

Claudia Blümle

Das verhüllte Rätsel. Verschwinden und Erscheinen in der surrealistischen Kunst

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18642>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Blümle, Claudia: Das verhüllte Rätsel. Verschwinden und Erscheinen in der surrealistischen Kunst. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Verschwinden, Jg. 7 (2016), Nr. 1, S. 125–141. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18642>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Das verhüllte Rätsel

Verschwinden und Erscheinen in der surrealistischen Kunst

Claudia Blümle

Das Rätsel des Isidore Ducasse von Man Ray gilt als bekanntestes und zugleich als geheimnisvollstes Kunstwerk des Surrealismus, das uns zunächst nichts als ein verhülltes Gebilde aus Filz und Schnüren präsentiert (Abb. 1, S. 126).¹ Aufgrund der Verhüllung wird die Anwesenheit eines abwesenden Objekts hervorgerufen, und wir können dabei nicht wissen, um welches Objekt es sich genau handeln könnte. Von 1911 bis 1970 schuf der amerikanische Künstler Emmanuel Rudnitzky, bekannt unter dem Pseudonym Man Ray, in verschiedenen hohen und zum Teil wiederholten Auflagen weit mehr als 100 Objekte, die von Anfang an eng mit dem fotografischen und malerischen Werk verknüpft waren. Auch das 1920 in New York entstandene verhüllte Objekt, das heute nicht mehr erhalten ist, wurde zunächst geschaffen, um im selben Jahr fotografiert zu werden. Es wurde auf der ersten Seite der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Le révolution surréaliste*, die 1924 in Druck ging, als Fotografie abgedruckt, eingerahmt von einem Manifest zur Rolle des Traums im Surrealismus, das von André Boiffard, Paul Eluard und Roger Vitrac verfasst worden war.² Auch malerisch hat Man Ray sein rätselhaftes Objekt zum Thema gemacht.

1952 entstand das Gemälde *La rue Ferou*, das die Straße zeigt, an der das Atelier des Künstlers lag.³ Durch die menschenleere Straße zieht ein Mann einen Handkarren, der das enigmatische Objekt transportiert. Das Gesicht dieses Mannes ist nicht zu erkennen, da er als Rückenfigur dargestellt wurde. Wegen seiner Schirmmütze kann jedoch vermutet werden, dass es sich hierbei um ein verstecktes Selbst-

¹ Arturo Schwarz: Man Ray. The Rigour of Imagination, London 1977, S. 233. Vgl. auch Katrin Burtschell: Gefesselte Objekte – Gefesselte Körper. Bondage zwischen Perversion und Befreiung, in: Verena Krieger (Hg.): Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, (=Ikonologie der Moderne; Bd. 1), Hamburg [u. a.] 2006, S. 35–56.

² Der Text mit der Fotografie ist abgedruckt in Emmanuel Guigon (Hg.): L'objet surréaliste, Paris 2005, S. 38–40.

³ Man Ray: La Rue Ferou, 1952, Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Kunsthalle Bielefeld. Vgl. Robert Fleck (Hg.): Arp, Beckmann, Munch, Kirchner, Warhol: Klassiker in Bonn. Die unbekanntene Sammlung aus Bielefeld, (Ausstellungskatalog Bonn), Düsseldorf 2011.



Abb. 1: Man Ray: *L'enigme d'Isidore Ducasse*, 1920, Silbergelatineabzug, 9,9 x 11,7 cm, Sammlung Andrew Strauss, Paris

bildnis des Künstlers handelt, der entlang der Straße, in der das Atelier sich befand, sein verhülltes Objekt hinter sich herzieht. Die proportionalen Dimensionen im Bild lassen dabei diese Fracht auf dem Karren monumental groß und schwer erscheinen. Das verhüllte Gebilde wurde nicht nur fotografiert und gemalt, sondern zuletzt auch als Objekt ausgestellt. Es fand seine Form als surrealistisches Objekt, wie viele autorisierte Repliken Man Rays. Erstmals als Objekt wurde es sechzehn Jahre nach seiner fotografischen Entstehung, also 1936, im Rahmen der *Exposition surréaliste d'objets* gezeigt. Zur Ausstellung erscheint ein Katalog, der sämtliche ausgestellten Objekte

auffistet und 11 Kategorien erstellt, die zur Aufklärung des Durcheinanders von Kunstwerken und anderen Objekten dienen: 1. Mineralien, 2. Flora, 3. Fauna, 4. Überarbeitete Naturobjekte, 5. Gestörte Objekte, 6. Fundobjekte (*objets trouvés*), 7. Überarbeitete Fundobjekte, 8. Amerikanische Objekte, 9. Mathematische Objekte, 10. Ready-mades, 11. Surrealistische Objekte.⁴ Der Künstler Marcel Jean beschreibt das gesamte Arrangement von Objekten in der surrealistischen Ausstellung wie folgt: »Wunderliche, überraschende, seltsame, ursprungslose Dinge: Bücher, Fetische, Pfeifen, Kekse, Schulhefte u. a. – doch das Buch lag im Meer und war mit einer Muschelkruste überzogen, der Fetisch diente vielleicht schwarzen Messen, [...] der Keks ein Stern, signiert mit Raymond Roussel.«⁵ André Breton zufolge beneidete man die beschwörende Macht, die diese Objekte besaßen. Aus ihrem Kontext herausgenommen und »nun aber im kalkulierten Ensemble neu aufgela-dener Dinge«,⁶ rückten sie neben die surrealistischen Objekte und Ready-mades, die »hier abgeleitet von den natürlichen und den rituellen Gegenständen, durch

⁴ Ebd., S. 165–173.

⁵ Marcel Jean: *Geschichte des Surrealismus*, Köln 1968, S. 251.

