

Iris Klein

Sylvère Lotringer

PHANTOM GESTURES

Iris Klein's »Women« (1998 – 2005) are photographic negatives, but only negative in appearance. It is darkness at noon. Reminiscent of silver-coated plates, these mostly small (12,7 cm x 17,8 cm) ghostly images hark back to an early stage when photography still had the power to mesmerise, or was still trying to match painting. Klein's black photographs are translucent, but the chiaroscuro emanates from the bodies themselves, or rather from their clothes. The bodies are black, and the background is dark, but the clothes are spectral white with soft grey folds that give them a painterly look. It is the clothes that irradiate the entire photograph, floating in darkness around phantom limbs. (Klein admits that she shot



IRIS KLEIN, *Tree*, 2005. Aus der Serie / from the series: *Women*, 1998 – 2005. Lambda-print, 117 cm x 117 cm.

empty clothes first; bodies were introduced later.) All the edges are slightly blurred, and this further intensifies the spatial ambiguity with their surroundings. Everything else, including the face, is black, dense and velvety, so delicately textured that it is tempting to touch. In our era of mechanical reproduction and digital manipulation, the aim of these photographs is to reclaim the idea of an original.

In his essay celebrating the modern era in which photography and film have replaced lithography and painting, Walter Benjamin suggested that the aura was a unique phenomenon created in nature by the sense of distance, »however close it may be«.¹ What he meant is that the feeling of something unique and authentic, wasn't just a physical property of the images, it was the viewers' attitude in relation to them that used to inspire some degree of awe. Actually, the claim for authenticity came much later, after religious participation had become problematic. Contrary to what happens in our society, where images are too close to be perceived or registered, the aura managed to maintain some separation. It couldn't be domesticated or trivialised. »The closeness which one may gain from its subject matter«, Benjamin wrote, »does not impair the distance which it retains in appearance«.² These objects remained inapproachable because they were endowed with the same kind of »dark energy« that keeps driving the entire universe.

PHANTOMGESTEN

Iris Kleins »Women« (1998 – 2005) sind Fotonegative, allerdings nur dem Aussehen nach. Die Finsternis ist taghell. Diese zumeist kleinen (12,7 cm x 17,8 cm) gespenstischen Bilder erinnern an silberbeschichtete Platten und knüpfen damit an die Frühzeit der Fotografie an, als diese noch zu bannen vermochte oder der Malerei ebenbürtig zu sein versuchte. Kleins schwarze Fotografien sind durchscheinend, aber ihr Chiaroscuro geht von den Körpern oder, genauer, von ihrer Kleidung aus. Die Körper sind schwarz, der Hintergrund ist schwarz, aber die Kleidungsstücke sind geisterhaft weiß, mit weichen grauen Falten, die ihnen ein malerisches Aussehen verleihen. Es sind die Kleidungsstücke, die, im Dunkel Phantomglieder umfließend, das ganze Foto zum Leuchten bringen. (Klein gibt zu, dass sie zuerst die leeren Kleidungsstücke fotografierte; die Körper kamen erst später dazu.) Sämtliche Linien sind leicht verschwommen, was den unklaren räumlichen Bezug zu ihrer Umgebung verstärkt. Alles andere, einschließlich der Gesichter, ist schwarz, dicht und samtig, dermaßen fein strukturiert, dass man versucht ist, es zu berühren. In unserem Zeitalter mechanischer Reproduzier- und digitaler Manipulierbarkeit versuchen diese Fotos, die *Idee* eines Originals wiederzugewinnen.

In seinem Essay, der die Moderne und die Ablöse der Lithografie und Malerei durch Fotografie und Film feiert, beschrieb Walter Benjamin die Aura als eine »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«.¹ Was er damit meinte ist, dass das Gefühl von Einmaligkeit und Authentizität nicht allein eine physische Eigenschaft von Bildern ist, sondern mit der Haltung zu tun hat, mit der ihnen der Betrachter oder die Betrachterin begegnet, und die früher mit einer gewissen Ehrfurcht einherging. Der Anspruch auf Authentizität kam eigentlich erst viel später, nachdem die religiöse Teilnahme problematisch geworden war. Im Gegensatz zu unserer gegenwärtigen Situation, wo uns die Bilder zu nah sind, als dass wir sie wahr- oder aufnehmen könnten, vermochte die Aura eine gewisse Distanz zu wahren. Sie ließ sich nicht domestizieren oder trivialisieren. »Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag«, schrieb Benjamin »tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.«² Diese Objekte blieben unnahbar, weil sie mit derselben Art von »dunkler Energie« ausgestattet waren, die das ganze Universum in Bewegung hält.

