

Martin Schieder

## Ein lindgrüner Damenschuh und ein güldener Darlehensschein.

### *Armans Portrait-robot d'Iris Clert (1960)*

Ein lindgrüner Damenschuh. Eingebettet in ein Sammelsurium farbiger Stoffe, transparenter Spitzen und halterloser Nylons. Dazwischen ein Flacon von *Christian Dior*, ein vergoldeter Lippenstift und ein Nagellackfläschchen von *Juliette Marglen*. Eine, nein zwei zusammengeknüllte Zigarettenschachteln der Marke *Winston*, ein edles Feuerzeug, ein silberner Kugelschreiber sowie eine winzige Spielzeugtrommel, bei der es sich wohl um eine Streichholzschachtel handelt. Dazu mehrere Einladungskartons zu verschiedenen Ausstellungen. Je länger man in den 47 x 48 x 11 cm großen Plexiglaskasten schaut, umso mehr Objekte, Accessoires und Schnickschnack entdeckt man, die offensichtlich zu einer modebewußten und erfolgreichen Frau der 1960er-Jahre gehören, sich hier jedoch scheinbar gleichgültig weggeworfen in einem durchsichtigen Papierkorb wiederfinden (Abb. 1). Tatsächlich handelt es sich um persönliche Dinge der Pariser Galeristin Iris Clert (1917–1986), die einer der von ihr vertretenen Künstler, Arman (1928–2005), 1960 in einem auf den ersten Blick ungewöhnlichen Kunstwerk zu einem Portrait zusammengeführt hat. Schenkt man den Erinnerungen der Galeristin Glauben, so soll der Künstler die Objekte dafür sehr überlegt ausgewählt haben: »Il me dit ›écoute, tu fais un sacrifice je viens chez toi et je choisit!‹ Il est venu, il m'a pris une robe que je portais, un fume cigarette en or de chez Cartier que maman m'avait offert, des chaussures, des choses auxquelles je tenais. Il a mis ça dans une boîte transparente et ça s'est appelé *portrait robot d'Iris Clert*«.<sup>1</sup>

---

Für ihre so inspirierende Hilfe und Kritik danke ich Julia Drost, Franziska Fleckenstein und Marthje Sagewitz. Um 07:47 Uhr hat mir Kerstin die Augen geöffnet.

1 *Iris time and life. Mémoires sonores d'Iris Clert. Entretien entre Pierre Restany, Ralph Rummey, Takis et Iris Clert*, Sampler mit 6 Audio-Cassetten, Cassette Nr. 4; zit. nach Servin Bergeret, *La Galerie*



1. Arman, *Portrait-robot d'Iris*. Effets personnels de Madame Iris Clert dans une boîte, 1960, 47 x 48 x 11 cm, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Doch wo beziehungsweise was ist das Portrait?

Full up

Und so beginnt man damit, Armans *objets trouvés* zu ordnen, versucht, sie zu identifizieren, ihnen eine Bedeutung zuzuweisen. Man sucht nach Iris Clert. Bei manchen Dingen läßt sich nur spekulieren, worum es sich handeln könnte. Etwa der kleine Rahmen, der oberhalb des Schuhs zwischen den braunen Strümpfen und dem roten Tuch nur von seiner Rückseite auszumachen ist. Ein Handspiegel oder ein Bilderrahmen, der auf dem Schreibtisch von Iris stand – also ein Portrait im Portrait, dessen Gesicht wir nicht sehen können? Zwischen dem hellblauen Unterkleid und schwarzer Spitze schaut ein Haustürschlüssel hervor. Ein Hinweis darauf, daß Clert gerade die Mieterin ihrer neuen Galerie geworden ist? Andere Gegenstände lassen sich hingegen genauer bestimmen, ja sich eindeutig der Galeristin zuordnen. So handelt es sich bei dem Stoff mit dem stilisierten Leopardmuster offensichtlich um ebenjenes Kleid, das Clert am 29. Mai 1959 anlässlich der *Présentation de la maquette du nouvel Opéra et Théâtre de Gelsenkirchen*. W. Ruhnau, N. Kricke, J. Tinguely, L. Dioerles, R. Adams et Yves Klein trug; auf einer Photographie posiert sie im Leoparden-Look, umgeben von den ausstellenden Künstlern sowie von Brô und Raphael Soto (Abb. 2). Zudem finden sich in der Box gleich mehrere Einladungskarten zu Ausstellungen, die noch in den alten Räumen der Galerie Iris Clert in der Rue des Beaux-Arts stattgefunden haben. Da ist der braune Karton zur Vernissage des *Micro Salon d'Avril*, den Clert erstmals vom 12. April bis 8. Mai 1957 als ironische Gegenveranstaltung zum offiziellen *Salon de Mai* organisierte. Auf gerade einmal neun Quadratmetern zeigte sie »une réunion de 125 toiles de format miniscule« mit Vertretern der klassischen Avantgarden von Hans Arp bis Pablo Picasso, aber auch mit Künstlern der späteren *Nouveaux Réalistes*; für Arman war es die erste Ausstellungsbeteiligung bei Iris Clert.<sup>2</sup> Deshalb ist es kein Zufall, wenn sich auch der goldene Deckel jener Sardinienbüchse wiederfindet, mit der am 25. Oktober 1960 zur Vernissage seiner ersten Einzelausstellung *Le Plein* eingeladen wurde. Mit dieser Ausstellung katapultierte sich Arman mit einem Schlag in die Pariser Kunstszene, nach-

---

Iris Clert, 28, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris 8e (1961–1971), à travers l'éditorial *iris.time UNLIMITED*. *Entre tradition et avant-garde*, mémoire de Master 2 en histoire de l'art contemporain sous la direction de Valérie Dupont et de Bertrand Tillier, Dijon, université de Bourgogne, 2010, S. 17.