⁶ Uwe M. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München 2006, S. 205.

sie begründet und beglaubigt⁷ einen rätselhaften Status erhalten und zugleich in verschiedenen Kategorien systematisch gegliedert sind. In der Liste der Objekte aus der surrealistischen Ausstellung sind als Erstes natürliche Gegenstände erwähnt, wie Mineralien und solche aus Flora und Fauna, zu denen ein ausgestopfter Ameisenbär oder eine fleischfressende Pflanze zählten. Zu den überarbeiteten Naturobjekten gehörten Stammesmasken, zu den gestörten Objekten ein bei einem Vulkanausbruch stark verformtes Trinkglas. Die Fundobjekte und überarbeiteten Fundobjekte kamen von Max Ernst, Dora Maar oder Man Ray. Die amerikanischen Objekte beinhalteten Eskimomasken, Hopi-Figuren oder mexikanische Keramik. Des Weiteren wurden mathematische Objekte gezeigt, die Max Ernst im Pariser Institut Henri Poincaré ausfindig gemacht hatte. Schließlich kamen die Ready-mades von Duchamp und die surrealistischen Objekten von André Breton, René Magritte, Pablo Picasso, Alberto Giacometti hinzu, nicht zuletzt auch die Pelztaße von Meret Oppenheim und das verhüllte Objekt von Man Ray.

Die berühmt gewordene Ausstellung *Exposition surréaliste* in Paris von 1936, innerhalb derer *Das Rätsel des Isidore Ducasse* von Man Ray als Objekt gezeigt wurde, fand in der Galerie Charles Ratton statt. Dabei ist relevant, dass die Galerie Charles Ratton auf amerikanische, ozeanische und afrikanische Stammeskunst spezialisiert war. Das Plakat der *Exposition surréaliste d'objets* zeigt auch nicht ein surrealistisches Objekt, sondern prominent eine Fetischfigur als Werbeträger der Ausstellung.⁸ André Breton, der die Ausstellung in der Galerie Charles Ratton konzipiert und organisiert hatte, war ein leidenschaftlicher Sammler von Stammeskunst. Auf einer Fotografie Henri Cartier-Bressons, die ihn in seiner Wohnung zeigt, sind im Vordergrund eine präkolumbianische Maske und ein Fetisch der südpazifischen Inseln zu sehen. Breton knüpft daher nicht nur an die Tradition der Naturgeschichte und der Kunstkammer, sondern auch an das ethnologische Interesse der Moderne an. Ausschlaggebend für Bretons Interesse war der Kunstkritiker und Schriftsteller Guillaume Apollinaire und seine Vorliebe für Fetische, der in seiner Wohnung, die Apollinaire selbst als Taubenschlag bezeichnete, zwischen den Büchern Fetische aufstellte oder ihnen mitten im Raum seines Arbeitszimmers Plätze zuwies. Breton beschreibt in seinen Erinnerungen, die die Wohnung Apollinaires betreffen, dass neben den zahlreichen Fetischen Gemälde von de Chirico angebracht waren, sodass in der Hängung Bezüge zwischen Kunstwerk und Fetisch entstanden. Auch im Arbeitszimmer und Atelier von Breton fanden zahlreiche Objekte der primitiven Völker und insbesondere Fetische neben Insek-

⁷ Ebd.

⁸ Laurence Madeline: Krise des Objekts / Objekte in der Krise. Exposition surréaliste d'objets in der Galerie Charles Ratton 1936, in: Ingrid Pfeiffer und Max Hollein (Hg.): Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dali bis Man Ray, (Ausstellungskatalog Schirn Frankfurt am M.), Ostfildern 2011, S. 165–173, siehe Abbildung 4, S. 167.

ten und Masken ihren Ort und in seinem Atelier an der Rue Fontaine in Paris geht aus Fotografien hervor, dass auch bei ihm Fetische neben Gemälden von Picasso und Duchamp hingen. Letztlich war Man Ray selbst an der Rezeption des Fetischismus beteiligt, wie eine von ihm fotografierte isländische Fetischskulptur zeigt. Zehn Jahre vor der Ausstellung in der Galerie Charles Ratton diente eine Fotografie Man Rays, die eine hölzerne Fetischskulptur vor einer künstlichen Landschaft mit schwachen und blendenden Lichtpunkt als Vollmond präsentiert, als Werbeträger für das Plakat der *Galerie surrealiste*. Aus diesem Plakat und dem Titel der Ausstellung geht hervor, dass die Ausstellung von 1926 in der *Galerie surréaliste* sowohl Gemälde Man Rays als auch Objekte aus dem Südpazifik gezeigt hat, sodass bereits hier das gleichwertige Nebeneinander unterschiedlicher Objekte – Kunstwerke und Fetische – zu bewundern war, wie später in derselben Galerie in der berühmten Gruppenausstellung der Surrealisten in Paris von 1936. Auch wenn die Kategorien, die im Katalog entwickelt wurden, eine hierarchische Entwicklung vom natürlichen Objekt hin zum surrealistischen Objekt aufweisen, lautet die Ausstellung nicht *Exposition d'objets surréaliste*, sondern *Exposition surréaliste d'objets*, also nicht Ausstellung surrealistischer Objekte, sondern surrealistische Ausstellung von Objekten. Die surrealistische Rahmenkonstellation fragt daher nach dem Status von Objekten jeglicher Art sowie nach der Beziehung des Menschen zu den Objekten, ob nun Fetisch oder Kunstwerk. Diese Fragen nach der Funktion des Objekts und des Fetischs wurden im 20. Jahrhundert in die Nähe der Kunst gerückt, was zunächst auch deren ursprünglicher Etymologie entspricht, worauf Jean Baudrillard hingewiesen hat:

»Der Terminus ›Fetisch‹, der heute auf eine Kraft, eine übernatürliche Fähigkeit des Gegenstandes verweist und demnach auf dieselbe magische Virtualität des Subjekts [...], dieser Terminus hat eine merkwürdige semantische Verzerrung erfahren, denn ursprünglich bedeutete er genau das Gegenteil: eine *Fabrikation*, ein Kunstprodukt, eine Arbeit von Erscheinungen und Zeichen. Er kommt vom Portugiesischen *feitico*, was ›künstlich‹ bedeutet, und dies wiederum vom Lateinischen *facticius*.«⁹

Baudrillard weist nach, dass der Fetisch seiner lateinischen Etymologie zufolge kein Zauberding, sondern primär etwas Künstliches, Hergestelltes und Gemachtes bezeichnet und dieser Aspekt des Künstlichen, Hergestellten, Gemachtseins »wurde mehr und mehr durch die umgekehrte Vorstellung verdrängt.«¹⁰ Auch der Wissenschaftshistoriker Bruno Latour zieht diese Etymologie heran, um die Gemeinsam-

⁹ Jean Baudrillard: Fetischismus und Ideologie, in: J.-B. Pontalis (Hg.): *Objekte des Fetischismus*, Frankfurt am Main 1972, S.315–336, hier S. 319.