Benjamin schrieb den Verfall der Aura dem urbanen Leben und dem Bedürfnis der Massen nach unmittelbarem Nutzen zu. Damit verloren die Religionen ihre Macht und die Ikonen ihr Geheimnis. Die Herausforderung für Klein war, mit einem auratischen Element in einer Welt zu experimentieren, die keine Aura duldet, und eigentlich alles in ihrer Macht stehende tut, um sie unmöglich zu machen. Kleins Fotografien haben etwas Byzantinisches. Die Aureole des den Bäuerinnenkopf umrahmenden Hutes hätte wie die weißen Haarkränze um die anderen schwarzen Gesichter in Gold gemalt werden können. Selbstverständlich konnte Klein die Distanz, von der Benjamin sprach, nicht allein durch Materie wieder erschaffen. Selbst die Kunst ist heute kein selbst erschaffener Kult mehr und hat ihren Wert an den Markt verpfändet. In der heutigen Welt könnte höchstens die Feinheit und Dichte der fotografischen Textur – als eine Art eingebaute Reproduktionsresistenz – so etwas wie eine einmalige Erfahrung ermöglichen. Das sehr kleine Format, das Klein für diese Serie verwendet, ist eine Absage an den Tauschprozess (Größe erhöht den Wert). Zudem zwingt es den/die Betrachter/in stehenzubleiben, um sich die Bilder aus der Nähe anzusehen und sie nicht nur flüchtig von ferne zu streifen.

Es ist schwer zu sagen, wer die Menschen in Kleins Bildern sind. Was am meisten zählt, ist offensichtlich nicht ihr Geschlecht oder ihre Identität, sondern ihr Leuchten. Sie scheinen mit leerem Blick



Railroad 1, 2001.



Resort 1, 2003.



Hausschlappen / Slippers 1, 1999.



Weide / Pasture 3, 2002.



Wald / Woods, 2005.



Schwalbe / Swallow, 2005.



IRIS KLEIN, *Schilf / Reed 2*, 2001/2005. Aus der Serie / from the series: *Women*, 1998 – 2005. Silbergelatine-print, 20,3 cm x 25,4 cm.

Benjamin attributed the decay of the aura to urban life and the masses' desire for instant instrumentality. This is how religions lost their grip and icons their secret. Klein's challenge was to experiment with some element of the aura in a world that doesn't tolerate it, and which actually does everything it can to make it impossible. There's something outwardly Byzantine about Klein's photographs. The aureole appended to the farmer's head, like the white hair around the black faces, could have been painted in gold. Obviously Klein couldn't recreate the kind of distance Benjamin was talking about through subject matter alone. Even art has ceased to be a self-generated cult, and has tied down its value with the market. In contemporary society, only the fragility and lushness of the photographic texture, a built-in resistance to reproduction, could possibly allow for some kind of singular experience. The very small format that Klein chose for this series is a snub to exchangeability

IRIS KLEIN, aus der Serie / from the series: *Women*, 1998 – 2005.
 Verschiedene Techniken / various techniques, gerahmt / framed,
 12,7 cm x 17,8 cm / 117 cm x 117 cm.

geradeaus zu schauen, aber sie haben kein Gesicht. Da ist nichts als ein schwarzer Monolith. Diese Frauen, wenn es denn überhaupt Frauen sind, haben nichts Persönliches. Es sind Nicht-Personen. Sind sie lebendig oder tot? Sind sie überhaupt real? Ein paar Details geben uns vielleicht Aufschluss. Der Kopf der mit geöffneten Beinen auf dem Bett liegenden jungen Frau ist an die Wand genagelt. All diese Frauen sind verschieden gekleidete Puppen. Klein könnte genau erzählen, wie ihre Stoffpuppe für jedes Bild arrangiert wurde – mit unsichtbaren Fäden schräg an einen Stuhl gebunden, von einem Stab oder Kleiderhaken aufrecht gehalten. Schließlich schnitt sie die Puppe sogar auf, um ihr ein elastisches Rückgrat einzusetzen. Man weiß ja nie, wozu ein Körper, selbst ein ausgestopfter, imstande ist.

