erreicht wird.¹⁸ Cahun versteht die Frau nicht – beinahe wäre man versucht zu sagen *nicht mehr*, obgleich doch viel früher als Simone de Beauvoir – als „le deuxième sexe“, sondern bricht (für Laura Cottingham durch ihr lesbisches Begehren¹⁹) aus der Klammer von Selbstbildnis und „wirklichem“ Selbst aus.

Das *gender play* in den Selbstporträts und die Kombination disparater Körperteile in den Fotomontagen sind Ausdruck dessen, was Judith Butler 1990 als *Gender Trouble*, als *Unbehagen der Geschlechter* bezeichnet.²⁰ Frauen brechen in der Zwischenkriegszeit nicht nur rigide Kleidungs Vorschriften, sondern auch die ebenso rigide Sexualmoral auf. Der 1922 erschienene Skandalroman *La garçonne* von Victor Margueritte oder Virginia Woolfs Novelle *Orlando: A*

¹⁶ Claude Cahun zitiert nach Leperlier 1992, 20.

¹⁷ Therese Lichtenstein, „A Mutable Mirror: Claude Cahun“, in: *Artforum* 8. April 1992, 67, interpretiert die Bilder folgendermaßen: „[...] instead of suggesting an idealized wholeness, as opposed to the fragmented self one feels oneself to be outside the mirror, these images and self-images suggest further distortions. The picture they reflect is not comforting, but reveals the subject's identity as alienated and unintegrated in the world.“ Bronfen 1998 interpretiert die Selbstporträts als Bilder, die bewußt die Sprache der Hysterie aufnehmen, und reiht Claude Cahun in die Tradition der Selbstporträts der Comtesse de Castiglione und der Charcotschen Ikonographie des „großen hysterischen Anfalls“ ein.

¹⁸ Gertrud Lehnert, *Wenn Frauen Männerkleidung tragen*, München: dtv 1997, 14-18, 25, verwendet für diesen Übergangsbereich in Anlehnung an den Ethnologen Victor Turner den Begriff des Liminalen bzw. der Liminalität als Ausgangspunkt für mögliche Veränderung.

¹⁹ Cottingham 1997, XX und XXVII.

²⁰ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1990.

*Biography*²¹ von 1928 verweisen auf den Wandel der für Frauen festgelegten Ausdrucksformen, indem sie festgeschriebene geschlechtliche Identitäten hinterfragen. Die Polymorphie der Claude Cahun als androgyner Matrose oder Dandy, als meditierender Buddha oder gezopftes Gretchen, als japanische Puppe oder als Kirmes-Gewichtheber(in) geht weit über die Travestie der *New Woman* à la Natalie Clifford Barney oder Marlene Dietrich und auch über Orlando's Transsexualität hinaus. Die durch Verkleidung, Pose und Masken gemimten multiplen Figuren des Ich widerlegen nämlich die Vorstellung von der *einen* Identität als der „wahren“ und damit auch diejenige von der „falschen“, als „deviant“ bezeichneten Identität. Dies ist um so wichtiger in einer Gesellschaft, die Homosexualität – noch dazu bei Frauen – auch heute noch als falsche Maske stigmatisiert.²²

Androgynität – Homosexualität – Geschlechtsneutralität?

Wenn eine Gesellschaft die Frau als Rätsel erlebt und sie als das Andere definiert, wie irritierend und provokant zugleich muß dann für diese Gesellschaft eine homosexuelle Frau sein? Noch dazu, wenn sie sich öffentlich dazu bekennt. Für den englischen Sozialpsychologen Havelock Ellis (1859-1930)²³ stellt die lesbische Frau ein „drittes Geschlecht“ dar, das maskuline und feminine Züge in sich vereint. Lesbisches Begehren wird von Ellis und anderen Zeitgenossen aber in derselben Logik wie derjenigen der Götter in *Salmacis la suffragette* als pathologisches Phänomen gesehen, das es zu bekämpfen gilt. Trotz dieser Negativdefinition ist Claude Cahun von der Idee des „dritten Geschlechts“ fasziniert. Für sie scheint sich darin eine Möglichkeit zu

²¹ In *Orlando* äußert sich der/die Erzähler/in über die Rolle der Kleidung für die geschlechtliche Identifizierung: „In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above“. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1956, 189.

²² Vgl. dazu Elisabeth Lebovici, „I am in training. Don't kiss me“: in: *Claude Cahun, photographe* 1995, 21; Laurie Monahan, „Claude Cahuns radikale Transformationen“, in: *Texte zur Kunst* 11, Sept. 1993, 107.