¹⁰ Ebd., hier S. 320.

keiten zwischen dem Faktischen und dem Fetisch aufzuweisen: »Fetisch und Fakt lassen sich auf die gleiche sprachliche Wurzel zurückführen. Der Fakt ist etwas, das fabriziert und nicht fabriziert ist, und auch der Fetisch ist etwas, das fabriziert und nicht fabriziert ist.«¹¹Die Unterscheidung beider Begriffe liegt dem aufklärerischen Verhältnis von Wissen und Glauben zugrunde: »Der Fetisch ist nun nichts weiter als ein leerer Stein, auf den fälschlicherweise Bedeutung projiziert wird; der Fakt ist zur absoluten Gewissheit geworden, die sich als Hammer verwenden lässt, um alle Verblendungen des Glauben zu zerschlagen.«¹² Aber es besteht nicht nur eine Unterscheidung zwischen Wissen und Glauben, sondern auch zwischen fabriziert und nicht fabriziert. Latour kritisiert diese Ausdifferenzierungen, die auf die Unterscheidung Konstruktivismus und Positivismus zurückzuführen sind: »Sind wissenschaftliche Fakten wirklich, oder sind sie konstruiert?«, fragt er, »sind Fetische Glaubensinhalte, die auf Idole projiziert werden, oder wirken diese Idole »wirklich?«¹³ Seine Lösung aus dem Dilemma liegt in der Erschaffung eines neuen Begriffs: *Faitiche*. Die Zusammenführung beider Begriffe legt einen anderen Schritt nahe: Gerade *weil* der *Faitiche* »konstruiert ist, ist er so außerordentlich wirklich, so autonom und unabhängig von unserem Zutun«. Die Position Latours erlaubt das Herstellen ganz direkter Bezüge zur Kunst und ihrer Theorie, und insbesondere die Etymologie des Fetischs als etwas künstlich Hergestelltes und Gemachtes sowie das Verhältnis des Menschen zu diesen Objekten knüpft an eine Vielzahl von kunsttheoretischen Fragestellungen an: Weshalb produziert der Mensch Objekte, die biologisch gesehen als vollkommen nutzlos zu erachten sind, und weshalb unterhält der Mensch eine Beziehung zu diesen Objekten? Weshalb reicht ein einziges Objekt nicht aus, sondern reiht sich in eine Ansammlung von weiteren Objekten ein? Weshalb haben diese unabschließbaren Anhäufungen von Objekten, die den Namen »Sammlungen« tragen, über die Jahrzehnte hinweg einen Fortbestand und einen architektonischen Rahmen erhalten, der in einem kultischen oder institutionellen Zusammenhang steht? Bedarf es überhaupt dieses Rahmens oder sind diese Objekte jenseits eines Kults und einer Institution wirksam? In welcher Weise ist die Objektbeziehung des Menschen selbst zu denken? All diese Fragen eröffnen sich ausgehend von den surrealistischen Objekten. Denn in der surrealistischen Ausstellung wurden den natürlichen artifizielle Objekte, den gefundenen erfundene und den Fetischfiguren Ready-mades und surrealistische Objekte gleichberechtigt zur Seite gestellt, und bis heute werden im Zusammenhang mit Duchamps Ready-mades die Repliken des verhüllten Objekts *Man Rays* gezeigt.

¹¹ Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt am Main 2002, S. 334.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

In allen verschiedenen Formen von *Das Rätsel des Isidore Ducasse*, ob als Fotografie, als Gemälde oder als Objekt, wird aufgrund der erscheinenden Verhüllung die verschwindende Abwesenheit eines Dinges hervorgerufen, ohne dass wir wissen, um welches Ding es sich genau handeln könnte. Wir sehen lediglich ein mit Filz und Schnur umhülltes Objekt. Auch wenn man die Rückseite betrachten könnte, gäbe das Werk keine Hinweise, die auf das Verhüllte schließen ließen. Und selbst wenn man das Objekt berühren würde, erhielte man keinen Aufschluss über seinen Inhalt. Diesen Sachverhalt beschreibt Salvador Dalí im Zusammenhang der surrealistischen Strategie, wonach die Verhüllung zugleich auf eine Enthüllung verweist:

»Das Halbdunkel der ersten Phase surrealistischen Experimentierens wollte enthüllen, einige kopflose Schaufensterpuppen und ein verpacktes und mit Schnur umwickeltes Gebilde, das, unidentifizierbar und äußerst verstörend, auf einer Fotografie Man Rays erscheint. (Dies ließ bereits damals an andere verpackte Objekte denken, die man mit Hilfe des Tastsinns identifizieren wollte, die aber am Ende, wie man feststellen mußte, unidentifizierbar blieben.)«¹⁴