2 Anonym, »Les peintres exposent...«, in: *Combat*, 29. April 1957.



2. Unbekannter Photograph, *Présentation de la maquette du nouvel Opéra et Théâtre de Gelsenkirchen* (v.l.n.r. Jean Tinguely, Yves Klein, Iris Clert, Werner Ruhnau, René Brô und Jesús Rafael Soto in der Galerie Iris Clert, 29. Mai 1959)

dem er in Reaktion auf Yves Kleins legendäre Ausstellung *Le Vide* die Galerie *full up* mit Unrat und Schrott – alte Möbel, verbeulte Fahrräder, ausrangierte Bidets etc. – bis zur Decke vollgestapelt hatte, so daß diese quasi nicht mehr zu betreten war und sich die »immense poubelle« nur noch durch das Schaufenster betrachten ließ, ohne jedoch Einsicht ins Innere der Dinge zu ermöglichen.<sup>3</sup> Von dieser Ausstellung *Le Plein* existiert eine Photographie, auf der sich die elegant gekleidete Clert inmitten der *tas d'ordures* inszeniert – Ausstellung und das *Portrait-robot d'Iris* treten also in einen unmittelbaren Dialog. Auf einem weiteren, roten Einladungskarton ist offensichtlich *(ne)w york* zu lesen – Clert baute bereits früh und erfolgreich ein internationales Netzwerk auf; so

3 Iris Clert, *iris.time (l'artventure)*, Paris 1978, S. 210. Zwei Tage später gaben Pierre Restany, Yves Klein, Arman sowie sechs weitere Künstler ihre *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme* ab.



3. René Brô, *Emprunt Iris Clert 100 NF* (sur un tableau original de Brô), 1960, Druck auf Silberpapier, 16 x 21 cm

organisierte sie im Juni 1960 in Kooperation mit der New Yorker Betty Parsons Galerie die Ausstellung *Ad Reinhardt: Mysticisme athée*.<sup>4</sup>

Und wie liefen die Geschäfte? Zwischen den Stoffen und persönlichen Gegenständen lugt ein Blanco-Formular eines Kaufvertrages hervor, auf dem die Satzfragmente »Veuillez payer [...] de l'œuvre de [...] somme de [...] stipulé sans frais« zu entziffern sind. Doch der Erfolg stellte sich keineswegs sofort ein. Vielmehr wußte Clert nicht, nachdem sie zwischen 1956 und 1961 in der Rue des Beaux-Arts im 6<sup>e</sup> Arrondissement in der kleinsten Galerie von Paris ihre Karriere begonnen hatte, wie sie die Miete für die neue Niederlassung im teuren Faubourg Saint-Honoré aufbringen sollte. Aus der finanziellen Not heraus entwickelte sie ein ungewöhnliches Geschäftsmodell: »Un matin, en écoutant le bulletin des informations, j'entends: ›Le gouvernement belge lance un emprunt pour le Congo.‹ Ça me fait TILT dans ma tête: je lancerai l'emprunt Iris-Clert!«<sup>5</sup> In der unteren linken Ecke der Box steckt neben einem Kugelschreiber ein zusam-

4 Siehe Sanda Miller, »An American in Paris: Ad Reinhardt's Letters (1960–66) to His Dealer Iris Clert«, in: *The Burlington Magazine* 145/1207, 2003, S. 716–720.

5 Clert 1978 (Anm. 3), S. 219.



mengerolltes Silberpapier, auf dem eine stilisierte Landschaft, das Gemälde *Jardin des Hespérides* ihres Künstlerfreundes René Brô, abgebildet ist. In diese ist eine Photographie von Clert so montiert, als ob sie von einem Baum güldene Äpfel schüttele. Auch wenn Armans *Portrait-robot d'Iris* also kein mimetisches Bildnis der Galeristin zeigt, findet man in ihm, gut versteckt, doch ein Abbild von ihr! Es handelt sich um einen der Darlehensscheine, den *Emprunts Iris Clert*, mit denen die Galeristin für jeweils 100 Francs beziehungsweise 100 Dollar auf außergewöhnliche, aber erfolgreiche Methode ihre Finanzierungslücke überbrückte (Abb. 3).<sup>6</sup>

Dem Betrachter wird nach und nach gewahr, daß Arman offensichtlich Objekte ausgewählt hat, die in besonderer Weise die Sinne ansprechen und die Box in der Imagination zu einer synästhetischen Erfahrung machen. Aufgrund der Pastellfarbigkeit werden die Dinge mit ihren hellblauen, lindgrünen, orangen und roten Akzenten zu prismatischen Eyecatchern. Die Farbfelder setzen sich gleichsam zu einem abstrakten Gemälde zusammen, wie wir es von der zeitgenössischen *École de Paris* kennen, also ebenjener Kunst, die von Clert und ihren Künstlern so vehement abgelehnt wurde. Arman selbst erklärt in seinem programmatischen Text *Réalisme des accumulations*, den er im Juli 1961 für das dritte Heft *ZERO* der gleichnamigen Künstlergruppe veröffentlichte, daß seine Arbeit stets vielmehr malerischen denn skulpturalen Vorstellungen folge, »c'est-à-dire que je désire voir mes propositions prises dans l'optique d'une surface plus que d'une réalisation en trois dimensions«. Zu den *Accumulations* hätten ihn die Collagen von Kurt Schwitters inspiriert, dem allerdings »la possibilité de la valeur plastique des objets et celle de leur conjugaison« wichtiger gewesen sei als das Material selbst. Für ihn hingegen bleibe der Gegenstand frei von einer »volonté d'agencement esthétique«.<sup>7</sup> Gleichwohl fühlt sich Umberto Eco angesichts von *Armans Portraits-robot* an die manieristischen Früchte-Portraits von Giuseppe Arcimboldo erinnert, bei denen man sich zwangsläufig frage, »s'il est végétal ou livresque, car cette conscience change notre façon d'imaginer les pensées ou les passions s'agitant de manière grotesque derrière ce visage«. In ähnlicher Weise erlebe man die Portraits von Arman als eine scheinbar abstrakte Komposition »avec un goût sensuel de la matière«.<sup>8</sup> Nur durch die Plexiglasscheibe getrennt, lassen die differenzierte Materialität und sinnliche Stofflich-

---

6 Auf der Rückseite hatte sie die vertraglichen Bedingungen fixiert: »Pour être remboursé dans dix-huit (18) mois ou converti en achat d'œuvres d'art à la Galerie«.

