

Freunde der Monacensia e.V. **Jahrbuch 2024**

mitbegründet von Wolfram Göbel,

herausgegeben von Gabriele von Bassermann-Jordan,
Waldemar Fromm und Kristina Kargl



Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Förderverein Freunde der Monacensia e. V.
unter www.monacensia.net

Die Drucklegung wurde ermöglicht dank der Unterstützung der



HANS PURRMANN STIFTUNG

Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH München
© 2024 Buch&media GmbH München
Umschlag nach einem Entwurf von Kay Fretwurst, Freienbrink
ISSN 1868-4955
Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-477-2

Allitera Verlag
Merianstraße 24 · 80637 München
Fon 089 13 92 90 46 · Fax 089 13 92 90 65

Weitere Publikationen aus unserem Programm finden Sie auf www.allitera.de
Kontakt und Bestellungen unter info@allitera.de

Alma-Elisa Kittner

Strategien des Sammelns in visuellen Autobiografien¹

Die Untersuchungsgegenstände der Kunstgeschichte liegen im Feld der bildenden Kunst und visuellen Kultur. Um sie einzuordnen, haben sich im Laufe der Geschichte und Institutionalisierung der europäischen Kunst eigenständige Gattungs- und Genrebegriffe entwickelt, wie etwa der Begriff des „Selbstporträts“. Er bezieht sich auch in der modernen und zeitgenössischen Kunst, in der sich die engen Gattungs- und Genre Grenzen zunehmend auflösen, auf die Vielfalt malerischer, skulpturaler, fotografischer oder filmischer Selbstdarstellungen und teils auch auf ihre installativen und performativen Erweiterungen. Künstlerische Arbeiten, in denen Autobiografisches in einer spezifisch narrativen Weise verhandelt wird, überschreiten die Gattung des Selbstporträts. Für die kunsthistorische Analyse dieser Werke kann das literaturwissenschaftliche Pendant, der Begriff der „Autobiografie“, nutzbar gemacht werden: Sie lassen sich präziser als visuelle Autobiografien fassen.

Daher werde ich zunächst den Begriff der „visuellen Autobiografie“ klären. Anschließend konzentriere ich mich auf künstlerische Strategien des Sammelns, die häufig mit visuellen Autobiografien verbunden sind. In Bezug auf die gewählten Untersuchungsgegenstände – die künstlerischen Arbeiten von Hannah Höch und Sophie Calle – werden die Schnittstellen zwischen dem visuell Autobiografischen und dem Sammlerischen in Form und Inhalt analysiert. Beide Strategien, die sammlerischen wie die autobiografischen, führen zu komplexen Selbst-

¹ Der vorliegende Text nutzt Ergebnisse sowohl aus meiner Dissertation *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*. Bielefeld 2009 als auch aus zwei meiner Aufsätze: *Die visuelle Autobiographie in der bildenden Kunst*. In: *Biographie. Mode oder Universalie*. Hg. von Barbara Schellewald / Olaf Peters. Berlin 2015, S. 255–266; *Zeitlichkeit in der visuellen Autobiographie*. In: *Selbst-Bilder – Zeit-Bilder. Autoportrait und Zeit in Literatur und Bildender Kunst*. Hg. von Barbara Kuhn. München 2016, S. 297–312.

reflexionen, die sowohl selbststabilisierend als auch verunsichernd wirken können. Scheinbar affirmative Selbstermächtigungen und kritische Selbstreflexionen gehen gerade bei Künstlerinnen häufig vielschichtige Allianzen ein. Die feministische Forschung hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Frauen den Status von Autor- und Künstlerschaft in einer Zeit erlangen, in der gerade dieser Status in der Theorie bereits in die Krise geraten ist.² Das künstlerische Sammeln als eine Formierung von Autorschaft kann dabei als neuralgischer Punkt fungieren. An ihm lassen sich Destabilisierungen und Neukonzeptionen von Autorschaft in Auseinandersetzung mit traditionellen Autorschaftskonzepten besonders deutlich ablesen. Ich verwende in diesem Zusammenhang zumeist den Begriff der „Sammlung“ und grenze ihn von dem des „Archivs“ ab. Dennoch gibt es Überschneidungen in den künstlerischen Praktiken des Archivierens und Sammelns.³ Im Folgenden werden die drei genannten Perspektiven miteinander verknüpft: die Perspektive auf visuelle Autobiografien, auf Strategien des künstlerischen Sammelns und jene auf die Konstruktion spezifisch weiblicher Autorinnenschaft bzw. Künstlerinnenschaft. Schließlich werde ich das Verhältnis von Autofiktion und Faktizität in den Blick nehmen. Zu fragen ist danach, wie eine visuelle Inszenierung des Selbst in der bildenden Kunst, die sich auf Autobiografisches bezieht, Strategien des Sammelns und Strategien der Authentifizierung nutzt, um eine spezifische Repräsentation des Selbst zu erzeugen.

Visuelle Autobiografien: das Lebensbild von Hannah Höch

Mein interdisziplinärer Zugriff leitet sich aus den gewählten Untersuchungsgegenständen selbst ab, denn seit den 1960er-Jahren arbeiten bildende Künstlerinnen und Künstler verstärkt mit den literarischen Genres des Tagebuchs oder der Autobiografie. Entweder bestehen sie ausschließlich aus bildnerischen Elementen oder sie kombinieren Text-

² Vgl. Barbara Kosta: *Recasting Autobiography. Women's Counterfictions in Contemporary German Literature and Film*. Ithaca / London 1994, S. 1.

³ Vgl. *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. Ausstellungskatalog Haus der Kunst München / Nationalgalerie SMPK Berlin / Kunstmuseum Düsseldorf. Hg. von Ingrid Schaffer / Matthias Winzen. München / New York 1997.

elemente mit Malerei, Film, Fotografie, Installation oder Performance. Für die folgende Argumentation werden beide Möglichkeiten untersucht: sowohl die innerbildliche Narration in einer Fotocollage von Hannah Höch (Abb. 1) als auch die Text-Bild-Kombination in einer Installation von Sophie Calle (Abb. 3).

Insbesondere Fotografie und Film werden zu den bevorzugten Medien des visuell Autobiografischen, da sich hier zwei Formen des Weltbezugs zu kreuzen scheinen: Sowohl die Referenz zum Autor / zur Autorin als auch die Referenz zum Objekt vor der Linse legen nahe, dass es sich hier um die Darstellung dessen handelt, was Roland Barthes in seinem fototheoretischen Text *Die helle Kammer* als „Es ist so gewesen“ („ça a été“) beschreibt.⁴ Im Modus des Autobiografischen erweitert sich dies zur Figur des ‚Jene / jener bin ich gewesen‘. ‚Jene / jener‘ ist aber trotz besagter doppelter Referenzialität nicht einfach dokumentiert, sondern wird über die Autobiografie erst sichtbar und in eine Form gebracht.