²³ 1929 erscheint in französischer Übersetzung *La femme dans la société* als Teil von Ellis' *Etudes de psychologie sociale*. Die Übersetzerin heißt Lucy Schwob, die ihre künstlerischen Arbeiten bereits als Claude Cahun zeichnet.

bieten, außerhalb der binären Geschlechtergrenzen das eigene Selbst zu konstruieren.²⁴

Wie ist es dann aber zu verstehen, daß eine Künstlerin, die kein Geheimnis aus ihrer lebenslangen Beziehung zu ihrer Stiefschwester macht, die rosa oder goldene Haarfärbung als Zeichen für ihre Homosexualität offen zur Schau trägt und in den Kreisen von lesbischen Intellektuellen wie Adrienne Monnier, Sylvia Beach, Jane Heap oder Margaret Anderson verkehrt, sich in ihrem künstlerischen Werk hingegen diskret zeigt? Wie immer bei Claude Cahun müssen die Texte, Bilder und Aussagen auch auf der Metaebene gelesen werden: scheinbare Widersprüche entpuppen sich dann nicht mehr als solche. Explizit Stellung bezieht Claude Cahun zur Frage der Homosexualität nur einmal, als sie für die französische Zeitschrift *L'Amitié* im April 1925, drei Jahre vor den berühmten, in *La Révolution surréaliste* publizierten Gesprächen der Surrealisten zu dieser Thematik schreibt: „Mon opinion sur l'homosexualité et les homosexuels est exactement la même que mon opinion sur l'hétérosexualité et les hétérosexuels: tout dépend des individus et des circonstances. Je réclame la liberté générale des mœurs.“²⁵ Mit diesem öffentlichen Bekenntnis tritt Claude Cahun nicht nur für eine Gleichstellung von Homosexualität und Heterosexualität, sondern auch für freie Meinungsäußerung und – geprägt vom *Salome*-Prozeß gegen Oscar Wilde – für die Freiheit der Kunst ein. Diese Freiheit nimmt sich das Künstlerpaar Cahun-Moore in der Fotografie und in den gemeinsam für *Aveux non avenues* realisierten zehn Fotomontagen. Die Cahunschen Selbstporträts sind als „enjeux du désir“ und die Verkleidungen als „autant de façons de dire la séduction“²⁶ zu

²⁴ Monahan 1993, 107, vermutet hinter Cahuns Homosexualität den starken Impetus für den kreativen und vielseitigen Schaffensprozeß, auch wenn sie nie explizit darüber spreche.

²⁵ Claude Cahun in *L'Amitié* 1, April 1925, zitiert nach Leperlier 1992, 36.

²⁶ Catherine Gonnard, „Claude Cahun photographe. Un paradoxe lesbien“, in: *Lesbia Magazine* 141, 1995, 31. Die Journalistin bedauert in ihrer Kritik der Pariser Ausstellung nicht nur das Paradox, das für sie durch die öffentliche Präsentation der für den privaten Gebrauch bestimmten Fotografien entsteht, sondern auch den Verlust der intendierten spielerischen Dimension durch den Ausstellungsmodus und die Reduktion der Arbeiten auf ihre künstlerische Modernität ohne gleichzeitige Kontextualisierung in Cahuns Homosexualität. Die Bedeutung des lesbischen Begehrens für Cahuns „selbstdarstellerischen Prozeß“ und als generellen Rahmen für einen adäquaten Verstehensmodus ihrer