Die Puppe wurde mit primitiven Mitteln hergestellt, und ihr männlicher Partner in der folgenden Serie ist sogar noch primitiver, so sehr, dass er sich regelrecht vor unseren Augen auflöst. Es kommt also auf etwas mehr als den Körper an. Roland Barthes nannte es treffend eine »Pose«. Indem ich eine Pose einnehme, bemerkte er, schaffe ich mir »einen anderen Körper«.³ Was in die-



IRIS KLEIN, *Le Désir 1*, 2007. Lambda-print, gerahmt / framed, 40,6 cm x 50,8 cm.



IRIS KLEIN, *Le Désir 10*, 2007. Lambda-print, gerahmt / framed, 40,6 cm x 50,8 cm.

sen Fotos leuchtet, ist die Pose, nicht der Körper, ihre dunkle Hülle. Im »anderen Körper« sind mit einer immateriellen Macht ausgestattete Kräfte am Werk. In den 1980er Jahren verbrachte Klein sieben Jahre in Japan, wo sie über dieses Phänomen im Lichte des Noh-Theaters reflektierte, in dem der Körper lediglich das »spektrale Abbild« dessen ist, was er nicht ist. Die Fotografie besitzt wie das Theater die Fähigkeit, symbolisch und allegorisch eine Gefühlswelt zu evozieren, die einzig und allein durch diese präzisen Rituale heraufbeschworen werden kann. Klein hat gelernt, dass sich auf der Bühne umso größere Kräfte, umso vollere Resonanzen entfalten, je verhaltener die Bewegung ist. Antonin Artaud bezeichnete diese Gefühlsmuskulatur, diese an totale Bewegungslosigkeit grenzende Zurückhaltung als »Double«. Genau dieses Double hat die Künstlerin aus der Aura der finsternen Zeitalter, aus dem Glanz und Glitzer der Filmstars, aus einer ihrer Realität verlustig gehenden Welt herauszuholen versucht. Es ist absolut einleuchtend, dass dieser »Double-Effekt« auch das Wesen der Fotografie ausmachen soll. Denn was ist denn die Fotografie, wenn nicht eine Pose, die einen *anderen* Körper aus einem macht.

Die Fotografie hat ihr Schicksal von allem Anfang an mit dem Tod verknüpft. Der Tod ist der Doppelgänger, der jeden von der Fotografie unternommenen Versuch überschattet, das Zeitige in das Zeitlose einzuschreiben. Es ist der Schatten, der stumm neben ihr hergeht und ihr ihren ultimativen Wert verleiht. Das »Unzeitige« kommt immer zur rechten Zeit, um sich das Seine zu holen. In der schwarzen Serie war dieser Schatten noch eins mit den Negativbildern. Die Umkehrung war nur ein Versuch, in einer unpersönlichen Welt, deren Geheimnis sich verflüchtigt zu haben scheint, die Grenzen persönlicher Auslöschung auszuloten.

In der »Totentanz«-Serie (»Le Désir«, 2007) muss die Marilyn-Monroe-artige Figur die archetypischen Bühnenemotionen Begehren, Sinnlichkeit, Verlust, Sehnsucht mit einem schwarz gekleideten »Ersatz-Partner« vorführen. Obwohl mit einer Leica und guten Objektiven aufgenommen, ist das Bild jetzt körnig und gemäldehaft. Dass es sich um eine Puppe handelt, liegt hier offen zutage. Das Paar wirft einen Schatten auf den Hintergrund, der den Tanz zu einer bedrohlichen Umarmung werden lässt, in der sich Erotik und Tod mischen. In diesem stummen Duell wird deutlich, dass Sex zum letzten Bollwerk gegen den Ripper Tod geworden ist.

Zum Abschluss des von den dunklen, gespenstischen Fotos eingeleiteten Zyklus reinszeniert eine letzte (nunmehr digitale) Serie theatralisch das Zwischenreich der Geisterwelt und die Agonie des Analogens. Weiß gekleidet und praktisch ununterscheidbar von ihrem eigenen Puppendouble versucht die Fotografin-Schauspielerin der in sich zusammensinkenden Kreatur Leben einzuflößen. Das weiße Double, oder was davon übrig ist, verliert offensichtlich an Kontur und Energie. Es überlebt nur, wenn es auf Distanz gehalten wird. So sehr sich die Frau, die gleiche Perücke tragend und die Körper miteinander verschmelzen lassend, auch bemüht, die beiden bleiben getrennt. Die Nicht-Person hat wieder ein Gesicht bekommen, aber um einen hohen Preis: Es ist jetzt ausdruckslos und flach. Die falschen Doppelgänger tanzen nicht mehr im gleichen Takt, ihr Dialog ist zu Ende gegangen, genauso wie das analoge Zeitalter. Die Welt hat endgültig ihren Schatten verloren.