Es entstehen visuelle Autobiografen, wie ich sie nenne.⁵ Sie sind eine spezifische Form der Selbstdarstellung in der bildenden Kunst, die über das Genre des Selbstporträts hinausgehen. In einem schillernden Wechselverhältnis zu ihrem literarischen Zwilling reflektiert die visuelle Autobiografie biografische Stationen der Künstlerin bzw. des Künstlers und stellt verschiedene Dimensionen von Zeitlichkeit her. Als bedeutsam erachtete Ereignisse – wie etwa das Erwachen der Sexualität, Hochzeit, Todesfälle oder das Erleben von Kriegen – werden aus einer Retrospektive inszeniert. In der Zusammenführung der ausgewählten biografischen Ereignisse entsteht eine zeitliche Struktur, die einen Lebenslauf suggeriert. In dessen Mittelpunkt steht eine gleichbleibende Protagonistin, die zugleich die Erzählerin der Lebensgeschichte zu sein scheint. Dass die Rezipierenden dies annehmen, verdankt sich dem „autobiographischen Pakt“, wie ihn Philippe Lejeune definiert hat: Er bezeichnet eine in der Rezeption angenommene „Identität zwischen Autor – Erzähler – Figur“.⁶ Das gilt allerdings ebenso für das Selbstporträt in der bildenden Kunst. Ingrid Hölzl spricht daher analog von

⁴ Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Frankfurt a. M. 1985, S. 87.

⁵ Vgl. Kittner 2009.

⁶ Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt* [1973]. Aus dem Französischen von Hildegard Heydenreich. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hg. von Günter Niggel. Darmstadt 1998, S. 214–257, hier S. 236.

einem „autoporträtistischen Pakt“.⁷ Beide Pakte stellen in ihrem Vollzug eine Form der Authentifizierung dar. Sie installieren zudem einen gattungsspezifischen Erwartungshorizont, wie ihn Martina Wagner-Egelhaaf für die literarische Autobiografie beschreibt: „Jeder einzelne autobiographische Akt, sei es das Lesen oder das Schreiben einer Autobiographie, bestätigt und modifiziert die Gattung Autobiographie.“⁸ Auch in visuellen Autobiografien entsteht die Authentifizierung sowohl durch die Struktur des Werks als auch durch seine Rezeption. Ein strukturell ähnlicher Akt der Authentifizierung kann auch über die Identifikation der Sammlung mit dem Sammler bzw. der Sammlerin entstehen – dies bezeichne ich als den ‚sammlerischen Pakt‘. Es ist vor allem diese Möglichkeit der Identifikation, die die Sammlung vom Archiv unterscheidet.

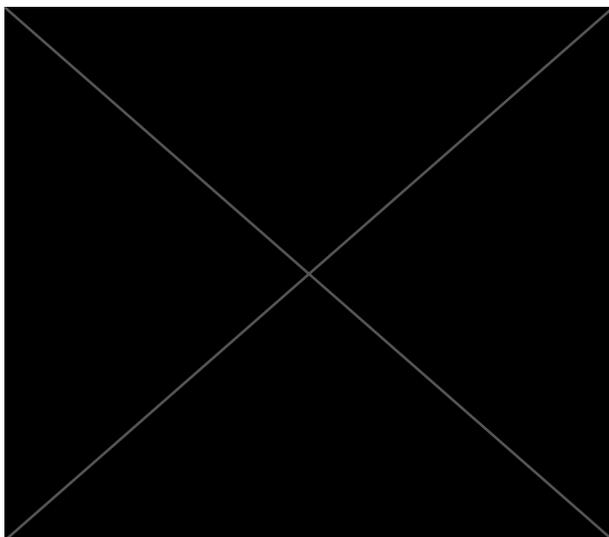


Abb. 1: Hannah Höch: *Lebensbild*, 1972/73, 130 x 150 cm, Privatsammlung © VG Bild-Kunst Bonn 2024

Porträts und Selbstporträts kommen in der visuellen Autobiografie häufig vor, werden aber narrativ eingebettet. Die Narration biografischer Ereignisse kann dabei durch die Kombination mit außerbildlichen Textteilen, wie bei Sophie Calle, oder auf einer innerbildlichen Ebene, wie in der letzten großformatigen Collage von Hannah Höch

⁷ Vgl. Ingrid Hölzl: *Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstporträts am Beispiel von Samuel Fosso*. München 2008.

⁸ Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 7.

mit dem Titel *Lebensbild* aus dem Jahr 1972/73 (Abb. 1) entstehen. Wurde die Collagekünstlerin und Malerin (geb. 1889 in Gotha) lange Zeit vor allem als einzige Künstlerin des Berliner Dadaismus wahrgenommen, so ist diese eindimensionale Sichtweise vor allem durch die feministische Kunstgeschichtsforschung seit den 1980er-Jahren korrigiert worden. Höch hat das Prinzip ‚Collage‘ stets weiterentwickelt und transformiert. So schuf sie am Ende ihres Lebens ein hochkomplexes und fast monumentales Erinnerungsbild mit einer Größe von 130 x 150 Zentimetern. Hannah Höch beschreibt in einem bisher unveröffentlichten Tonbandprotokoll zur Entstehung und Bedeutung der Collage: „Wenn schon, dann will ich wirklich, was mich so stark beeindruckt hat im Leben, soweit ich zurückdenken kann, erfassen“.⁹ Wie in der literarischen Autobiografie – wiederum nach der Definition von Philippe Lejeune – entsteht hier eine „rückblickende“ Gesamtdarstellung, die „eine wirkliche Person über ihr eigenes Dasein erstellt, wenn sie das Hauptgewicht auf ihr individuelles Leben, besonders auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt“.¹⁰

Um die Geschichte ihres Lebens und ihrer Persönlichkeit zu zeigen, greift Höch zum einen auf ihr privates Fotoarchiv zurück, das Porträts von ihr, ihrer Familie, Freundinnen und Freunden, Lebensgefährtinnen und Lebensgefährten in der Abfolge ihrer verschiedenen Lebensalter zeigt. Zum anderen wird die erlebte Zeit im *Lebensbild* durch Darstellungen prägender Ereignisse symbolisiert, wie etwa die beiden Weltkriege durch Soldatenfriedhöfe oder die Landung auf dem Mond, auf den sie sich selbst mit großer Lupe montiert. Zum dritten wird die verstreichende Zeit selbst thematisiert, etwa mit dem Motiv der Uhrspindel, einem Erinnerungsstück des Künstlers Raoul Hausmann, einem Armband aus kleinen Uhrspindeln, das in unterschiedlichen Größen und Zusammenhängen immer wieder auftaucht.

Die Collage *Lebensbild* ist der Versuch einer „Gesamtskizze“, die nach dem Autobiografietheoretiker Georges Gusdorf ein zentrales

⁹ Aus dem unveröffentlichten Tonbandprotokoll von Liselotte und Armin Orgel-Köhne. Das Fotografenpaar war an dem Entstehungsprozess der Collage *Lebensbild* beteiligt und hat dies in Werkstattgesprächen auf Tonband dokumentiert.

¹⁰ Lejeune 1998, S. 215.