Bisher wurde versucht, diesen rätselhaften Inhalt des verhüllten Objekts mit dem Werktitel *Das Rätsel des Isidore Ducasse* zu erschließen, der auf das literarische Werk des 1846 geborenen Comte de Lautréamont, bekannt unter dem Pseudonym Isidore Ducasse, zurückgeht. 1869, ein Jahr vor seinem Tod, verfasste er die *Gesänge des Maldoror*, aus welchen folgendes Zitat sowohl für den Dada als auch für den Surrealismus zur Inkunabel wurde: »Schön wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.«¹⁵ 1933 fotografierte Man Ray auch eine Nähmaschine neben einem Regenschirm und überführte auf diese Weise die metaphorisch nicht auflösbare literarische Bildmontage ins Bild. Eine andere Arbeit Man Rays aus demselben Jahr, die in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* gemeinsam mit der Passage aus den Gesängen des Maldoror und den Titel *Enquête* (Untersuchung) abgedruckt wurde, fügt den fehlenden Seziertisch noch hinzu. In dieser Collage wird der literarische Montagecharakter bildnerisch hervorgehoben, indem die fotografierte Nähmaschine und der Regenschirm der Kontur entlang ausgeschnitten und in die Zeichnung eingefügt wurden. Diese Zusammenführung einer Nähmaschine und eines Regenschirms wurde wiederum mit dem Inhalt des verhüllten Objekts in Verbindung gebracht,

¹⁴ Salvador Dalí: Der Gegenstand im Licht surrealistischer Experimente, in: Ingo F. Walther (Hg.): Salvador Dalí-Retrospektive 1920–1980 (Katalog zur Ausstellung im Centre Georges Pompidou), München 1980, S. 215–225, hier S. 220.

¹⁵ Louis Forestier (Hg): Isidore Ducasse comte de Lautréamont. Les chants de Maldoror. Poésies. Lettres, Paris 1991.

um das Enigma auf diese Weise zu lösen. Diese schnell gezogene und direkte Referenzbeziehung zwischen Titel und Werk ist jedoch mit Vorsicht zu behandeln. Denn insbesondere im Surrealismus war vielmehr die umgekehrte Strategie üblich. Statt mit Hilfe der Titel zur Aufklärung beizutragen, wurden häufig den Werken, die mehr als erklärungsbedürftig sind, Titel hinzugefügt, die bewusst eine logische und rationale Aufklärungsarbeit negieren oder mehrere Titel dem Werk geben – wie *Die Gesänge des Maldoror* und *Untersuchung*.

Den Kurzschluss des Inhaltes des verhüllten Objekts mit einer Nähmaschine und einem Regenschirm stellt auch Uwe Schneede in Frage: »Was verpackt und verschnürt wurde, verrät das Foto mit seinem raffinierten Anschnitt noch viel weniger als das Objekt selbst. Einen Regenschirm und eine Nähmaschine auf einem Seziertisch? Oder gerade nicht?«¹⁶ Diese Frage hat sich in Anbetracht der Werkfassung als Objekt noch verschärft. Anscheinend geht das erste Objekt, das 1911 in New York entstanden ist, auf einen zusammengenähten Probelappen eines Stoffmusterkatalogs zurück und liegt somit vor der ersten Begegnung mit Duchamp, den Man Ray 1915 zum ersten Mal kennenlernt.¹⁷ Der Titel dieses Objekts lautete *Wandteppich* und »ironisiert den Anspruch dieses traditionsreichen Mediums durch die Banalität und Simplizität eines zufälligen Einfalls.«¹⁸ Wie bei den Ready-mades von Duchamp sind von Man Ray nur in den seltensten Fällen originale Objekte erhalten geblieben. Als Ersatz wurden zu einem späteren Zeitpunkt verschiedene Repliken in mehreren Auflagen angefertigt. Mit der Erlaubnis Man Rays wurde 1969 für das *Moderne Musset in Stockholm* eine Replik des verhüllten Gebildes hergestellt. Zwei Jahre später rekonstruierte die *Galleria Schwarz* ebenfalls mit dem Einverständnis des Künstlers *Das Rätsel des Isidore Ducasse* in einer Auflage von zehn Exemplaren. Von dieser Edition weiß man, dass keine Nähmaschinen verwendet wurden. In einem Brief vom Januar 2003 an Jennifer Mundy erläutert der Assistent des Künstlers, Lucien Treillard, dass Man Ray die Edition der *Galleria Schwarz* missfiel. Folgt man den Äußerungen Treillards, gab Ray seinem Assistenten die Erlaubnis, noch eine weitere, letzte Replik anzufertigen. Treillard selbst wiederum verwendete eine Pfaff-Nähmaschine aus der Zeit von 1920 bis 1925, die er von der Großmutter seiner Frau erhalten hatte. Doch damit nicht genug. Er umhüllte die Nähmaschine mit einer Woldecke und einer Schnur, die er im Atelier von Man Ray vorgefunden hatte. Der Assistent erhob den Anspruch, dass diese Replik einzigartig sei und dem Original näher komme als alle andere Repliken; trotz der Einstellung Man Rays, dass

¹⁶ Schneede: *Die Kunst des Surrealismus* (wie Anm. 6), S. 176.

¹⁷ Jennifer Mundy: *The Art of Friendship*, in: dies. (Hg.): *Duchamp, Man Ray, Picabia*, London 2008, S. 8–57.

¹⁸ Georg Bussmann: *Man Ray. Inventionen und Interpretationen*, Frankfurt am Main 1979, S. 91.

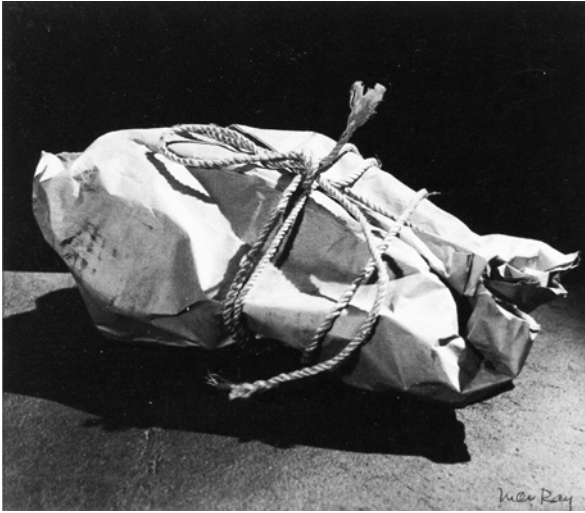


Abb. 2: Man Ray: Rebus / Enigma II / Rätsel II, 1935/1975, Silbergelatineabzug, 48,5 x 60 cm, Fonadione Marconi, Mailand

Arbeit Man Rays von 1932, die den Titel *Rebus* oder *Enigma II* trägt (Abb. 2). Diesmal ist es eine verknitterte Papiertüte, die mit Schnüren verknötet wurde. Bei dieser Fotografie, die den Bezug zu Isidore Ducasse im Titel nicht mehr herstellt, kann die Frage, welches Objekt hinter der Verhüllung vorhanden ist, noch weniger beantwortet werden. Dieses Objekt, das ebenfalls als originales Objekt nicht mehr erhalten ist, ruft weniger die Frage nach dem verborgenen Gegenstand hervor, sondern thematisiert vielmehr die Verhüllung selbst, die ein Objekt zum Verschwinden bringt. Die Verhüllung als die Anwesenheit eines abwesenden Objekts wird uns als solches in der Fotografie präsentiert.