1 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit«, 3. Fassung, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 470–508; hier S. 479.

2 Ebenda, S. 480, Anm. 7.

3 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 19.

(Übersetzung: Wilfried Prantner)



IRIS KLEIN, Le Désir 4, 2007. Lambda-print, gerahmt / framed, 40,6 cm x 50,8 cm.



White Shadow 01.



White Shadow 02.



White Shadow 03.



White Shadow 04.

IRIS KLEIN, aus der Serie / from the series: *White Shadow*, seit / since 2008. Lambda-prints, Größe variabel / dimensions variable.

(size adds to value). It also compels the viewer to stop and look at her photographs from up close instead of glancing at them quickly from a distance.

It isn't easy to tell who the people in Klein's pictures are. It is obviously their glow, not their gender or identity that counts most. They seem to be looking ahead with a blank stare, but they have no face. All that is left is a black slab. There's nothing personal about these women, if that's what they are. They are non-persons. Are they alive or dead? Are they even real? A few details could tip us off. The young woman lying down on a bed, legs apart has her head pinned to the wall. All these women are dummies in various garbs. Klein could tell you how her rag doll has been positioned for each picture – tilted on a chair by invisible threads, held erect by a stake, or a simple coat-hanger. Eventually she tore the dummy's body open to insert a more supple spine. One never knows what a body can do, even stuffed.

The dummy was made by crude means, and its male partner in the following series will prove even cruder, to the point of dissolving under our very eyes. So there's something more than the body that counts. Roland Barthes superbly called it: »a pose«. When I

pose, "I instantaneously make another body for myself"³, he remarked. It is the pose that glows in these photographs, and not the body, its dark shell. The »other body« is made of forces and endowed with immaterial power. In the early 1980s, Iris Klein spent seven years in Japan, reflecting on this phenomenon in light of Noh theatre, in which the body is only the »spectral effigy« of what it is not. Like theatre, photography has the capacity to evoke symbolically and allegorically a world of emotions that can only be invoked through precise rituals. What Klein learned is that the more restrained the movement on the stage, the more it projects forces, and the fuller the resonance. Antonin Artaud called »double« this musculature of emotions, this restrained motion verging on total immobility. It is this double that the artist has been trying to lift from the aura of the dark ages, from the glitter of movie stars, and from a world that is losing its reality. It also makes perfect sense that this »doubling effect« would be the very essence of photography. For what is photography, if not the pose that makes another body of oneself?

From the very start, photography tied its fate to death. Death is the *Doppelgänger* overshadowing every attempt photography ever made to inscribe the timely into the intemporal. It is the shadow that walks silently by its side, and confers upon it its ultimate value. The »untimely« always comes in due time to claim its due. In the black series, this shadow was still one with the negative photographs. The reversal was just a way of probing the limits of personal erasure in an impersonal world whose secret seems to have evaporated.

In the »death dance« series (*Le Désir*., 2007), the Marilyn Monroe persona is busy »playing out« on the stage archetypal emotions, desire, sensuality, loss, longing, with a black-clothed »stand-in« partner. Shot with a Leica and sharp lenses, the image now is grainy and painterly. The nature of the dummy isn't ambiguous anymore, but exhibited openly for what it is. The couple casts a shadow in the background turning their dance into a threatening embrace mixing eroticism and death. In this silent duel, it becomes clear that sex has become the last rampart against Death the Ripper.

Closing the cycle inaugurated by the dark gothic photographs, the last series (this time a digital one) re-enacts theatrically the twilight of the ghosts and the agony of the analogue. Clothed in white and practically indistinguishable from her own dummy, the photographer-actor vainly keeps pumping life in her dwindling creature. The white double, or what is left of it, is obviously losing shape and energy and only survives when kept at arms' length. However hard the woman tries, blending their bodies and sharing the same wig, the two remain unconnected. The non-person has regained a face, but at a high cost: it is now un-expressive and shallow. The fake doppelgängers are not dancing in step anymore, their dialogue has ended, and so has the era of the analogue. The world has now definitely lost its shadow.

1 Walter Benjamin, »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction« in: W.B., *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1988, p. 212–252; 222.

2 *ibid.*, p. 243; note 7.

3 Roland Barthes, *Camera Lucida, Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, New York: Hill & Wang, 2000, p. 78–80.