Merkmal der literarischen Gattung ist.¹¹ Die Fotografien, zumeist erneut abfotografiert und vergrößert, stammen aus den Jahren 1890 (wie etwa das Kleinkindporträt) bis 1970 (wie die Porträts als alte Frau), so dass durch die Unterschiedlichkeit der Aufnahmen zugleich eine Geschichte des Mediums ins Bild kommt: Die Darstellung der verstrichenen Lebenszeit ist untrennbar mit der Geschichte ihres Darstellungsmediums verbunden. So prägen unterschiedliche Zeitkonstruktionen das *Lebensbild*: Der starke Porträtcharakter mit der aus dem Bild blickenden Erzählerin stellt eher eine Momentaufnahme dar, einen Stillstand im Fluss der Erzählung. Die Narration entsteht aus den vielfältigen Bezügen und Verbindungen, in die die immer gleiche Figur in ihren verschiedenen Lebensaltern eingebunden ist. Bereits der Titel der Collage verweist auf die Spannung zwischen (Selbst-)Bildhaftigkeit und der Kontingenz des Lebens. Höch hat ihn nach seiner Entstehung 1972 mehrmals verändert. Auf der Rückseite der Collage vermerkt sie den Titel *Selbstportrait*. Im September 1973 entsteht eine Liste mit Benennungen einzelner Themenkomplexe in der Collage. Dies initiieren die Fotografen Liselotte und Armin Orgel-Köhne, die Höch bei der Beschaffung des benötigten Bildmaterials helfen und schließlich auch die Themenkomplexe mit einer Nummernliste zur Entschlüsselung des Bildes mit entwerfen. Auf dem Höch-Exemplar der Liste hat die Künstlerin den Werktitel bereits in *Selbst-Biographie* verändert; erst ab 1976 fusioniert Höch in ihren Notizen die verschiedenen Titel zu dem Kompositum *Lebensbild*. In der Tat ist die Fotocollage beides: ein Hybrid aus Autobiografie und Selbstporträt.

Formal fällt an der Fotocollage *Lebensbild* auf, dass die Fotografien, aus denen sie besteht, nicht beschnitten erscheinen. Dadurch entstehen orthogonale Formen und parataktische Strukturen, die der Collage den Charakter einer Sammlung verleihen. Benjamin Buchloh hat diese Form als eine „Collage als Archiv“ bezeichnet und sie von der dadaistischen Collage abgegrenzt, die mit Strategien des Schocks durch das Aufeinanderprallen heterogener Elemente arbeitet.¹² Dies kennzeich-

¹¹ Vgl. Georges Gusdorf: *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie*. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung* (1998), S. 121–147, hier S. 130.

¹² Benjamin Buchloh: *Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage / Montage im Nachkriegseuropa*. In: *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst* (1997), S. 50–60, hier S. 58.

net beispielsweise Hannah Höchs bekannteste dadaistische Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* aus dem Jahr 1919, aus der sie einen winzigen Ausschnitt in der Collage *Lebensbild* zitiert. In der Fotocollage *Lebensbild* erscheinen die Fotografien zwar zunächst unbeschnitten und nebeneinandergestellt; *de facto* wurden die Fotografien aus Höchs Archiv von dem Fotografenpaar Liselotte und Armin Orgel-Köhne, mit denen sie zusammengearbeitet hat, abfotografiert und schließlich von der Künstlerin beschnitten und / oder neu montiert. In der Art der Anordnung sowie der Neukombination mit anderen Fotografien entstehen sammlerische Strukturen, in denen Höch sowohl verschiedene Formen des Sammelns als auch sich selbst als Sammlerin repräsentiert und reflektiert. Nicht zuletzt werden Teile des privaten Archivs ihrer Familienfotografien, die Höch vor allem in einer Art inneren kompositorischen Rechteck zeigt, in der Collage öffentlich präsentiert. Im Material selbst zeigt sich durchaus eine Verbindung zwischen Archiv und visueller Autobiografie, wenn es auch sammlerisch angeordnet ist.

Darüber hinaus präsentiert die Künstlerin im *Lebensbild* auch Objekte aus ihrem so genannten „Raritätenkabinett“, einer Sammlung autobiografisch konnotierter Miniaturobjekte – dies betrifft etwa auch die bereits erwähnte Uhrspindel von Raoul Hausmann, mit dem sie sowohl eine künstlerische Zusammenarbeit als auch eine Liebesbeziehung verband. Als Blow-Up erscheinen die Objekte gehäuft zwischen den beiden großformatigen Porträts von Hannah Höch aus den Jahren 1924 und 1925. Zwischen Höchs Gesichtern nimmt etwa eine Stickerei eine ähnliche Größe ein wie die nebenstehenden Höch-Porträts. Die herrschaftliche Rahmung – es handelt sich um die Abbildung einer heute noch vorhandenen Beeteinfassung aus Höchs Garten – erweckt den Eindruck, als würde das gestickte Paar darauf thronen. Ausgewählte Miniaturen hat Höch zunächst zu ‚Stilleben‘ komponiert und von den Orgel-Köhnes fotografieren und dokumentieren lassen. Als Montage im *Lebensbild* bilden sie durch ihre Vergrößerung spielerische Analogien zu anderen Elementen. So kommentiert das Stickereipaar ironisch das in der Nähe befindliche repräsentative Foto von Höchs Eltern, das anlässlich ihrer Silberhochzeit aufgenommen wurde.

Das älteste Objekt aus dieser Höch'schen Wunderkammer *en minia-*

ture ist das „Glasei 1894 von Tante J. in Weimar bekommen“, wie es Höch in ihrer Nummernliste angibt. Wenn man diese Nummernliste nicht kennt – sie wird in der Regel nicht mit dem *Lebensbild* ausgestellt –, sieht man ein Porträt der Künstlerin Hannah Höch, die durch ein Ei schaut (Abb. 2). In einer Doppelung der Fotografie wird gleichsam herangezoomt und wir blicken als Betrachterinnen und Betrachter nun auf ihre Hände und selbst durch das Glasei. Es findet ein Perspektivwechsel statt: Einmal schaut Hannah Höch, dann schauen die Rezipientinnen und Rezipienten. Auf diese Weise wird der Akt des Aus- und Rückblickens als solcher ins Bild gesetzt. Die selbstreferentielle Struktur der Collage *Lebensbild* inszeniert sowohl das Blicken an sich als auch das Angeblicktwerden: So gibt es Motivkomplexe im *Lebensbild*, in denen der Produktionsprozess selbst in Szene gesetzt wird, wenn etwa zu sehen ist, wie der Fotograf Armin Orgel-Köhne das Modell Hannah Höch ablichtet.