dechiffrieren, geht man wie Catherine Gonnard davon aus, daß die primäre Adressatin der Fotografien ihr Alter ego Suzanne Malherbe war und die Inszenierung vor der Kamera somit als Teil eines homosexuellen Verführungsrituals zu lesen ist. Insofern sind auch die Wahl der kleinen Formate der Fotografien und der konsequente Verzicht auf Signatur der Bilder Ausdruck des privaten Zweckes dieser fotografischen Maskeraden. Einen Öffentlichkeitscharakter erhalten die „privaten“ Selbstporträts allerdings durch deren „Recycling“ in den Fotomontagen für *Aveux non avenues*. Die Selbstbildnisse werden jedoch immer verfremdet, indem sie fragmentiert und in neue Kontexte eingebettet werden. Was für das Medium Fotografie gültig ist, bleibt im Schreiben bis auf einige Ausnahmen und Anspielungen auf einer allgemeinen Ebene. Dies mag wohl kaum eine Frage veränderter Zeitumstände sein – die Phase der relativen sozialen und sexuellen Freiheit für Frauen trotz impliziter Restriktionen neigt sich erst ab Mitte der 30er Jahre (Wirtschaftskrise, steigende Arbeitslosigkeit, drohender Kriegsausbruch) dem Ende zu –, wohl aber der Publizität, die mit der Veröffentlichung von *Aveux non avenues* verbunden ist. Vergeblich sucht man in den *Aveux* nach einem Bekenntnis zur Homosexualität. Die in dieser Zeit sich im Kreis der Surrealisten bewegende Künstlerin setzt sich mit Metaphysik und der Gottesfrage, Narzißmus, Alterität und Androgynität ebenso wie mit selbstreferentieller Poetik und der Unzuverlässigkeit der Erinnerung auseinander. Den „scheinbaren Offenbarungscharakter vieler Selbstbeschreibungen“²⁷ unterläuft Claude Cahun, indem sie die Kohärenz der Erzählung zugunsten eines komplexen Gewebes aufgibt. Der/die Ich-Erzähler/in führt eine Art Versteckspiel auf und hinterfragt den Begriff einer stabilen Subjektposition. In fiktiven Dialogen, Traumberichten, Briefwechseln und Aphorismen schlüpft das Ich in Rollen, imaginiert immer neue Identitäten und alterniert zwischen den Geschlechtern: Die Identität ist manchmal weiblich, manchmal männlich und dann wieder undefinierbar. Während Autorinnen wie Radclyffe Hall in *The Well of Loneliness* oder der bereits genannte Havelock Ellis die Idee von einem dritten Geschlecht diskutieren – beide letztlich als konservative Entwürfe von lesbischer Geschlechtsidentität, formuliert das Ich als Wunschziel eine nicht weiter definierte

gesamten künstlerischen Arbeit betonen auch Lichtenstein 1992, 65. Dean 1996, 71-92. und Cottingham 1997, XXI.

²⁷ Monahan 1993, 103.

Form von Geschlechtsneutralität: „Brouiller les cartes. Masculin? féminin? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convient toujours. S’il existait dans notre langue on n’observerait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l’abeille ouvrière.“²⁸ Das in Bewegung befindliche Ich macht das Geschlecht vieldeutig und die Kohärenz des Selbst verletzlich. Verschwommene Subjektpositionen werden aber als Gefahr wahrgenommen, da ein kohärentes Subjekt zentral für gesellschaftliche Stabilität ist. Wie vorsichtig Claude Cahun mit der Identifizierung ihrer sexuellen Orientierung umgeht, läßt Rückschlüsse auf eine Gesellschaft zu, die Lebensentwürfe jenseits der Norm, auch und gerade von Frauen, nur in mehr oder weniger geschlossenen Zirkeln zuläßt. Die ausgeprägte Pariser Frauensalonkultur der Zwischenkriegszeit läßt sich insofern als Gegenentwurf zum öffentlichen Raum verstehen, als Schaffung von Orten, in denen „Anormalität“ nichts Pathologisches hat.²⁹

Dennoch gibt es eine Passage in den *Aveux* zur Homosexualität. In einer Kopiermontage ist Claude Cahun als gespiegeltes siamesisches Zwillingswesen, flankiert von einer antiken männlichen Statue links und einer weiblichen rechts, dargestellt. Wie allen die einzelnen Textteile gliedernden Fotomontagen geht auch dieser eine verschlüsselte Buchstabenfolge – „E.D.M.“, das sich in englischer Aussprache entschlüsseln läßt als *idem* – und ein programmatischer Satz voraus: „Tu n’as pourtant pas la prétention d’être plus pédéraste que moi?“³⁰ Wären da nicht die Anführungszeichen, die die herausfordernde Frage der einen Büste an die andere als Zitat ausweisen, könnte man zumindest an dieser Stelle die Cahunsche Position festmachen. Doch sie entgleitet wieder.

²⁸ Cahun 1930, 176.

²⁹ Trotz der relativen Freiheit im Paris der Zwischenkriegszeit schaffen Lesben ein Netz sozialer, künstlerischer und sexueller Verbindungen, das parallel zu heterosexuellen Netzwerken funktioniert. Pariser Lesben (die meisten waren US-Amerikanerinnen) vermeiden öffentliche Räume und lassen die französische Salonkultur des Ancien Régime neu aufleben. Vgl. dazu ausführlicher Shari Benstock. *Women of the Left Bank. Paris 1900-1940*. Austin: Univ. of Texas Press 1986, 451f.