7 Arman, »Réalisme des accumulations«, in: *Zero 3*/Juli 1961, S. 208–209.

8 Umberto Eco, »Sur Arman«, in: *Arman*, hg. von Françoise Bonnefoy und Sarah Clément, Ausst.-Kat. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 1998, S. 11–17, hier S. 16.

keit zwischen Spitze und Glas, zwischen Metall und Kunststoff Clerts Persönlichkeit beinahe haptisch greifen. Die Zigaretten und das Parfum betonen nicht nur ihre kleinen Angewohnheiten, sondern lassen uns ihre Aura auch durch die Nase erfahren. Wir glauben, das leise Rascheln der feinen Stoffe zu hören, das Klappern der Schuhabsätze, das zischende Geräusch der sich entzündenden Streichhölzer beziehungsweise das Schnappen des Feuerzeuges. Ein Kunstwerk für die Sinne!

### Jeu des Photos-robot

Doch warum nennt Arman sein Werk *portrait-robot*, also Phantombild? Seit dem späten 19. Jahrhundert stellt die Photographie ein elementares Instrument der Verbrechensverfolgung dar. So entwickelte der französische Kriminalist und Anthropologe Alphonse Bertillon 1893 in seiner bahnbrechenden Schrift *Identification anthropométrique, instructions signalétiques* ein taxonomisches System der *photographie signalétique*, bei dem genormte Portraitaufnahmen *en profil* und *en face* sowie die Beschreibung unveränderlicher Körpermerkmale ein *portrait parlé* generierten, mit dem sich eine gesuchte Person wiedererkennen lasse:

Nous affirmons et nous croyons avoir démontré que le portrait photographique deviendrait un instrument de *recherche* et de *reconnaissance* bien autrement efficace si les agents étaient plus familiarisés avec la façon de s'en servir, de *l'analyser*, de le *décrire*, de *l'apprendre par cœur*, d'en tirer en un mot tout ce qu'il est possible d'en tirer.<sup>9</sup>

Doch mit der Einführung der Photographie in die Kriminalistik wurde deren Zuverlässigkeit sogleich wieder in Frage gestellt, da, so mußte auch Bertillon konstatieren, trotz einer »ressemblance physiologique« eine »non-identité« existieren.<sup>10</sup> Hier offenbart sich, so Hans Belting in seinem Buch *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, ein grundsätzlicher Konflikt zwischen Medium und Motiv: »Gerade deshalb aber erwies sich die tatsächliche oder scheinbare Ähnlichkeit jetzt nicht mehr als ein Problem der Bilder: Das Problem begann bereits im Gesicht. Bilder konnten nicht zuverlässiger sein, als es die Gesichter waren, wenn sie sich so schwer einer bestimmten Person zuordnen

---

9 Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique, instructions signalétiques*, Paris 1893, S. IV–V.

10 Bertillon 1893 (Anm. 9), planche 60a.

ließen«.<sup>11</sup> Parallel zu den Techniken der Identitätserkennung entwickelte sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Technik der Phantombildzeichnung, bei der ausgebildete Zeichner das im Gedächtnis eines Zeugen oder Opfers von einer gesuchten Person haftegebliebene Bild über den Weg der optischen Anschauung und verbalen Reproduktion in ein Phantombild umsetzten. In den 1950/60er-Jahren erlebte dieses Verfahren einschneidende Erweiterungen und Verfeinerungen. 1953 meldete der französische Erfinder Roger Dambron das *Jeu des Photos-robot* zum Patent an (Abb. 4), wofür er Photographien von Gesichtern, die alle unter denselben Parametern aufgenommen worden waren, in acht verschiedene Elemente – Nase, Mund, Augen usw. – zerschnitten hatte. Aus diesen ließen sich nun neue Gesichter in den unterschiedlichsten Kombinationen erstellen.<sup>12</sup> Schon bald wurde die Polizei auf das Spiel aufmerksam und erkannte in ihm das Potential für die eigene kriminalistische Arbeit. Ließen sich damit die Phantombilder eines unbekanntes Gesuchten doch nicht mehr nur von einem Zeichner nach der Erinnerung eines Zeugens, also auf der Grundlage stark subjektiv gebundener Wahrnehmungs- und Gedächtnisprozesse generieren, sondern mittels Schablonentechnik (sogenanntes *Identikit*) systematisieren. Indem die multiplen Vorlagen charakteristischer Fragmente eines menschlichen Gesichtes kombiniert werden konnten, ließ sich ein unbekanntes Gesicht präziser rekonstruieren, da das »Wiedererkennen [...] leichter [fällt] als das Erinnern und Beschreiben«.<sup>13</sup> Von nun an ersetzte die französische Polizei den Begriff »photo-robot« durch den des »portrait-robot«.<sup>14</sup> Gleichzeitig machte die Entwicklung von Phantombildern weitere Fortschritte, zumal die forensische Psychologie sich die Technik des Identikit zu eigen machte und Modelle eines psychologischen Phantombildes entwickelte: »having seen this device, and having been

---

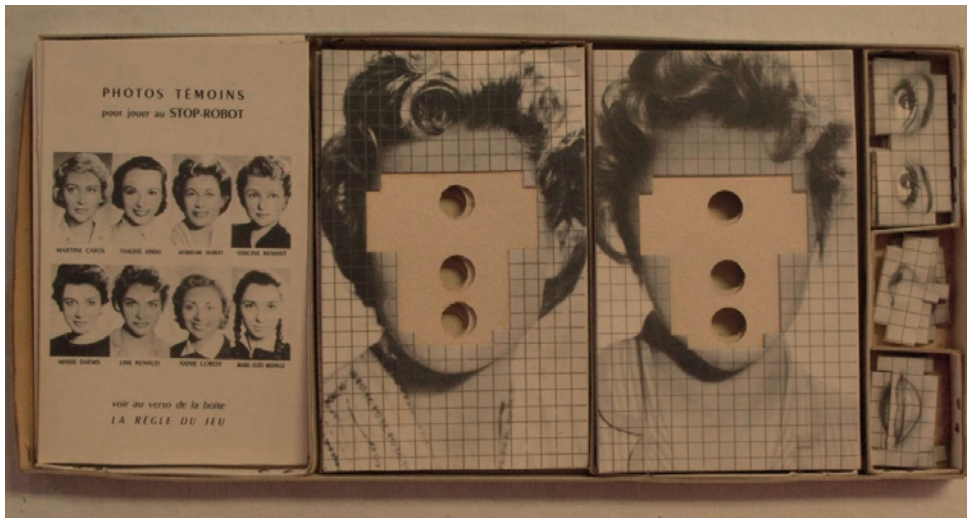
11 Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, S. 239.