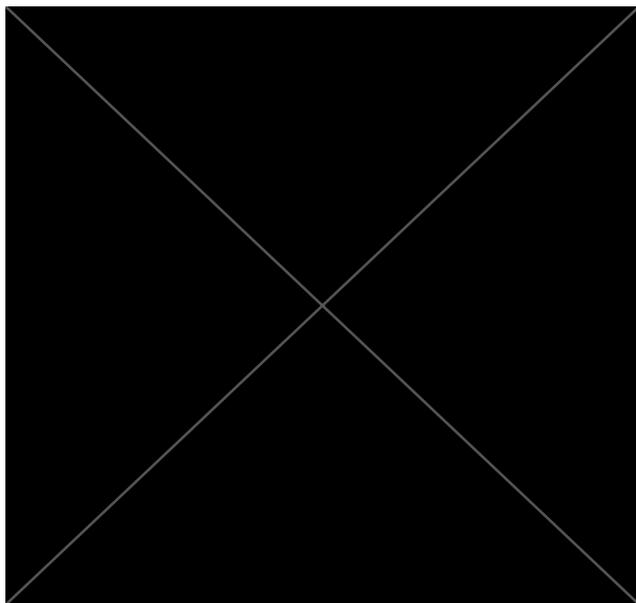


Abb. 2: Hannah Höch: *Lebensbild*, Detail: Blick durch das Glasei, 1972/73, 130 x 150 cm, Privatsammlung © VG Bild-Kunst Bonn 2024

Schließlich zeigt sich Höch in der Collage oberhalb der Szene mit dem Glasei als Sammlerin von Kunst: Abgesehen von ihren eigenen Arbeiten besaß Höch Kunstwerke und umfangreiche Dokumentationsmaterialien ihrer Künstlerinnen- und Künstler-Freunde: von Kurt

Schwitters und Raoul Hausmann über Theo van Doesburg, Johannes Baader, Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, die im *Lebensbild* in Porträts neben der *Kleinen Galerie* zu sehen sind. Als solche bezeichnet Höch jenen Bildausschnitt, in dem Werke dieser Künstlerinnen und Künstler als Hängung in Höchs Haus in Berlin-Heiligensee zu sehen sind. So war Höch nach dem zweiten Weltkrieg eine wichtige Leihgeberin für Ausstellungen zum Dadaismus, der in den 1950er-Jahren in der Bundesrepublik erstmals in großen repräsentativen Ausstellungen, etwa in Düsseldorf, gezeigt wurde. Nach ihrem Tod ging diese kunsthistorisch außerordentlich bedeutsame Sammlung in den Besitz der Berlinischen Galerie über und bildet bis heute eines der wichtigsten Kunst-Archive, mit etlichen Kunstwerken und weiteren Dokumenten aus der Dada-Zeit, aber etwa auch aus der Kunstszene der Berliner Nachkriegszeit. Diese Sammlung wird im *Lebensbild* jedoch nur klein dargestellt. Sie wird zur visuellen Chiffre von ‚Kunstsammlung und -repräsentation‘ an sich und führt kompositorisch auf die Figur Höchs zu, die buchstäblich als Fluchtpunkt der Sammlung fungiert. Bezeichnend für die visuelle Autobiografie ist, dass Höch sich in die Galerie mit einem Ausschnitt aus ihrer eigenen Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser ...* selbst integriert. Sie reiht sich damit selbstbewusst in die künstlerische Avantgarde ein und behauptet damit, dazuzugehören, was ihr von ihren männlichen Kollegen oft nicht zugestanden worden ist. In dieser Selbsthistorisierung und Positionierung innerhalb der Kunstgeschichte zeigt sich der affirmative, repräsentative Charakter der visuellen Autobiografie. Dies wird noch verstärkt durch den Motivkomplex im linken oberen Feld des Werks, in dem Hannah Höch einen Überblick über ihr eigenes Collagenwerk gibt. Parallel zur Entstehung der Collage *Lebensbild* ließ Höch viele ihrer Collagen von den Orgel-Köhnes fotografieren und dokumentieren. So entstand das Material für diesen Motivkomplex. Verschiedene selbstarchivarische Praktiken begleiten auf diese Weise den Entstehungsprozess der visuellen Autobiografie und prägen ihre Motive. Durch diese integrierte Form der Collagen-Retrospektive, das Fotoarchiv, die autobiografisch konnotierten Objekte und die private Kunstsammlung zeigt sich Höch in medial reflektierter Form als Autobiografin, als Collage-Künstlerin und als Sammlerin. Sowohl über die autobiografischen als auch über die sammlerischen Inhalte und Strukturen der Collage entwirft die Künstlerin eine „symboli-

sche Kontinuität des ‚Subjekts‘ in die Zukunft hinein“.¹³ Dieser konservative Zug der Autobiografie, der sich auf Erhaltung, Kontinuität und Selbststabilisierung richtet, wird bei Höch zugleich destabilisiert und ironisch gebrochen. Dies zeigt sich an unterschiedlichen Stellen der Collage, wie etwa in dem Porträt Höchs als Kleinkind. Ursprünglich eine wilhelminisch-repräsentative Atelieraufnahme mit Pomp und Schleife, wird es unter den Händen der Collagistin zu einem ironischen Selbstporträt der Kleinkind-Künstlerin. Denn an die Stelle der Schleife montiert Höch in die Babyhand einen Pinsel, das klassische Attribut eines Maler-Selbstporträts. In die Verlängerung der Pinselborsten setzt sie einen Ausschnitt aus ihrer Collage *Strauß*: eine grotesk wirkende Akkumulation von Augen, die aus Illustrierten ausgeschnitten wurden. Die Verbindung von Pinsel- und Collage-Augenmotiv legt nahe: Schon früh wurde hier der Keim der späteren Collage-Künstlerin, Malerin und Dadaistin gelegt. Höch bezieht sich an dieser Stelle auf die „Heroisierung des Künstlers in der Biographik“, wie es Ernst Kris und Otto Kurz nennen.¹⁴ Diese Heroisierung läuft, so Kris und Kurz, über Legendenbildung mit immer gleichen Mustern seit Plinius über Vasari bis in die Moderne. Kindheit und Jugend des Künstlers sind dabei zentrale Punkte: Das dem (männlich codierten) Künstler in die Wiege gelegte Ingenium, so der Topos, drängt schon früh zur Entfaltung. Höch überspitzt diesen Topos und wendet ihn ironisch: Der Pinsel steckt in der Hand eines verdutzten Kleinkindes, das nicht recht weiß, wie ihm geschieht. Doch zugleich ist die prospektive Inszenierung als zukünftige Collage-Künstlerin die Voraussetzung für die Retrospektive, die sie hervorbringt: „Hier wird nur Person Höch mit Collage. Das wird ein Collagebild – und alle Arbeiten, die hineinkommen, müssen Collage sein“, so Höch über das *Lebensbild*.¹⁵ Als ebenfalls ironische Strategie kann man es werten, wie Höch mit ihren Sammlungen umgeht und sie umwertet: Die bedeutende Kunstsammlung zeigt sie nur als winzigen

¹³ Matthias Winzen: *Sammeln – so selbstverständlich, so paradox*. In: *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst* (1997), S. 10–19, hier S. 10. Winzen bindet dies an die Sammlung und den Sammler, doch lässt sich die Figur des Prospektiven auch auf die Autobiografie beziehen.

¹⁴ Ernst Kris / Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934]. Frankfurt a. M. 1995, S. 37–51.

¹⁵ Aus dem unveröffentlichten Tonbandprotokoll von Liselotte und Armin Orgel-Köhne.

Verweis, während die scheinbar banalen Raritäten als raumgreifende Objektporträts in Szene gesetzt und mit den Höch-Porträts analogisiert werden. Dies ist indirekt auch ein Kommentar zu Sammlungstheorien wie der von Krzysztof Pomian, in der das sammelnde Subjekt mit den Objekten seiner Sammlung identifiziert wird.