Im Umkreis des Surrealismus und somit in Kenntnis dieser surrealistischen Objekte widmete sich der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan der Frage, welcher Bezug zwischen dem Vorhang, der etwas zum Verschwinden bringen kann, und der Anwesenheit eines abwesenden Objekts besteht, um den Status des Objekts und seine Funktion für den Menschen zu analysieren. 1956 und somit acht Jahre vor seinen Überlegungen zu »Was ist ein Bild« und zum Verhältnis von Auge und Blick stellt Lacan in seinem vierten Seminar *Die Objektbeziehung* eine Theorie

die Frage von Original und Replik für ihn irrelevant sei.¹⁹

Vor diesem Hintergrund wie auch wegen der surrealistischen Titelgabe von Werken, die kein indexikalisches Verhältnis aufweisen, bleibt es bei dem verhüllten Objekt dabei, dass weniger eine Nähmaschine und ein Regenschirm als Inhalt ausschlaggebend sind, sondern vielmehr der Sachverhalt, dass aufgrund seiner Verhüllung ein Objekt zum Verschwinden gebracht und als ein vollkommen undefinierbares und fremdes Etwas zur Erscheinung gebracht wird. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist eine zweite

¹⁹ Jennifer Mundy: Man Ray. L'Enigme d'Isidore Ducasse 1920, remade 1972, von März 2003, unter: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-107957/text-summary> (16. 12. 2015). Vgl. auch Arturo Schwarz: The Philosophy of the Readymade and of its Editions, in: Jennifer Mundy (Hg.): Duchamp, Man Ray, Picabia, London 2008, S. 124–131.

des Fetischismus vor, die sonderbarerweise in der jüngsten Literatur zum Fetischismus nicht herangezogen wird.²⁰ Im Kapitel *Das Fetischobjekt* entwickelt Lacan die These, dass der Fetischismus eine Form der materialisierten Objektbeziehung im Feld des Visuellen darstellt. Mit Lacan kann die Vorstellung, dass die literarische Bildmontage einer Nähmaschine und des Regenschirms auf dem Seziertisch tatsächlich mit den realen Gegenständen hinter der Verhüllung zu identifizieren seien, als eine imaginäre Betrachtung von *Das Rätsel des Isidore Ducasse* analysiert werden. Wird jedoch die Figur von Verhüllung und Enthüllung, von Erscheinen und Verschwinden als eine Struktur von Anwesenheit und Abwesenheit in den Blick gerückt, so wird deutlich, dass das Werk symbolisch operiert. Denn die Abwesenheit ist im Symbolischen ebenso existent wie die Anwesenheit.²¹ Deshalb kommt Lacan zur Schlussfolgerung, dass das Nichts nicht nur existiert, sondern an sich ein Objekt ist. Dabei stützt er sich auf Martin Heidegger und dessen Analyse der griechischen Vase, die eine Leere erschafft. Genauso ist die Architektur Lacan zufolge etwas, das sich zunächst um eine Leere herum organisiert und daher auch symbolisch operiert.²² Ausgehend von den beiden Registern des Imaginären und des Symbolischen kann zugleich die Theorie der Objektbeziehung erläutert werden, über die der Fetischist am besten Auskunft geben kann und die Lacan mithilfe eines Schemas mit dem Vorhang veranschaulicht (Abb. 3). Es handelt sich dabei um ein »Grundschema, das in jedem symbolischen Tausch, in welchem Sinne einer auch funktionieren mag, den permanent konstitutiven Charakter eines

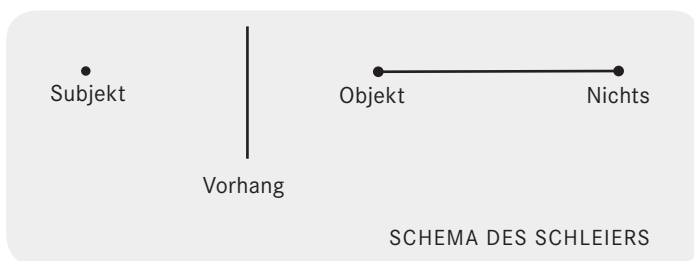


Abb. 3: Schema des Schleiers, in: Jacques Lacan, *Die Objektbeziehung*, Seminar IV, Wien 2003, S. 186

²⁰ Karl-Heinz Kohl: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, Darmstadt 2003; Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006; Jean-Baptiste Joly, Catherine Perret und Julia Warmers (Hg.): *Fetisch + Konsum*, Stuttgart 2009; Christine Blättler und Falko Schmieder (Hg.): *In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion*, Wien 2014.

²¹ Jacques Lacan: *Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII*, Weinheim/Berlin 1996, S. 167.

²² Ebd.