12 Hatte Dambron zunächst Menschen aus seiner Region Etaples-sur-mer als Modell gewählt, wurden diese im Zuge der Kommerzialisierung des Spiels durch Persönlichkeiten der Epoche wie Lyne Renaud, Gilbert Bécaud und Georges de Caunes ersetzt.

13 Lothar Storm, »Zwischen Abbild und Fiktion! Das Phantombild«, in: *Deutsches Polizeiblatt. Fachzeitschrift für die Aus- und Fortbildung in Bund und Länder* 4, 2008, S. 20–22, hier S. 21.

14 Nach ersten Fehlversuchen konnte am 7. Januar 1956 im Zuge der sogenannten *Affaire Janet Marshall* erstmals mittels eines Phantombildes, mit dem in den Medien nach dem Mörder einer englischen Touristin gefahndet worden war, ein »Landstreicher« als Verdächtiger überführt werden. Siehe URL: <http://andre.sehet.pagesperso-orange.fr/dedetextes/janetmarshall.htm> [letzter Zugriff: 08.06.2018]. Zur Geschichte des Phantombildes siehe u. a. Graham M. Davies und Tim Valentine, »Facial Composites: Forensic Utility and Psychological Research«, in: *Handbook of Eyewitness Psychology*, hg. von Rod C.L. Lindsay (et al.), Abingdon 2006, S. 59–83; URL: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315805535.ch3> [letzter Zugriff: 08.06.2018].





4. Roger Dambron, *Jeu des Photos-robot*, Paris 1953

subjects in a demonstration, we consider this to be a marked improvement [over verbal descriptions] but also a ›psychological Pandora's box‹. [...] we can say that the problem of identification would repay psychological enquiry«.<sup>15</sup>

Funktioniert also Arman's Box sowohl in der Entstehung als auch in der Anschauung wie ein Phantombild? Ist also nicht die Galeristin selbst das eigentliche Bildsujet, sondern die Suche nach ihren Identitäten? Eine Suche, an der sich der Betrachter mit seinem Wissen, seinen Erinnerungen und Assoziationen aktiv beteiligen soll? Wie ein Forensiker oder Profiler analysiert er das vorgefundene Material, um in dem Sammel-surium Hinweise zu entdecken, die ihm dabei helfen könnten, Informationen über die ›Gesuchte‹ zu gewinnen, sich ein *Bild(nis)* von der Galeristin zu machen. Mit Erfolg: »Quand on l'a accroché, les gens disaient, ›Oh! Mais c'est toi! Je te reconnais!‹, et pourtant, il y avait un bout de robe, de soutien-gorge, des bas...«.<sup>16</sup> Doch auf welcher Grundlage identifizieren wir Iris Clert, wenn wir doch gar nicht – wie auf einem Phantombild – ihr Gesicht sehen? Es sind die Objekte, die uns als identitätsbildende Accessoires auf bestimmte Ereignisse, die unterschiedlichen Rollen sowie auf den sozialen, geschlechterspezifischen und modischen Habitus der Galeristin verweisen. Arman selbst betont, wie unabdingbar es für seine *Portraits-robot* sei, daß er die Modelle persönlich gut kenne

15 Kevin Connolly und Peter McKellar, »Forensic psychology«, in: *Bulletin of the British Psychological Society* 16, 1963, S. 16–24, hier S. 22–23.

16 Bergeret 2010 (Anm. 1), S. 17.

und er die Gegenstände aussuche. Deshalb habe er es auch abgelehnt, als ihm eine Amerikanerin vorgeschlagen habe, die das *Portrait-robot d'Iris* gesehen habe, ihm »zwei Kisten voll mit ihren Sachen« zu schicken, damit er auch ein Portrait von ihr anfertige. »Ce doit être ma vision, car c'est quand même le portrait de l'artiste«. Er könne nur ein Portrait anfertigen, »qu'avec une vraie intimité, une connaissance de la personne«.<sup>17</sup>

Auf diese Weise übernimmt der Künstler quasi für den Betrachter die Autopsie, die Augenzeugenschaft. Auch wenn er sie noch nie zuvor gesehen hat, erschließt sich dem Betrachter durch die subjektive Auswahl Armans sowohl die extravagante Präsenz als auch der berufliche Erfolg der Galeristin in der hart umkämpften Pariser Kunstszene. Vor uns offenbart sich ein gleichermaßen repräsentatives wie persönliches, ja intimes Portrait, das wie ein Boudoir Einblick in die weibliche Sphäre einer Frau gewährt. »Arman nous dévoile sous verre les preuves matérielles d'une intimité complice (le perfide!)«, vermutet Pierre Restany, als er Armans Box zum ersten Mal gegenübersteht.<sup>18</sup> Doch er sieht kein Gesicht, kein mimetisches Abbild von Iris Clert. Denn die menschliche Individualität lässt sich nur bedingt durch *eine* möglichst realistische Wiedergabe von Gesicht und Körper erfassen. Schon Diderot hebt anlässlich seines Portraits von Michel Van Loo auf die Diskrepanz zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung ab, unterliege er doch jeden Tag den unterschiedlichsten Gefühlszuständen, die ein Maler nie simultan und totaliter erfassen könne: »Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. Mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là«.<sup>19</sup> Dennoch formt sich ein *image* von Iris Clert, da die Gegenstände der Wirklichkeit, die Spuren, die sie in ihrem Leben hinterlassen hat, gleichsam als *pars pro toto* fungieren. Schon früh hat Restany daher den soziologischen Ansatz von Armans Arbeiten hervorgehoben:

Ces entassements de déchets ›tout-venant‹ dans des urnes de verre ou de Plexiglas [...] témoignent de la richesse expressive la plus immédiate de la réalité sociologique [...]. Ces résidus de la consommation et de l'usage ont été produits