Archiv versus Sammlung

Benjamin Buchloh würde das *Lebensbild* zumindest in Teilen unter der Form der „Collage als Archiv“ fassen; zugleich war die Rede von dargestellten Sammlungen sowie der Inszenierung der Künstlerin als Sammlerin – inhaltlich, aber auch formal über die sammlerischen Strukturen des Werkes. Wann aber lässt sich von „Archiven“, wann von „Sammlungen“ sprechen? In welchem Verhältnis stehen diese Begriffe zueinander und mit welchem Erkenntnisgewinn lassen sich diese beiden Ordnungsformen voneinander abgrenzen?¹⁶ In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, den Begriff des „Archivs“ zunächst nicht so weit zu fassen, wie es Michel Foucault getan hat, wenn er es als das „allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen“ definiert.¹⁷ In einer engeren Definition leitet sich das spätlateinische *archivium* zunächst vom griechischen *archeion* ab und bedeutet „Amtsgebäude“. Es ist ein

Ort für das Einstellen und Aufbewahren von nicht-veröffentlichten Urkunden, Akten und Materialien [...] im Unterschied zur Bibliothek, die in der Regel publizierte Bücher und Schriften aufnimmt. [...] Bibliothek, Museum und A. [Archiv; A. E. K.] unterscheiden sich hinsichtlich der von ihnen zusammengetragenen Objekte – Bücher, Artefakte, Dokumente – aber nur unwesentlich hinsichtlich ihrer Praktiken des Sammelns und Erschließens.¹⁸

¹⁶ Vgl. Alma-Elisa Kittner: *Objects of Migration. On Archives and Collections, Archivists and Collectors*. In: *(Un)sighted Archives of Migration – Spaces of Encounter and Resistance*. Hg. von Cathrine Bublitzky / Fiona Siegenthaler. London / New York 2023, S. 103–122.

¹⁷ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1973, S. 188.

¹⁸ Nikolaus Wegmann: *Archiv*. In: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hg. von Nicolas Pethes / Jens Ruchatz. Hamburg 2001, S. 53–55.

In dieser Definition wird zum einen deutlich, wie stark Archive institutionalisiert sind – insofern ist Foucaults herrschaftskritischer Ansatz, der den Prozess des steten Hervorbringens dessen, was in das Archiv gelangt und was nicht, in den Fokus rückt, nach wie vor relevant. Wie in einer Sammlung wird auch im Archiv Relevantes von Irrelevantem unterschieden, so dass bestimmte Aussagen und mögliche Archivalien gar nicht erst in das Archiv bzw. in die Sammlung aufgenommen werden. Zum anderen erscheinen selbst institutionalisierte Archive weitgehend unsichtbar. Selbst wenn sie einer wissenschaftlichen und interessierten Öffentlichkeit zugänglich sind, bestehen sie aus zunächst unveröffentlichten Dokumenten. Diese verbergen sich in Regalen mit Schubladen, Ordnern, Archivschränken und etlichen anderen zunächst geschlossenen Aufbewahrungsorten. Sie fungieren als (ausschnitthaftes) Depot des Wissens, das zur Beantwortung bestimmter Fragen herangezogen werden kann. Allerdings wird es erst durch die Fragenden sichtbar und erhält eine Bedeutung, die sich mit einer anderen Fragestellung auch verändern kann. Die Bedeutungen des Archivs entstehen daher auch durch performative Praktiken.¹⁹ Eine Prämisse für die hermeneutische Auslegung und Sichtbarmachung ist die dokumentarische Erschließung der Archivalien, die in vielen Fällen eine anhaltende Aufgabe darstellt. Es bedarf finanzieller Ressourcen sowie einer aktiven Gestaltung und Arbeit am Archiv. Zum einen wird es dadurch weiterhin erschlossen und zum anderen wird es sichtbar gemacht und mit anderen Archiven, Perspektiven und Kontexten verknüpft. Dies setzt einen dynamisierten Begriff sowohl des „Archivs“ als auch seiner „Archivalien“ voraus, die meist aus anderen Kontexten stammen und zirkulieren. Dennoch handelt es sich bei der Praktik des Sammelns zunächst um einen Akt der Stillstellung. Der Akt des Sammelns ist Voraussetzung sowohl für das Archiv als auch für die Sammlung. Walter Benjamin zufolge löst die Sammlung das Ding aus dem Materialfluss der Welt, damit es mit

¹⁹ Zur Aktivierung und Befragung von Archiven vgl. exemplarisch: Almut Goldhahn / Massimo Ricciardo: *Objects of Migration. Photo-Objects of Art History: Encounters in an Archive*. In: *(Un)sighted Archives of Migration – Spaces of Encounter and Resistance* (2023), S. 57–85. Costanza Caraffa: *Objects of Value: Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive*. In: *Photo Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*. Hg. von Julia Bärnighausen / C. C. / Stefanie Klamm / Franka Schneider / Petra Wodtke. Berlin 2019, Edition Open Access, MPI für Wissenschaftsgeschichte, S. 11–32.

anderen Dingen „dasselbe“ bilden kann: „Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.“²⁰ Die meisten Sammlungstheorien knüpfen daran an wie auch Krzysztof Pomians bündige Formulierung:

Eine Sammlung ist jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können.²¹

Deutlich wird an Pomians Definition, dass die Sammlung im Gegensatz zum Archiv Sichtbarkeit und Gesehenwerden impliziert. Sie zielt von Beginn an auf die Schaulust eines imaginären oder tatsächlichen Publikums. Dies unterscheidet etwa auch Höchs privates Fotoarchiv vom *Raritätenkabinett*, das in ihrem Wohnraum in einer Vitrine zur Schau gestellt wurde.

Doch wer stellt die Objekte zusammen und deutet ihre Beziehung zu anderen Objekten? An dieser Stelle kommt bei Walter Benjamin der Sammler ins Spiel,²² der für das „Heraushalten“ der Dinge aus dem Kreislauf des Materials verantwortlich ist. Der Sammler, wie ihn Benjamin charakterisiert, nimmt den Kampf gegen die Zerstreung auf. Das Sammeln trägt Sinn, Ordnung, Begrenzung, Zusammenhang und Erklärung in das Zerstreute.²³ Gleichwohl ist es zweischneidig. Das Ding wird zwar vor dem Verschwinden gerettet, jedoch geschieht dies auf Kosten seiner Lebendigkeit: In der Sammlung wird es stillgestellt. Sehr lebendig beschreibt Benjamin in seiner Rede *Ich packe meine Bibliothek aus* den Tod des Dinges, das gleichsam erjagt wurde: „Es ist die

²⁰ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk* (1927–1940). 2 Bände. Frankfurt a. M. 1982. Hier Band 1, S. 271.

²¹ Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1988, S. 16.

²² In den meisten Sammeltheorien ist ‚der Sammler‘ männlich codiert; daher wird an dieser Stelle die männliche Form bewusst beibehalten. Eine Ausnahme stellt Manfred Sommer (2002) dar. Zur Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Bezug auf die Figur des Sammlers und der Sammlerin vgl. Kittner 2009.