³⁰ Cahun 1930, 42. bzw. Fotomontage, 43.

Verspätete Rezeption im Kontext der Gender-Diskussion

Daß Claude Cahun in den letzten Jahren wiederentdeckt und zu einer Schlüsselfigur aktueller Geschlechterdebatten wurde, ist angesichts der „Modernität“ ihres Werkes und des eigenwilligen Lebensentwurfs wenig verwunderlich.³¹ Die Erklärung für Cahuns „Marginalisierung in der Vergangenheit und ihre[n] ‘Erfolg’ in der Gegenwart“ liegt für Laura Cottingham in ihrem lesbischen Begehren begründet, durch das sie sich außerhalb „herrschender Konventionen von kultureller Autorität und Interpretation“ stellte.³² Ihre Positionen jenseits der Norm(alität) vertrat sie als Künstlerin, Jüdin und Lesbe nur um so vehementer, als daß sie durch diese Stigmata bereits an die Peripherie verwiesen wurde und vom Zentrum differieren mußte – eine Position, die im heutigen Kunstdiskurs ein wichtiges Kriterium für Anerkennung ist. Nicht von ungefähr wirft Judith Butler in *Gender Trouble* die gesellschaftspolitisch relevante Frage auf, inwiefern „Identität“ eher einem normativen Ideal denn einem deskriptiven Merkmal von Erfahrung gleichkomme. Die Antwort findet sie darin, daß „Kohärenz“ und „Kontinuität“ der „Person“ keine logisch-analytischen Merkmale der Persönlichkeit seien, sondern eben soziale Normen, durch die Menschen definiert und normiert würden.³³ Anstatt sich von Konventionen einschränken zu lassen, polen Claude Cahun und Suzanne Malherbe diese um und imaginieren eine radikal neustrukturierte Identität. In ihrem Künstlersalon am Pariser Montparnasse schaffen sie innerhalb der literarischen und künstlerischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit einen Ort, an dem Brüche in der Kohärenz des Subjekts möglich sind. Gerade das freie Spiel mit den kulturellen Kontingenzen führt aber letztlich dazu, daß Claude Cahun spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg völlig in Vergessenheit gerät: Ihre Werke werden 1978 in der Londoner Ausstellung *Dada and Surrealism Reviewed* einem anonymen Künstler zugeschrieben, in der

³¹ Insbesondere im Rahmen fotografischer Gender Performance ist der Vergleich zwischen der US-Künstlerin Cindy Sherman und Claude Cahun zum Standardthema geworden, zuletzt im Beitrag von Katy Kline, der aber auch dezidiert die Differenzen betont: „In or out of the picture: Claude Cahun and Cindy Sherman“, in: Whitney Chadwick (Hg.). *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*, Cambridge: MIT Press 1998, 66-81.

³² Cottingham 1997, XXI; Dean 1996, 72, sieht eine weitere plausible Ursache für Cahuns Marginalität und das spätere „Vergessen“ in ihrer Nichtteilnahme an den spektakulären Aktionen der Surrealisten.

³³ Vgl. Butler 1990, 17.

umfangreichen Ausstellung *La Femme et le surréalisme* von 1987/88 im Lausanner *Musée des Beaux Arts* ist sie nicht präsent und findet auch keinerlei Erwähnung in enzyklopädischen Darstellungen zum Surrealismus.³⁴

Es wäre nun aber falsch zu glauben, nur die Nachwelt – ob bewußt oder im Zuge historischer „Säuberungsaktionen“³⁵ – hätte Claude Cahun und letztlich auch Suzanne Malherbe aus der kulturellen Wahrnehmung eliminiert. Auch die Zeitgenossen reagierten schockiert auf Cahuns Selbst-Inszenierungen. Das extravagante Paar Cahun-Malherbe löste bei seinen Auftritten im *Café Cyrano*, dem Künstler-treffpunkt der Surrealisten, bei André Breton wie bei Paul Eluard Unbehagen aus; die beiden wechselten für einige Zeit sogar ihr Stammlokal. Ins Frauenbild des Surrealismus paßte Claude Cahun mit ihren Selbstbildnissen jedenfalls weder als Frau noch als Künstlerin, auch wenn sie zum Teil in ihren Arbeiten Struktur und Techniken des Surrealismus anwendete; dessen Inhalte verneinte sie stets. Gegen den Mainstream konstruierte sie außerhalb der traditionellen Geschlechtergrenzen ein mobiles Subjekt und schrieb sich – literarisch und fotografisch – in die Traditionslinie homosexueller Künstlerinnen ein.