Jenseits des Objekts impliziert.«²³ Nicht nur das imaginäre Objekt, indem Bedeutungen auf den Vorhang projiziert werden, sondern auch das symbolische Objekt, das sich im Tausch als Abwesenheit – also von Erscheinen und Verschwinden – darstellt, steht im Zentrum. Mit diesem Schema veranschaulicht Lacan den Fetischismus, in welchem es sich um die Materialisierung dieser Objektbeziehung handelt, die in die Dimension des Visuellen eintritt. Die Beschreibungen Lacans in Bezug auf den Vorhang, der in diesem Schema den Platz zwischen Subjekt und dem Objekt einnimmt, verdeutlichen dies: »Man kann sogar sagen, dass mit der Anwesenheit des Vorhangs das, was jenseits ist, [...] danach strebt, sich zu realisieren als Bild. Auf dem Schleier malt sich die Abwesenheit.«²⁴

Eine Dimension, die Lacan bezogen auf den Fetischismus noch nicht berücksichtigt, ist das Register des Realen. In Lacans Topologie steht das Reale auf der Seite des nicht assimilierbaren Unerkennbaren, während die Realität als Repräsentation auf die symbolische oder imaginäre Artikulation zurückgeht. Vier Jahre nach dem Seminar IV zum Fetischobjekt bezieht Lacan in seinem Seminar VII zur Ethik der Psychoanalyse die Dimension des Realen im Blick auf die Objektbeziehung mit ein. Dabei unterscheidet er zwischen Sache und Ding, die jeweils in einem andersartigen Verhältnis zum Objekt stehen. Die Sache ist etwas, was vorgestellt und in der symbolischen Ordnung repräsentiert werden kann. Das Ding ist der Sache entgegengesetzt. Das Ding kann nicht vorgestellt werden und ist deshalb nicht imaginär. Genauso befindet es sich außerhalb der Symbolisierung. Vielmehr ist dieses als existentes Nichts dem Register des Realen zuzuschreiben. Das Objekt bezogen auf das Ding zu denken, ist die Aufgabe der Kunst. Deshalb steht die Kunst auch nicht unter dem Primat der Mimesis oder einer sonstigen Darstellung von Realität.

»Platon setzt die Kunst ans unterste Ende der Skala menschlicher Werke, denn für ihn existiert alles nur in seinem Verhältnis zur Idee, welche real ist. Was nicht existiert, ist bereits nur Nachahmung eines Mehr-als-Realen. Eines Surrealen. Wenn die Kunst nachahmt, dann ist das [...] eine Nachahmung von Nachahmung. [...]

Man braucht aber nicht in die Falle gehen. Sicher, die Kunstwerke ahmen die Objekte, die sie darstellen, nach, doch ihre Absicht ist gerade nicht, sie darzustellen. Indem sie eine Nachahmung des Objekts geben, machen sie aus diesem Objekt etwas anderes. Also geben sie nur vor, nachzuahmen. Das Objekt ist in ein bestimmtes Verhältnis zum *Ding* gebracht, was getan wird, um gleichzeitig einzukreisen, zu vergegenwärtigen und Abwesenheit zu erzeugen.«²⁵

²³ Jacques Lacan: Die Objektbeziehung. Das Seminar Buch IV, Wien 2003, S. 177.

²⁴ Ebd., S. 182.

²⁵ Lacan: Die Ethik der Psychoanalyse (wie Anm. 21), S. 173 f.

Lacan exemplifiziert diese Überlegungen angesichts der Äpfel Paul Cézannes, der architektonischen Organisation eines antiken Tempels und von Holbeins Gemälde *Die Gesandten*, das er vier Jahre später in seiner Seminarsitzung zur Spaltung von Auge und Blick wieder aufgreifen wird. Insbesondere die Kunst des Surrealen, auf die Lacan hier anspielt, rückt das Verhältnis von Erscheinen und Verschwinden in den Vordergrund, wie auch im Vergleich zum Gemälde *Das Rätsel des Orakels* von Giorgio de Chirico (Abb. 5, S. 137) aus dem Jahr 1909 ersichtlich wird.²⁶ Es ist bekannt, dass de Chirico in paradigmatischer Weise die Bildkonstellation in Arnold Böcklins *Odysseus und Kalypto* aufgegriffen und maßgeblich verändert hat (Abb. 4, S. 136).²⁷ An die Stelle einer natürlichen Grotte tritt eine Architektur aus Backstein, die den Raum unterteilt. Diese Unterteilung wird durch die Einfügung von zwei schwarzen Vorhängen, die bei Böcklin nicht vorhanden sind, markiert. Auf der linken Seite ist ein beiseite geschobener Vorhang zu erkennen, der den durch die Architektur gerahmten Ausblick in eine urbane Landschaft eröffnet. Auf der rechten Seite ist der Vorhang zugezogen und verdeckt aufgrund seiner Opazität den dahinter liegenden Raum. Die Frage nach dem Objekt wird in dem Gemälde de Chiricos in doppelter Weise verhandelt. Zunächst lässt er die Figur des Menschen erstarren. Die Rückenfigur, die den Platz von Odysseus eingenommen hat, erscheint wie eingefroren und der Faltenwurf wie aus gemeißelten Stein. Auch die Figur, die an die Stelle von Böcklins Kalypto aus Fleisch und Blut tritt, hat sich in eine helle Marmorskulptur verwandelt, die jedoch nur noch ansatzweise zu sehen ist, da der zugezogene schwarze Vorhang die vollständige Sicht auf die Skulptur verunmöglicht. *Das Rätsel des Orakels* von 1909 legt des Weiteren die spezifischen Strukturen der Objektbeziehung offen.

²⁶ Margaret Crosland: *The enigma of Giorgio de Chirico*, London 1999; Deborah Walker: *Giorgio de Chirico and the real. Art, enigma and Nietzschean innocence*, Saarbrücken 2008; Giovanni Faccenda (Hg.): *Giorgio de Chirico. L'enigma nella pittura*, Pontedera 2008; Claudio Crescentini: *Giorgio de Chirico. L'enigma velato*, Rom 2009; Ralph Ubl: *Giorgio de Chirico. Exkarnation und Filiation der Malerei*, in: Johannes Endres, Barbara Wittmann, Gerhard Wolf (Hg.): *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, S. 385–416; Stefano Roffi (Hg.): *Delvaux e il surrealismo. Un enigma tra De Chirico, Magritte, Ernst, Man Ray*, Mailand 2013; Lisa Fenzi: *(Un)Sichtbarkeit. Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Giorgio Morandi. Bildbeschreibungen und Bildanalysen*, Dissertation Humboldt Universität zu Berlin 2015.