²³ Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 279.

tiefe Bezauberung des Sammlers, das einzelne in einen Bannkreis einzuschließen, in dem es, während der letzte Schauer – der Schauer des Erworben Werdens – darüber hinläuft, erstarbt.“²⁴ Nach dieser Mumifizierung werden die Dinge jedoch wieder zum Leben erweckt: Der Sammler nämlich erlebt die Eingliederung des ersammelten Objekts in seine Ordnung als dessen „Wiedergeburt“.²⁵ Er erstrebt „die Erneuerung des Daseins“ durch die Dinge, die in der Sammlung einen neuen Sinn erhalten.²⁶ Die verlorene Verbindung des modernen Menschen mit den Dingen scheint in dem Prozess des Sammelns wieder hergestellt zu sein. Die Sammlung zeichnet sich somit durch eine Doppelstruktur aus: Verlebendigung und Stillstellung, Konservierung und Kontingenz, Leben und Tod, wie auch der Sammler selbst „dialektisch gespannt [ist] zwischen Ordnung und Unordnung“.²⁷ Im Gegensatz zur Konfiguration des Archivs, das die Figur der Archivarin oder des Archivars entweder der Institution unterordnet oder das in der Foucault’schen Definition von allen als Diskurs generiert wird, erscheint in Sammlungstheorien der (männlich codierte) Sammler als Flucht- und Ausgangspunkt der Sammlung: Die Sammlung hat eine Autorin bzw. einen Autor. Für Jean Baudrillard ist der Sammler sogar das wesentliche Stück der Kollektion: „Die Sammlung besteht aus einer Reihe einzelner Glieder, das letzte jedoch, das abschließende Stück, ist die Person des Sammlers selbst.“²⁸ Deutlich wird an dieser Stelle: Es handelt sich um einen Sammlermythos, eine Narration, die etwa der des – ebenso männlich codierten – Künstlermythos nicht unähnlich ist. Werk und Person werden in diesem Mythos kurzgeschlossen. Festzuhalten bleibt, dass die Gleichsetzung von Sammlerin bzw. Sammler und Sammlung, die Teil dieses Mythos ist, bis heute fortgeschrieben wird. Künstlerische Strategien des Sammelns spielen mit diesen Konnotationen und nutzen dies in visuellen Autobiografien oft als weitere Strategie der Authentifizierung des Gezeigten und Erzählten. Daher ist der Begriff

²⁴ Walter Benjamin: *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* [1931]. In: Ders.: *Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur*. Leipzig 1970, S. 9–19, hier S. 10.

²⁵ Benjamin: *Ich packe meine Bibliothek aus*, S. 11.

²⁶ Benjamin: *Ich packe meine Bibliothek aus*, S. 11.

²⁷ Benjamin: *Ich packe meine Bibliothek aus*, S. 10.

²⁸ Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen* [1968]. Frankfurt a. M. / New York 1991, S. 116.

der „Sammlung“ passender, wenn er sich etwa auf die Verklammerung der Selbstdarstellung Höchs mit ihren Objekten bezieht oder ihre dargestellte Kunstsammlung bezeichnet. Die Art der Verklammerung von Objekt und Person zielt im *Lebensbild* allerdings auch auf eine Verunsicherung und Destabilisierung der gezeigten Person. In einem Verwirrspiel der Doppelungen mit ihren Sammlungsdingen scheinen Subjekt und Objekt die Plätze zu tauschen. Die Reflexion der verschiedenen Sammlungsebenen ist im *Lebensbild* zugleich verknüpft mit dem Archiv. Zum einen resultieren sie aus den archivarisches Praktiken des Sammelns und Sortierens, nicht nur, aber auch zum Zeitpunkt der Produktion der retrospektiven Collage. Zum anderen nutzt Höch ihr privates Fotoarchiv, das der Öffentlichkeit sonst nicht zugänglich ist, als Materialfundus für das *Lebensbild*. Ein Teil davon wird in der Collage neu geordnet und veröffentlicht. Eine klare Trennung von Archiv und Sammlung ist im *Lebensbild* daher nicht immer möglich, sondern beide Formen überkreuzen sich. Das Archiv ist bei Hannah Höch kein stummer Ablageort, sondern wird im *Lebensbild* zum Sprechen gebracht.

Zwischen Fakt und Fiktion: Sophie Calles Récits autobiographiques

Im Gegensatz zu Hannah Höch arbeitet die französische Künstlerin Sophie Calle (geb. 1953) explizit mit Texten, die scheinbar autobiografische Geschichten erzählen. Auch der Titel in seinen verschiedenen Varianten verweist auf das Genre der Autobiografie: *Récits autobio*

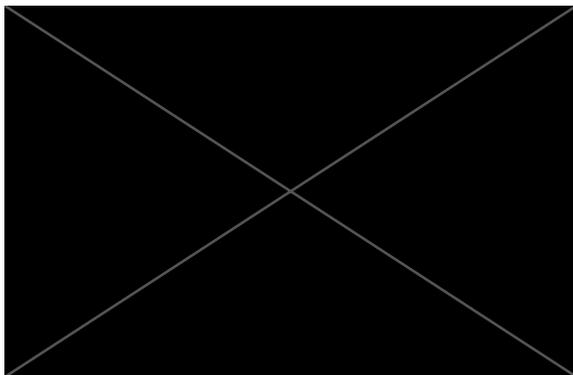


Abb. 3: Sophie Calle:
*The Fake Wedding /
Le faux mariage*, aus:
*Autobiographical Sto-
ries / Récits autobio-
graphiques*, 1992, 110
x 160 cm (Fotografie),
50 x 50 cm (Text) © VG
Bild-Kunst Bonn 2024

graphiques, *Autobiographical Stories* oder *Wahre Geschichten* nennt Calle ihre Installationen, die meist aus Fotografien und Texten bestehen.

Die *Récits autobiographiques* entstehen ab dem Jahr 1988 und werden seitdem von Sophie Calle *ad infinitum* weitergeführt und in verschiedenen Größen und Versionen ausgestellt: Neben den Foto-Text-Installationen stellt Calle sie auch als Objekt-Text-Installationen aus und publiziert regelmäßig Künstler:innenbücher zu dem stetig anwachsenden Werkkomplex. Zwischen den Jahren 1988 und 2003 entstehen zunächst 38 Elemente der Serie; in dem Buch *Wahre Geschichten* aus dem Jahr 2021 sind es bereits 65 „dramatische, frivole, zärtliche und verspielte Episoden“, in denen die Künstlerin „ein ganzes Leben in Fragmenten“ erzählt.²⁹ In den kurz gehaltenen, prägnanten Texten schildert eine Erzählerin in der ersten Person Singular scheinbar persönliche Erlebnisse aus ihrem Leben: Sexualität und Begehren, Familiengeschichten und Tod, individuelle Ängste und Verluste werden thematisiert. In einem Kontrast zu den intim wirkenden Geständnissen stehen die dazugehörenden Fotografien, die in nüchterner Art und Weise eher banale Gegenstände zeigen: eine Tasse, einen Bademantel, manchmal Fotos mit Porträts der Erzählerin, die mit der Autorin identisch sind. So spielt in anderer Weise als bei Hannah Höch auch hier die Gattung des Selbstporträts eine herausgehobene Rolle. Zusammen mit den Texten sind die Fotografien makellos gerahmt und werden kühl und glatt präsentiert. Dieser Kontrast von Distanz und Nähe, Persönlichem und Repräsentativem durchzieht Calles gesamte Arbeit, bekommt jedoch in dem Werkkomplex der *Autobiografischen Geschichten* eine besondere Bedeutung. Die Serialität der Installation erlaubt Calle zudem etwas, das der literarischen Autobiografie nicht möglich ist: Sie bleibt nach hinten offen und kann jederzeit erweitert oder in einer anderen Kombination ausgestellt werden, was Calle auch immer wieder nutzt.