Bibliographie

Benstock, Shari, *Women of the Left Bank. Paris 1900-1940*, Austin: Univ. of Texas Press 1986

Bronfen, Elisabeth, „Die Vorführung der Hysterie“, in: Aleida Assmann / Heidrun Friese (Hg.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, 232-268

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 1990

³⁴ Zur Wiederentdeckung Claude Cahuns und den Ver(w)irrungen der Rezeption vgl. Monahan 1993, 103; Cottingham 1997, XIX und XXIIIff. Weder die *Encyclopédie du surréalisme* von 1975 noch das umfangreiche *Dictionnaire du surréalisme et de ses environs* von 1982 verweisen – nicht einmal namentlich – auf die Existenz einer Claude Cahun.

³⁵ Die verspätete Rezeption des Werkes hängt auch damit zusammen, daß ein Großteil von Claude Cahuns und Marcel Moores Arbeiten bei deren Verhaftung von der Gestapo vernichtet wurde. Übriggeblieben sind nur diejenigen Werke, die bereits vor ihrem „Exil“ auf Jersey in Umlauf gebracht oder von den beiden Künstlerinnen gut versteckt worden waren. Lange Zeit glaubte man sogar, daß die beiden Künstlerinnen ins KZ deportiert und dort umgebracht worden seien. Vgl. Leperlier 1992, 14; Monahan 1993, 101 bzw. 108.

Cahun, Claude, *Aveux non avemus. Illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur*, Paris: Ed. du Carrefour 1930

Cahun, Claude, *Salmacis la suffragette*, unveröffentl. Ms.

Claude Cahun, photographe. 23 juin au 17 septembre 1995, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [Ausstellungskatalog], François Leperlier (Hg.), Paris: Jean-Michel Place 1995

Claude Cahun. Bilder. Katalog zur Ausstellung 'Claude Cahun, Selbstdarstellungen' in der Neuen Pinakothek, München, in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz und in der Fotografischen Sammlung, Museum Folkwang Essen, Heike Ander / Dirk Snauwaert (Hg.), München: Schirmer/Mosel 1997

Cottingham, Laura, „Betrachtungen zu Claude Cahun“, in: *Claude Cahun. Bilder*, XIX-XXIX

Dean, Carolyn J., „Claude Cahun's Double“, in: *Yale French Studies* 90, 1996 (= Same Sex / Different Text? Gay and Lesbian Writing in French), 71-92.

Frizot, Michel, „Les métamorphoses de l'image. Photo-graphismes et détournements de sens“, in: Michel Frizot (Hg.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris: Bordas 1994, 431-455

Gonnard, Catherine, „Claude Cahun photographe. Un paradoxe lesbien“, in: *Lesbia Magazine* 141, 1995, 30-32

Kline, Katy, „In or out of the picture: Claude Cahun and Cindy Sherman“, in: Whitney Chadwick (Hg.), *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*, Cambridge, Mass. / London: MIT Press 1998, 66-81

Lasalle, Honor / Abigail Solomon-Godeau, „Surrealist Confession: Claude Cahun's Photomontages“, in: *Aferimage*, März 1992, 10-13

Lebovici, Elisabeth, „I am in training. Don't kiss me“, in: *Claude Cahun, photographe*, 17-21

Lehnert, Gertrud, *Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München: dtv 1997

Leperlier, François, *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, Paris: Jean-Michel Place 1992

Lichtenstein, Therese, „A Mutable Mirror: Claude Cahun“, in: *Artforum* 8, April 1992, 64-67

Monahan, Laurie, „Claude Cahuns radikale Transformationen“, in: *Texte zur Kunst* 11, Sept. 1993, 100-109

Oberhuber, Andrea, „Cross-gender meets cross-media: Claude Cahuns Maskerade“, in: Katharina Hanau [u. a.] (Hg.), *GeschlechterDifferenzen*, Bonn: Romanistischer Verlag 1999, 121-132.

Weibel, Peter, „Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel: Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w“, in: *Claude Cahun. Bilder*, XXXI-XLII

Weiss, Andrea, *Paris war eine Frau: die Frauen von der „Left Bank“*, [1995] Dortmund: Ebersbach 1997

Woolf, Virginia, *Orlando. A Biography*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1956