²⁷ Zum Vergleich zwischen Böcklin und de Chirico vgl. Guido Magnaguagno, Juri Steiner (Hg.): *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich (u. a.) 1997/98, Bern 1997. Zudem zum Verhältnis von Antike und Moderne im Werk von de Chirico insbesondere Gottfried Boehm: *Eine andere Moderne. Zur Konzeption und zu den Grundlagen der Ausstellung*, in: ders., Ulrich Mosch, Katharina Schmidt (Hg.), *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst. 1914–1935*, Bern 1996, S. 15–35.



Abb. 4: Arnold Böcklin: *Odysseus und Kalypso*, 1883, Öl auf Holz, 104 x 150 cm, Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 108

Sowohl *vor* als auch *hinter* der Architektur aus Stein und Vorhängen entstehen Bildräume, die einen Widerstreit zwischen Opazität und Transparenz sichtbar machen. Dabei wird dieser als ein künstliches Szenario gezeigt, indem ein Bühnenraum entworfen wird, innerhalb dessen Objekte, Figuren und Skulpturen ihre Plätze eingenommen haben. Mit der Einfügung der Backsteinmauer veranschaulicht das Gemälde die symbolische Struktur der Architektur. Der binäre Wechsel von Anwesenheit und Abwesenheit, Erscheinen und Verschwinden verdoppelt sich zugleich mit den beiden schwarzen Vorhängen. Innerhalb dieser symbolischen Struktur, die im Bild mit den Mitteln von Architektur und Vorhängen organisiert ist, kommt zweitens die Dimension des Imaginären ins Spiel. Wie eine geöffnete Tür ermöglicht der beiseitegeschobene Vorhang links im Bild eine transparente Aussicht auf eine Stadtlandschaft, die zur kontemplativen Betrachtung einlädt. Diese Position wird von der Rückenfigur eingenommen, die zugleich der Versunkenheit des Subjekts vor Bildern entspricht. Diese Disposition im linken Bildteil folgt der imaginären Dimension, die die Position eines Auges konstituiert, das wie aus einem Fenster schauend über die Welt herrscht und die Dinge erfasst. Im Gegensatz zu einem imaginären Bildverständnis, das bereits zu einer Erstarrung des Subjekts geführt hat, führt de Chirico drittens im rechten Bildteil das letzte



Abb. 5: Giorgio de Chirico: Das Rätsel des Orakels, 1909, Öl auf Leinwand, 42 x 61 cm, Privatbesitz

Register ein. Indem man nicht genau weiß, was sich alles hinter dem Vorhang verbirgt, und auf diese Weise ein Leere entsteht, wird neben dem Imaginären auch auf die Dimension des Realen hingewiesen. Dies geschieht mit der Einführung der Opazität, die als solche kenntlich gemacht wurde. Es handelt sich dabei nicht um eine verschlossene Tür, die gar keinen Einblick ermöglicht, sondern um einen zugezogenen Vorhang, der, wie in vielen Gemälden de Chiricos, mithilfe einer niedrigen Mauer ein Objekt als ein Halbverstecktes erscheinen lässt: in diesem Fall eine weiße Skulptur. Das Werden des Objekts beginnt sich genau an dieser Stelle zu artikulieren.

Im Gemälde de Chiricos wird auf diese Weise die »Organisation um jene Leere, die den Platz des Dings bezeichnet«²⁸, sichtbar gemacht, die zugleich mit der Frage des Bildes als Gemälde verknüpft ist. Ein starkes Bild, wie es Kunstwerke nahelegen, eröffnet eine doppelte Wahrheit, wie Gottfried Boehm festhält:

»[...] etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren. Erst durch das Bild gewinnt das Dargestellte

²⁸ Ebd., S. 172.

Sichtbarkeit, Auszeichnung, Präsenz. Es bindet sich dabei aber an artifizielle Bedingungen, an einen ikonischen Kontrast, von dem gesagt wurde, er sei zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar.«²⁹

Diese Bestimmung trifft nicht nur auf de Chiricos Gemälde *Das Rätsel des Orakels* zu, sondern wird in dem Bild explizit zum Thema gemacht. Erstens wird mit der architektonisch gerahmten Aussicht auf eine Stadtlandschaft das Bildkonzept der Transparenz aufgerufen. Zweitens weist die in der Mitte dargestellte Mauer, die den Ausblick in eine mögliche Tiefe verstellt, auf das Bildkonzept der Opazität. Drittens werden in der Bildsituation rechts die beiden Bildkonzepte der Transparenz und Opazität zu einem dritten Bildkonzept verschränkt, indem der schwarze zugezogene Vorhang die Sicht auf die Skulptur ermöglicht und zugleich verunmöglicht. Mit der Architektur aus Stein und Vorhängen entstehen somit verschiedene Bildebenen und Bildräume, die die Opazität als Kehrseite der Transparenz erscheinen lassen. Hinter der Wand aus Backsteinen scheint sich der landschaftliche Raum fortzusetzen, sodass der sich verdunkelnde Himmel mit Wolken durch eine weitere Öffnung rechts oben im Gemälde noch zu sehen ist. Und vor dieser Wand wird wiederum ein Bühnenraum entworfen, innerhalb dessen zwei Figuren ihren Platz eingenommen haben.

Die zwei Figuren im Bild heben sich von ihrer räumlichen Umgebung aufgrund des starken Kontrastes von Hell und Dunkel ab. Die dunkle Rückenfigur steht vor einer hellen, weiten Landschaft mit weißen Wolken und die weiße Figur hinter dem schwarzen Vorhang leuchtet aus dem dunklen Raum hervor. Dieser Antagonismus von Figur und Grund zitiert Böcklins Gemälde *Odysseus und Kalypso*, in welchem die dunkle Rückenfigur des Odysseus sich vor einem hellgrauen und diffusen Himmel abzeichnet und der helle Körper der Kalypso sich von dem schwarzen Abgrund der Grotte absetzt. Die Materialisierung der Figuren und ihre räumliche Umgebung wurden im Gemälde de Chiricos aber auf entscheidende Weise verändert. Während in Böcklins Bildern die toten Mythen aus der Antike wiederbelebt werden, verwandelt de Chirico die mythischen Figuren in Skulpturen. Die Figur hinter dem schwarzen Vorhang erscheint aufgrund der weißen Farbe und der Kopfhaltung als eine antike Marmorskulptur, und der steife Faltenwurf der Rückenfigur vor der Stadtlandschaft kann zur Annahme führen, dass es sich ebenso um eine eingewickelte Skulptur handelt. Insbesondere der Saum, der bis zum Boden reicht, erweckt den Eindruck, dass die ganze Figur aus einem einzigen Block gemesselt wurde.