In der Installation *The Fake Wedding / Le faux mariage* (Abb. 3) beschäftigt sich die Künstlerin mit dem biografisch bedeutsamen Ereignis der Hochzeit. Das Fest der Hochzeit an sich beruht wie jedes Ritual auf der kollektiven Wiederholung innerhalb der Gesellschaft. Diese Struktur wird jedoch überspitzt, wenn Calle die gleiche Hochzeit –

²⁹ Klappentext des Buchs von Sophie Calle: *Wahre Geschichten*. Frankfurt a. M. 2021.

ihre eigene – wiederholt und ein komplexes Verwirrspiel zwischen Fiktionalität und Authentizität in Gang setzt. Die ‚falsche Braut‘ Sophie Calle ist auf einem traditionell wirkenden Hochzeitsfoto, umringt von Familie, Freundinnen und Freunden, auf den Stufen eines Gebäudes zu sehen, das sich im Text wie erwartet als Kirche entpuppt. Die Erzählerin erklärt:

Our improvised roadside marriage in Las Vegas didn't allow me the chance to fulfil the secret dream that I share with so many women: to one day wear a wedding dress. So, on Saturday June 20, 1992, I decided to bring family and friends together on the steps of a church in Paris for a formal wedding picture. The photograph was followed by a mock civil ceremony performed by a real mayor and then a reception. The rice, the wedding cake, the white veil – nothing was missing. I crowned, with a fake marriage, the truest story of my life.

Die Fotografie führt die Rezipientinnen und Rezipienten auf eine falsche Fährte, die vom Text entlarvt wird, mit dem Ziel, ihn und die dazugehörige Fotografie als wahr anzusehen. So ist die Hochzeit zwar ein Fake, doch als von ihr konstruierte und realisierte Fiktion hat sie stattgefunden, zumindest wenn man dem Text Glauben schenkt. Doch selbst wenn man dies nicht täte, existiert Sophie Calle als Braut auf dem gestellten Bild, das im Ritual der Heirat der Beweis und die Erinnerung an das Ereignis schlechthin ist. Die Fotografie bezeugt im Sinne Barthes' den Moment des „Es ist so gewesen“. Zumindest einen Moment lang haben die abgebildeten Menschen dort gestanden. Dies nehmen wir Rezipientinnen und Rezipienten nach wie vor an, obwohl mit der Fotografie zugleich die Retusche, die Täuschung, erfunden wird. Man könnte in diesem Sinne auch von einem fotografischen Pakt sprechen, den die Rezipientinnen und Rezipienten mit den Fotografinnen und Fotografen schließen.³⁰ Die Art ihrer Positionierung und Kleidung sind ein Indiz dafür, dass es sich um das Ritual der Hochzeit handelt. Calle überführt gesellschaftliche öffentliche Rituale sowohl in ihr privates Leben als auch in ihr Werk und verunklart gleichzeitig die Grenze zwischen wahr und falsch, fremd und eigen. Das biografische Ereignis wird als kollektive Wunschvorstellung entblößt. Die Künstlerin führt vor, wie durch den Akt des Fotografierens ein Ereignis nicht

³⁰ Selbst *deep fakes* setzen auf diesen Pakt.

nur festgehalten, sondern performativ hervorgebracht wird. Zudem setzt sie die Repräsentation ihres eigenen Körpers als Medium der Authentifizierung ein. Der dargestellte Körper der Braut bezeugt die Evidenz des Geschehens und ist doch gleichzeitig ein ‚unechter‘ Körper, der nur über seine Maskierung eine Bedeutung suggeriert.

In einer Objekt-Version der Serie infiltriert Sophie Calle mit ihren autobiografischen Geschichten museale Zusammenhänge. Wie geschaffen erscheint etwa das Londoner Freud Museum für ein *Appointment with Sigmund Freud* – unter diesem Titel zeigte Sophie Calle im Jahr 1999 im Freud Museum einen Großteil der *Récits autobiographiques / Autobiographical Stories*. Im Jahr 2005 erscheint das Buch dazu. In Gestalt eines Hochzeitskleides besetzt die Geschichte *The Wedding Dress* den prominentesten Platz im Haus: den Freud'schen Divan (Abb. 4).

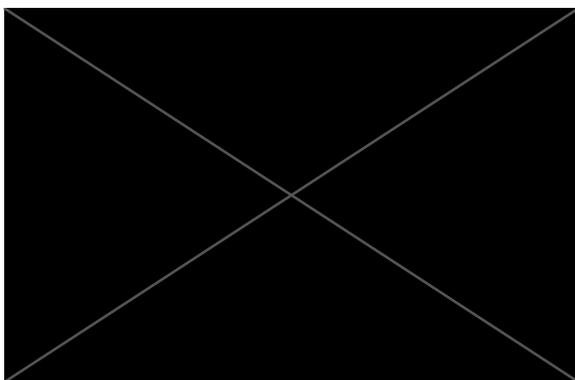


Abb. 4: Sophie Calle: *The Wedding dress / La robe de mariée*, Freud Museum London, 1999 © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Ein altmodisches, weißes Hochzeitskleid ist auf dem Divan in voller Länge ausgebreitet. Fast buchstäblich legt sich Calle als Klientin auf Freuds Couch. Sie inszeniert ein Rollenspiel mit einer Verkleidung ohne Körper. Denn dieses Kleid, diese Hülle ist gleichsam die Haut ihres Phantasmas, wie in der dazugehörigen Geschichte deutlich wird. Darin tritt die Protagonistin dem lang begehrten Helden der Kindheit in einem Hochzeitskleid gegenüber, als sie seine Liebhaberin wird. Die Geschichte lautet:

I always admired him. Silently, since I was (a) child. One November 8th – I was thirty years old – he allowed me to pay him a visit. He lived several hundred kilometres from Paris. I had brought a wedding dress in my valise, white silk with a short train. I wore it on our first night together.