---

17 Arman/Daniel Abadie, »L'archéologie du futur«, in: Ausst.-Kat. Paris 1998 (Anm. 8), S. 37–63, hier 56–57.

18 P.[ierre] R.[estany], »Iris Clert à la puissance 41«, in: *Cimaise*, VIII-54/ Juli-August 1961, S. 90.

19 Denis Diderot, »Salon de 1767«, in: ders., *Œuvres*, Bd. IV (Esthétique – Théâtre), hg. von Laurent Versini, Paris 1996, S. 532.

par les hommes et utilisés par eux. L'humain les a irrémédiablement marqués de sa trace. C'est sur ces considérations sociologiques que se fondent leur signification intrinsèque et leur pouvoir évocateur.<sup>20</sup>

Die *objets trouvés* bezeugen die Authentizität des Werkes, bei der Inneres und Äußeres gleichsam dialektisch miteinander vertauscht werden. Indem es auf *ressemblance* verzichtet, um statt dessen *objets trouvés* zu verwenden, wirkt das Bildnis nicht mehr ikonisch, sondern realisiert sich indexikalisch: »Es versammelt jene Spuren, die der Dargestellte in der Dingwelt hinterließ, als er mit diesen Dingen umging. Wie immer bei indexikalischen Zeichen schlagen Abwesenheit und Anwesenheit ineinander um«, so Michael Lüthy.<sup>21</sup> Die beruflichen Gegenstände und die *effets personnels* rufen Erinnerungen hervor, verdichten sich zu einem *Bild(nis)* der Person, das viel über deren Tätigkeit, gesellschaftlichen Status, aber auch über deren Geschmack, Vorlieben und Neigungen verrät. Allerdings sind es nicht nur die Gegenstände an sich, die uns ansprechen, sondern auch ihr spezifisches Display; Restany spricht von der »autonomie expressive« des Objektes.<sup>22</sup> So wie das Schaufenster den Blick freigibt auf die Etalage einer Kunsthandlung (es sein denn, sie ist wie im Falle von Armans *Le Plein* vollgestellt mit Müll und Unrat), legen die persönlichen Gegenstände, Accessoires und Statusgegenstände in Armans Box wie Ausstellungsstücke den Geschmack und die Persönlichkeitsbeziehungweise Tätigkeit von Clert offen. Zur Schau gestellt in einer Galerie, einem *espace autre*.

Als Gegenstände banalen Alltagsgebrauchs, jedoch vollgeladen mit Geschichten und Emotionen, generieren sie einen Strom freier Assoziationen und flüchtiger Impulse, wobei »the subjectivity of the portrait's sitter either fully suspended or manifestly constituted in nothing but multifarious constellations«. Im Gegensatz zu Duchamps *Readymades* beruhe Armans Zerstörung des traditionellen Subjektivitätskonzeptes, so Benjamin Buchloh weiter, auf der Erkenntnis, »to accept as irreversible fact that the constitution of collective subjectivity now springs from the mere identification with

---

20 Pierre Restany, »Arman«, in: Henry Martin, *Arman*, Paris 1973, S.7. Siehe Renaud Bouchet, »Poubelles et Accumulations. Le Nouveau Réalisme de Pierre Restany à l'épreuve de l'œuvre d'Arman«, in: *Cahiers du Musée national d'art moderne* 96, 2006, S. 71–87.

21 Michael Lüthy, »Porträts wovon? Zum Wandel einer Kunstgattung in der Moderne«, in: *Gesichtsaufösungen*, hg. von Mona Körte und Judith Elisabeth Weiss, Interjekte 4.2013, S. 46–54, hier S. 53; URL: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2016/docId/41441>; [letzter Zugriff: 08.06.2018].

22 Pierre Restany, *Le Nouveau Réalisme*, Paris 1978, S. 45.

sign exchange value«. <sup>23</sup> Auf diese Weise entwickelt sich in unserer Vorstellung das *Bild* einer eleganten, ja, extravaganten Frau der 1960er-Jahre in einer männlich dominierten Businesswelt. Es ist das *Bild* einer geschäftstüchtigen und international vernetzten Galeristin, die spektakuläre Ausstellungen organisiert und die Neo-Avantgarde um sich herum versammelt.

Aber auch, wenn es sich um ein Portrait ohne Antlitz handelt, hat es allerdings seine intentionale Referentialität aufgegeben. Vielmehr verzichtet es bewußt darauf, die spezifischen Merkmale der abwesend Anwesenden zu erfassen, um statt dessen durch seine »unverwechselbare Individualität als Kunstwerk die nicht oder nicht mehr sichtbare menschliche Individualität gleichsam neu zu erschaffen«. <sup>24</sup> Und so betrachten wir die Objekte nach einer Weile auch nicht mehr als Alltags- beziehungsweise Statusgegenstände, sondern sie erscheinen uns aufgrund ihrer transzendierenden Präsentation als Reliquien, die wie in einem Schrein für uns ausgelegt sind. Indem sie die »wirkliche Existenz dessen, der darin seine Spur hinterließ, bezeugen«, dokumentieren sie in ihrer fetischhaften Anwesenheit die Existenz der Abwesenden. <sup>25</sup>

Gleichwohl muß der Betrachter am Ende seiner Suche nach Iris Clert zu der Erkenntnis kommen, daß es ein klares, ein endgültiges Bildnis der Gesuchten nicht geben kann, wie auch Roger Boutitie nach seinem Rundgang durch die Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie* poetisch feststellte:

Voici, devant nous, les différentes images et les différents symboles que les hommes imaginent dans leurs rêves et leurs folies à une femme. [...] c'est essentiellement, la réunion des diverses réactions que chacun éprouve devant une femme étrange aux multiples et, parfois, contradictoires accents. [...] Car pour être »parfait« – dans le sens de *complet* –, il faut savoir ne rien rejeter des éléments de la vie et les accepter dans leurs expressions multiples où nos doigts ont touché et vibré et où notre propre corps a vécu. Voici, maintenant, des objets hétéroclites, ceux de chaque jour,

---

23 Benjamin H. D. Buchloh, »Plenty of Nothing: from Yves Klein's *Le Vide* to Arman's *Le Plein*«, in: *Premises: Invested Spaces in Visual Arts, Architecture and Design from France 1958–98*, Ausst.-Kat. New York, The Guggenheim Museum, New York 1998, S. 86–100, hier S. 96.