Die typologische Verknüpfung von Kindheit und Erwachsenenalter ist spezifisch für Calles autobiografische Erzählperspektive, die gleichsam von einem erhöhten Standpunkt aus retrospektiv erzählt. Zugleich greift sie die von Sigmund Freud thematisierten Fragen des Begehrens und die von ihm analysierten Zusammenhänge zwischen Kindheitserfahrungen und deren Fortwirken im Erwachsenenleben auf. Die Betrachterinnen und Betrachter sind hier Zeuginnen und Zeugen eines doppelten Rollenspiels: Das Brautkleid bei ihrem Liebhaber wiederholt im Erwachsenenalter eine kindliche Phantasie, die Phantasie nämlich, sich das Weiblichkeitssymbol anzueignen, das die Frau beim *rite de passage*, der Hochzeit und der ersten Nacht trägt, in der sie performativ zu dem wird, was sie noch nicht ist: zu einer Frau. Das Symbol dieser weiblichen Metamorphose besetzt nun Freuds Divan als Klientin. Das autobiografische Rollenspiel wird zu einer Besetzung, die künstlerische Setzung zur Sitzung. Auf diese Weise kippt das Spiel, das zunächst eine Form des Rollenspiels darstellt, immer wieder in eine agonale Figur: Es entsteht ein Wettstreit der autobiografisch konnotierten Sammlungen und damit auch ein Wettstreit der Autorschaften. In ihrer Aneignung und Übertreibung nutzt Calle Freuds Narrativ, um ihr eigenes umso stärker zu etablieren. Der Rahmen seines autobiografisch codierten Interieurs und Freuds Sammlung, die das Museum ausstellt, sowie dessen Autorschaft werden zum Sprungbrett, Calles eigene Autorschaft zu installieren. Denn nicht nur die Künstlerin passt sich in das Freud'sche Narrativ ein, sondern das Narrativ des Psychoanalytikers – zu dem auch seine Sammlung gehört – findet seinen Fluchtpunkt nun stets in den Calle'schen Erzählungen.

Doch trotz dieser ausgeklügelten Überbietungsstrategien und Meta-Autorschaften kreisen Calles Text-Bild- oder Objekt-Text-Installationen immer wieder um dasselbe: die Leerstelle, das Abwesende, den Mangel. Dies kann sehr unterschiedlich gedeutet werden: Es könnte auf den blinden Fleck der Autobiografin im Blick auf sich selbst verweisen oder auch die Unmöglichkeit reflektieren, das eigene Ende schreiben oder zeigen zu können. Trotz des Anspruchs, eine Gesamt-skizze des Lebens zu sein, muss die Autobiografie *per se* nach hinten offen bleiben. Eine weitere mögliche Deutung ist bisher übersehen worden: Die jüdische Perspektive, die von der Erfahrung der Diaspora geprägt ist und daher ebenso mit Narrationen über Abwesenheit ver-

traut ist.³¹ Die jüdische Perspektive bezieht sich in diesem Falle sowohl auf den Divan Freuds, der eines der berühmtesten jüdisch konnotierten Exilobjekte ist, als auch auf Sophie Calle selbst. Im kollektiven visuellen Gedächtnis erscheint dieser Divan als Symbol der Psychoanalyse entzeitlicht und enträumlicht – die meisten Touristinnen und Touristen vermissen ihn im Freud-Museum in Wien. Doch dass sich Freuds Divan und seine Privatsammlung in London befinden, ist die Konsequenz seiner Verfolgung als Jude und seiner dadurch erzwungenen Emigration im Jahr 1938. Nur mit dieser Kontextualisierung der Stigmatisierung und Verfolgung durch den faschistischen Staat ist man imstande, das Objekt in all seinen Facetten zu sehen. Die Geschichte von Calle, die sich über dieses prominente jüdische Exilobjekt legt, kreist um eben jenes Begehren, dessen Existenz Freud durch die Psychoanalyse überhaupt erst zum Vorschein gebracht hat. Um den Verlust von Menschen, Orten und Objekten durch die Shoah geht es ihr an dieser Stelle nicht, zumindest nicht vordergründig. Dennoch widmet sie die bereits erwähnte, 2021 erschienene deutsche Ausgabe von *Wahre Geschichten* scheinbar vier (abwesenden) Personen: „Für Nichouma Krajka und Hélène Sindler, für Szoel Szyndler und Charles Sindler.“³² Dazu erklärt Sophie Calle in einem Interview 2021:

Nichouma Krajka war der Name meiner polnisch-jüdischen Großmutter, Szoel Szyndler der meines französischen Großvaters. Während des Krieges haben sie sich in Hélène und Charles Sindler umbenannt, um sich zu verstecken. Ich wollte dieses Buch, diese erste deutsche Ausgabe,³³ ihren beiden Identitäten widmen: der vor und der nach dem Krieg. Sie sind die Angst nie mehr losgeworden. Als ich die transsibirische Eisenbahn nahm, baten sie mich, weder einen Fuß nach Polen noch nach Deutschland zu setzen. Ich habe mich daran gehalten und sehr lange nichts in Deutschland gemacht. Nicht meinetwegen, ich habe überhaupt kein Problem damit, sondern ihretwe-

³¹ Dazu im Erscheinen: Alma-Elisa Kittner: *What was Left, What was Saved. Reflections on Jewish Objects of Migration*. In: *What We Brought with Us. Things of Exile and Migration*. Hg. von Vanessa Agnew. Bielefeld 2024, S. 27–40.

³² Calle: *Wahre Geschichten*, S. 5.

³³ Tatsächlich handelt es sich um die zweite deutsche Ausgabe der *Wahren Geschichten*; die erste erschien bereits 2004 bei Prestel in einer Version mit 36 Geschichten – ohne Widmung. Erst in dieser 2. Version war es Sophie Calle offensichtlich wichtig, ihre jüdische Herkunft offen zu legen.

gen. Ihnen jetzt dieses Buch zu widmen ist für mich eine Art, ihnen zu sagen: Ihr müsst keine Angst mehr haben, es ist vorbei, es ist viel Zeit vergangen, wir gehen nun gemeinsam dorthin.³⁴

Es sind demnach nur zwei Personen, denen Calle das Buch widmet: ihren Großeltern, die sich während der Verfolgung im Krieg mit anderen Namen maskieren und verstecken mussten. Mit der Offenlegung ihrer jüdischen Herkunft wird die inhärente jüdische Perspektive der *Autobiografischen Geschichten* erstmals explizit. Calles Inszenierung unterschiedlicher Leerstellen und Abwesenheiten, aber auch ihr Spiel mit Identitäten und Maskierungen knüpfen indirekt an eine spezifisch jüdische Geschichtserfahrung an. Insbesondere im Londoner Freud Museum potenzieren sich verschiedene jüdische Perspektiven: Freuds Divan, das jüdische Objekt erzwungener Migration und zugleich Symbol der Psychoanalyse, verweist auf einen existentiellen Verlust, während Calles Narrationen teils spielerisch Leerstellen umkreisen, die nichtsdestotrotz ins Abgründige gleiten können und auf Fragen von Genealogien und Spuren zielen, die Menschen hinterlassen – oder auch nicht. Damit erhält ihr Werk einen weiteren wichtigen Resonanzraum, der in der bisherigen Rezeption noch nicht erkannt wurde. Der Bezug auf biografische Fakten verschiebt die Tonlage der Fiktionalität und rückt sie in ein anderes Licht. Während bei Hannah Höch die Faktizität über ihr Materialarchiv der Familienfotografien sowie die Referenzen auf ihre vielfältigen Sammlungen und ihr Collagenwerk entsteht und daher vor allem bildlich geprägt ist, entsteht bei Sophie Calle eine Spannung zwischen Text und Bild. Sowohl die Texte als auch die Objekte oder deren Fotografien, die vom Leben erzählen, kreisen um verschiedene Formen von Abwesenheit – um die kleinen und die großen Tode.

³⁴ Annabelle Hirsch: *Interview mit Sophie Calle. Die Meisterin der Indiskretion*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 18.7.2021.