24 Petra Gördüren, »Gesichter, gesichtslos. Theorie und Geschichte des Porträts jenseits der Mimesis«, in: *Porträt ohne Antlitz. Abstrakte Strategien in der Bildniskunst*, hg. von Dirk Luckow und Petra Gördüren, Ausst.-Kat. Kiel, Kunsthalle zu Kiel, Hamburg 2002, S. 8–19, hier S. 18. Siehe dies., »Indizien eines gelebten Lebens. Die »portraits-robot« von Arman fahnden nach dem Individuum«, ebd. S. 84–85.

25 Lüthy 2013 (Anm. 21), S. 54.

de chaque instant, ceux de la vie domestique, ceux qui ont été utilisés et délaissés après usage. Or, avant de mourir totalement, il est bon de les voir témoigner encore, comme une rose fanée avant son sépulcre, des lumières et des parfums qu'elle a su autrefois donner.<sup>26</sup>

Inwieweit deckt sich das Bild, das der Betrachter von Armans Werk entwirft, also überhaupt mit der Wirklichkeit? Aus zahlreichen Quellen, Aussagen von Zeitzeugen, Interviews, ihrer 1975 erschienenen Autobiographie *Iris-Time. L'Artventure* sowie Photographien und Filmdokumenten wissen wir, daß Clert eine schillernde Persönlichkeit der Pariser Kunstszene war, die sich für eine neo-avantgardistische Kunst engagierte, mit deren spektakulärer, gesucht skandalöser Präsentation sie die Pariser Bourgeoisie zu provozieren verstand.<sup>27</sup> Sie genoss den Auftritt, stilisierte sich als Modeikone, suchte das Rampenlicht. Ungeachtet dieser (Selbst)Inszenierung, agierte sie als eine professionelle Geschäftsfrau, die mit ungewöhnlichen, aber sehr erfolgreichen PR-Maßnahmen ihre Künstler promotete und die etablierte Pariser Kunstszene aufmischte. Gleichermaßen ironisch wie selbstüberzeugt, ließ sie ihre neue Visitenkarte mit dem Zusatz »The most advanced Art Gallery in the World« drucken. Die individuelle graphische Gestaltung jeder Ausstellungsankündigung, die systematische Pressearbeit oder die Herausgabe der eigenen Zeitschrift *Iris-Time* sind nur wenige Beispiele ihrer medialen und öffentlichkeitswirksamen Geschäftsstrategie. Nach Arman führte sie »die moderne Technik der Kunstpräsentation in ein Unternehmen ein, das eher dem Verkauf von Antiquitäten ähnelte. Darin war sie eine Pionierin.«<sup>28</sup>

Vor dem Hintergrund, daß Armans *accumulation* von Iris Clert sich also auch als ein Kommentar zum Kunstbetrieb lesen läßt, ist man versucht, es mit der Konsum- und Kapitalismuskritik in Zusammenhang zu stellen, die nur wenige Jahre später Guy Debord

---

26 Roger Boutitie, »L'Exposition Iris Clert ou les symboles de la Femme«, in: *Le journal de Parlement*, 16. Juni 1961.

27 Siehe *Iris Clert. Microspective*, Ausst.-Kat. Straßburg, Musée d'art Moderne de Strasbourg, Straßburg 2003; Clément Dirié, »La galerie Iris Clert, 1956–1961: se lancer et s'affirmer dans le monde de l'art«, in: *Histoire de l'art*, 2006, S. 145–154; Julie Verlaine, *Les galerie d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970*, Paris 2012, S. 452–456; Servin Bergeret, »Iris Clert et la mise en œuvre de soi. »Fictionalisation«, mythification et mystification«, in: *Pour de faux? Histoire et fiction dans l'art contemporain*, Paris 2012, S. 145–156 (*Sociétés et Représentations*, Nr. 33); ders., »Iris Clert (1918–1986). Une galeriste singulière«, in: *Territoires contemporains*, 20. September 2017; URL: [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/TC\\_VARIA/positions\\_theses/bergeret\\_septembre2017.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/TC_VARIA/positions_theses/bergeret_septembre2017.html) [letzter Zugriff: 08.06.2018].

28 Sidra Stich, *Yves Klein*, Ausst.-Kat., Köln, Museum Ludwig, u. a., Stuttgart 1994, S. 89.



in seiner Schrift *La Société du spectacle* formuliert. »Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation«, lautet die erste seiner 221 Thesen. Vehement geißelt der französische Philosoph in seiner Theorie des Spektakels den Warenfetischismus und Konsumismus der westlichen Industriegesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg, die dem »fétichisme de la marchandise«, dem Starkult sowie der Gier nach dem (ver)öffentlich(t)en Spektakel fröne – »Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images«.<sup>29</sup>

## Les 41

Eines dieser Events, von dem ganz Paris sprach, war die Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie*, in der Arman erstmals sein *Portrait-robot d'Iris* der Öffentlichkeit präsentierte. Damit erwies er nicht nur der Galeristin eine Hommage, sondern inszenierte im selben Maße sich selbst. Denn mit seinem Werk reihte sich Arman in die historische Bildtradition des Galeristenportraits ein. Gleichsam wie Picasso in seinem berühmten Bildnis von Ambroise Vollard aus dem Jahr 1910 die konventionellen Vorstellungen von der *ressemblance* mittels einer kubistischen Bildsprache zersplitterte, um an die Stelle der subjektiven Ansicht von einem Blickwinkel aus die simultane Darstellung mehrerer Ansichten des Portraitierten treten zu lassen, brach fünfzig Jahre später Arman mit einem ikonischen Portraitverständnis. Ähnlich Picasso, der in sein aufgelöstes Bildgefüge Hinweiszeichen einfügte, arbeitete auch Arman indexikalisch – auf diese Weise eröffnen beide Künstler dem Betrachter die Option, die dargestellte Person zu erkennen. Und so wie Picasso mit seinen avantgardistischen Stilmitteln ein Bildnis eben des Kunsthändlers malte, der seine kubistische Kunst verkaufen sollte, komponierte Arman im Auftrag seiner Galeristin, die die Kunst der *Nouveaux Réalistes* vertrat, ein Portrait von ihr mit seinen *objets trouvés*.

Das enge Verhältnis zwischen Galeristin und Künstler wird noch deutlicher, wenn man darum weiß, daß das *Portrait-robot d'Iris* zu den Exponaten der spektakulären Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie* gehörte, mit der Clert am 15. Mai 1961 ihre neuen Galerieräume in der 28, rue du Faubourg Saint-Honoré eröffnete. Rive droite, mitten im noblen 8<sup>e</sup> Arrondissement plazierte sie sich mit ihrem

---

29 Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1967], 3. Aufl., Paris 1992, passim.



5. Blick in die Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie*, Paris, Galerie Iris Clert, 15. Mai 1961. Fonds Galerie Iris Clert, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky

neo-avantgardistischen Programm, wo man ein wenig irritiert, ja entsetzt auf das Unbekannte in der Kunst reagierte. »Tandis que le Faubourg Saint-Honoré faisait son petit effort publicitaire annuel en décorant ses vitrines de mises en scènes attractives mi-parti surréalistes, mi-parti dix-huitième siècle, car noblesse oblige autant que snobisme, cette parade fut éclipsée, le temps d'un vernissage nocturne par l'inauguration de la nouvelle galerie d'Iris Clert qui annexait le Faubourg à la rue des Beaux-Arts«, amüsierte sich die belgische Zeitschrift *Les Beaux-Arts*.<sup>30</sup>

Die Galeristin hatte nicht nur Arman, sondern gleich 41 Künstler aufgefordert, für die Eröffnungsausstellung ein Bildnis von ihr anzufertigen beziehungsweise zur Verfügung zu stellen. Eine bemerkenswerte Selbstinszenierung, die sich nahtlos in ihr spektakuläres Ausstellungsprogramm von Yves Kleins *Propositions monochromes* bis zu den *Méta-Matics* von Jean Tinguely einfügte. Auf einer Verkaufsliste, von der gleich noch die Rede sein wird, lassen sich alle Künstler von Karel Appel bis Hans Zandvoort und ihre Exponate in der Ausstellung identifizieren – *Iris in a mirror* von Baj, Man Rays Photogramm *Profil d'Iris*, von Takis die elektromagnetische Skulptur *Iris solaire* oder auch die amorphe Frauengestalt in einem grauen Türkisgrün von Leon Golub, die wie ein pompejanisches Wandgemälde die ganze Sinnlichkeit von Clert auszustrahlen

30 Anonym, »À la parisienne«, in: *Les Beaux-Arts* (Brüssel), 9. Juni 1961.

scheint. Es können an dieser Stelle nicht die Geschichte und die gesamte Exponatenliste der Ausstellung rekonstruiert werden, dennoch scheint fast alle Werke die Leitidee zu vereinen, daß sie Portraits ohne Antlitz sind. Lucio Fontana etwa steuerte ein *Iris Nu Spatial* bei, das die Kontur einer weiblichen Büste auf goldenem Grund nachzeichnet, wobei fünf Glassteine eine Kette beschreiben. Im Sinne seines *Concetto spaziale* geht durch das nur angedeutete Gesicht ein präzise gesetzter Schnitt längs durch die Leinwand, der gleichermaßen verstörend wie erotisch die Bildoberfläche aufschlitzt. Zu den Exponaten zählte auch das Bild *Iris Mystique* von Ad Reinhardt – ein schlankes Hochformat im tiefsten Schwarz und ohne jeglichen erkennbaren Pinselduktus, das bereits 1957 entstanden war. Im Sinne des Künstlers »keine Darstellungen, kein Reduzieren der Wirklichkeit, [...] kein Abstrahieren von Irgendetwas« – aber dennoch ein Portrait.<sup>31</sup> Und da war das melancholische *Totem double face, dit Portrait d'Iris Clert*, eine 187x58x2,5 cm freistehende bemalte Holzskulptur von Gaston Chaissac. Nachdem ihm Clert Photographien von sich geschickt hatte, entstand dieses doppelseitige Totem, einzigartig innerhalb Chaissacs Œuvre, das mit bunten Farben in schwarzer Kontur die zwei verschiedenen ›Seiten‹ der Händlerin offenlegt. Während die *côté face* das Gesicht von Clert »déguisée et masquée« zeigt,<sup>32</sup> wie der Maler der Galeristin selbst schreibt, überführt die *côté pile* die an Napoleon erinnernde Statur in eine weibliche Silhouette; auf einem Photo der Ausstellung ist zu erkennen, daß Chaissacs Totem jedoch nur einseitig sichtbar in eine Ecke der Galerie installiert wurde (Abb. 5).<sup>33</sup> Die zweifellos bekannteste Arbeit stammt von Robert Rauschenberg, den Clert ebenfalls eingeladen hatte, ein Bildnis von ihr zur Verfügung zu stellen. Doch einen Tag vor der Vernissage schickte der amerikanische Pop-Künstler lediglich ein Telegramm aus Stockholm mit der kryptischen Nachricht »This is a portrait of Iris Clert if I say so Robert Rauschenberg«. Die Nachricht wäre beinahe im Papierkorb gelandet, doch die Galeristin hing es einfach neben die anderen Bildnisse von ihr. Ganz anders, doch ähnlich radikal wie Armans *Portrait-robot* stellte Rauschenberg mit seinem konzeptionellen Kunstverständnis die ikonische Vorstellung von einem Portrait, also den klassischen Repräsentationstopos, in Frage und zwar am »Kreuzungspunkt [...] sowohl der Offen-

---

31 Zit. nach *Das Gedächtnis der Malerei. Ein Lesebuch zur Malerei im 20. Jahrhundert*, hg. von Sibylle Omlin und Beat Wismer, Köln 2000, S. 281.

32 Brief von Gaston Chaissac an Iris Clert, März 1961; zit. nach *Gaston Chaissac*, hg. von Daniel Abadie, Ausst.-Kat. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 2000, S. 352.

33 Siehe Fonds Galerie Iris Clert, Galcier 56, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky Réserve.

heit, was ein Porträt sein kann, als auch der Offenheit, was ein Kunstwerk sein kann«. <sup>34</sup> Die 41 Portraits offenbaren in ihrer Totalität somit die Unvollständigkeit eines jeden einzelnen Portraits – die Identität und Entität eines Menschen lassen sich nicht in einem Bildnis erfassen. Zugleich belegen die Bildnisse das vertraute Verhältnis der Künstler zu ihrer Galeristin und dienten ihr dazu, sich in der Pariser Kunstszene als Kunsthändlerin mit einem großen und vor allem innovativen Künstlerstamm zu präsentieren.

»C'est tout ou rien!«

Ihre Strategie sollte aufgehen. Die Vernissage war ein »succès sensationnel«; auf Photographien läßt sich erahnen, wie groß der Andrang in der Galerie, vor die eine Verkehrsampel aufgestellt worden war, die »Attendez Pietons« blinkte, gewesen sein muß (Abb. 6). <sup>35</sup> Man staunte über die »hommage du Paris cosmopolite à l'un des membres de la confrérie«. <sup>36</sup> Selbst das französische Fernsehen berichtete. <sup>37</sup> Photographien, die während der Vernissagen geschossen wurden, lassen eine Vorstellung des spektakulären Display der Eröffnungsausstellung erahnen. Auf einer Aufnahme inspiziert eine bürgerlich ge/verkleidete Besucherin mit einem Monokel Armans Kunstwerk; interessanterweise ist darauf zu erkennen, daß das *Portrait-robot d'Iris* zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch nicht abgeschlossen war beziehungsweise der Künstler nach Ausstellungsende noch weitere Objekte hinzugefügt hat (Abb. 7). <sup>38</sup>

Doch die Ausstellung war nicht nur ein medialer, sondern auch ein kommerzieller Erfolg, denn alle Kunstwerke wurden veräußert. Alle! Offensichtlich nur wenige Tage nach der Vernissage wurden auf Vermittlung von Agnes Widlung, der Inhaberin der Stockholmer Galleri Samlaren, die Exponate »en bloc« an den schwedischen Unternehmer Theodor »Teto« Ahrenberg, »à un seul mécène qui projette d'installer une salle Iris Clert dans un musée de son pays«, verkauft. <sup>39</sup> Die Preisliste für »M<sup>r</sup> T. Ahren-

---

34 Lüthy 2013 (Anm. 21), S. 47; siehe auch Amanda Gluibizzi, »Portrait of the artist(s) as a portrait of Iris Clert«, in: *Word & image* 30/4, 2014, S. 455–463.

35 Anonym, »À la parisienne«, in: *Les Beaux-Arts* (Brüssel), 9. Juni 1961.

36 P.[ierre] R.[estany], »Iris Clert à la puissance 41«, in: *Cimaise*, VIII-54/July-August 1961, S. 90.

37 Der Dokumentationsfilm *Iris.time* von Frédéric Compain (2003, 52 min.) beinhaltet einen Filmausschnitt der Vernissage von *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie* (31:10'–31:38').

38 Siehe Fonds Galerie Iris Clert, Galcier 56, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky Réserve.

39 Anonym, »À la parisienne«, in: *Les Beaux-Arts* (Brüssel), 9. Juni 1961.



6. Vernissage der Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie*, Paris, Galerie Iris Clert, 15. Mai 1961. Fonds Galerie Iris Clert, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky

berg Stockholm [sic]« ist mit insgesamt 45(!) Portraits in zweifacher Form überliefert: Während die »Arman box Iris portrait-robot« in der handschriftlichen Fassung noch mit 1.000 Francs taxiert wird, ist sie in der getippten Preisliste handschriftlich auf 2.000 Francs korrigiert. Angeblich während des Besuches in einer Striptease-Bar in Pigalle wurde der Deal nach langen Verhandlungen zwischen der Galeristin und dem Sammler abgeschlossen. Ihr Wunsch, wenigstens eines der Portraits behalten zu dürfen, wies Ahrenberg kategorisch zurück: »C'est TOUT ou rien!« La nouvelle court comme une flèche, dans le ›milieu‹ on ne parlait plus que de cela. [...] ›Elle a réussi à vendre tous ses portraits. Elle a mis des points rouges partout«.<sup>40</sup> Der Unternehmer wollte zu diesem Zeitpunkt seine umfangreiche Privatsammlung in einem Ausstellungspavillon, das »Palais Ahrenberg«, aufgehen lassen, das Le Corbusier für ihn in unmittelbarer der Nähe des Stockholmer Stadshuset entwerfen sollte. Doch als die schwedische Steuerbehörde Ahrenberg mit einer Anklage der Steuerhinterziehung belangte, wurde dessen

---

<sup>40</sup> Clert 1978 (Anm. 3), S. 248.





7. Besucherin auf der Vernissage der Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie* vor Armans *Portrait-robot d'Iris*, Paris, Galerie Iris Clert, 15. Mai 1961. Fonds Galerie Iris Clert, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky

Sammlung auf einer Zwangsversteigerung in alle Richtungen zerstreut.<sup>41</sup> Offensichtlich behielt Ahrenberg jedoch die »41«, zumindest war ein großer Teil von ihnen 1977 im Düsseldorfer Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in der Ausstellung *Der Sammler Theodor Ahrenberg und das Atelier in Chexbres* ausgestellt; darunter auch das *Portrait-robot d'Iris*. Nachdem es für eine Weile in den Besitz der Collection Marianne et Pierre Nahon in Paris gelangte, befindet es sich heute im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, das es 2001 auf einer Auktion ersteigerte.<sup>42</sup>

Wenn man es dort entdeckt, fällt der Blick als erstes auf einen lindgrünen Damenschuh. Eingebettet in ein Sammelsurium farbiger Stoffe, transparenter Spitzen und halterloser Nylons.

---

41 Tilo Richter, »Dabei sein in der Küche der Kunst. Theodor Ahrenberg im Porträt«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 17. April 2011, S. 57; URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/auktionen/theodor-ahrenberg-im-portraet-dabei-sein-in-der-kueche-der-kunst-1621317.html> [letzter Zugriff: 08.06.2018].

42 Siehe URL: [http://www.auction.fr/FR/vente\\_peintures\\_arts\\_graphiques/v3135\\_aguttes/l281171\\_arman\\_ne\\_en\\_1928\\_.html](http://www.auction.fr/FR/vente_peintures_arts_graphiques/v3135_aguttes/l281171_arman_ne_en_1928_.html) [letzter Zugriff: 08.06.2018].