²⁹ Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1994, S. 11–38, hier S. 35.

Die Rätselhaftigkeit, die von den Gemälden de Chiricos ausgeht, liegt insbesondere in einer stillgestellten Zeitdimension, die nicht nur die in Stein erstarrten Figuren betreffen. Auch die narrative Szenerie Böcklins wird hier in eine räumliche Struktur überführt, die als eine für immer unveränderte Situation erscheint. Die natürliche Umgebung, die jeweils einem Wandel der Jahres- und Tageszeiten unterworfen ist, wird hier durch einen künstlichen und stets gleichbleibenden Raum ersetzt. Anstelle der natürlichen Grotte und Felsenformation, die Odysseus und Kalypso voneinander trennen, rückt in dem Gemälde *Das Rätsel des Orakels* eine Architektur mit schwarzen Vorhängen ins Zentrum der Szene, die den landschaftlichen und perspektivischen Bildraum verschließt und zugleich öffnet.

Die im Bildraum erstarrten Figuren versinnbildlichen exemplarisch die Effekte, die Bilder auf den Betrachter ausüben können. Der gerahmte Ausblick mit geöffnetem Vorhang lädt den Betrachter dazu ein, sich in seiner unbestimmten Ferne zu verlieren. Vor der Wand, dem materialisierten opaken Bild, ist hingegen ein leerer Platz ohne Figuren zu sehen.³⁰ Dieser verweist darauf, dass das Bild in seinem Objektcharakter keines Betrachters bedarf. In der Zusammenführung beider Bildkonzepte rechts im Gemälde wird schließlich mit der vom Vorhang halb verborgenen Skulptur eine Haltung gegenüber dem Bild evoziert, die danach strebt, hinter die opake Fläche sehen zu können. Während bei Böcklin mit der Figur des Odysseus die Sehnsucht dargestellt wird, indem von der Position des Schauenden ausgehend das visuelle Rauschen eines diffusen und grauen Bildraumes mit einer unendlichen Ferne verbunden wird, tritt bei de Chirico das Begehren ins Zentrum des Bildes. Mit der Einfügung der Architektur und der Vorhänge wird beim Betrachter ein Begehren ausgelöst, hinter eine opake Ansicht sehen zu können, und dieses wird als Effekt einer künstlichen Szenerie offengelegt. Auf diese Weise bringt der Bildraum nicht zuletzt eine Szene hervor, die mit der Position des Betrachters vor dem Gemälde *Das Rätsel des Orakels* gleichzusetzen ist. Dadurch zeigt diese Szene, dass das Bild sich als Vorhang materialisiert hat und in der im Bild angelegten Dimension des Begehrens ungreifbar bleibt. Die Frage *Was ist ein Bild?*³¹ beantwortet hier das Bild selbst. De Chiricos Gemälde führt vor Augen, dass die Rätselhaftigkeit des Bildes nicht in einer Unsichtbarkeit liegt, die als ein Ort hinter dem Vorhang geistig vorgestellt und gedacht wird, sondern in der

³⁰ Vgl. zum leeren Platz bei de Chirico im Verhältnis zur bildtheoretischen Dimension Jacques Lacans: Annette Runte: Dinge sehen dich an. Die Melancholie des leeren Platzes in der metaphysischen Malerei, in: Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin/Zürich, 2005, S. 393–424.

³¹ Vgl. Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder (wie Anm. 27) sowie Jacques Lacan: Was ist ein Bild/Tableau?, in: *Was ist ein Bild?* (wie Anm. 27), S. 75–89.

transparenten Sichtbarkeit des gemalten und sinnlich wahrzunehmenden Vorhangs selbst. Das Gemälde *Das Rätsel des Orakels* verdeutlicht, dass Bilder nicht lediglich in Kontemplation und Reflexion aufgehoben sind, sondern in ihrem Spiel von Opazität und Transparenz den Betrachter herausfordern.

Und mehr noch: Mit dem Auftauchen der zentralperspektivischen Darstellungsform gibt das neuzeitlich europäische Bild vor, transparent zu sein. Die Bildgeschichte des Vorhangs bestreitet hingegen die Behauptung einer reinen und überblickenden Transparenz in der bildenden Kunst und verdeutlicht vielmehr, dass innerhalb ihrer Sichtbarkeit immer auch etwas sich entzieht und zum Verschwinden gebracht wird. In den künstlerischen Werken des Surrealismus selbst wird die Begrenztheit einer im Bild hergestellten Sichtbarkeit aufgegriffen. Die dem Vorhang inhärente Figur von Zeigen und Verbergen, Erscheinen und Verschwinden liegt dabei dem Bild selbst zugrunde. Gemalte Vorhänge und verhüllte Objekte fungieren in diesem Sinne über eine motivische Ikonografie hinaus als ein visuelles Element, das die Kunstwerke zugleich inszeniert wie auch strukturiert. Es handelt sich hierbei um die Transformation eines Motivs in eine Struktur, was bedeutet, dass der Vorhang in der Malerei oder ein verhülltes Objekt in der Skulptur sich in ihrer Darstellung jeweils selbstbezüglich zum Verhältnis von sichtbarer Anwesenheit und unsichtbarer Abwesenheit verhalten. Und dies ist wohl auch ein Grund, weshalb Man Ray sein verhülltes Objekt fotografiert und als Objekt zerstört hat. Die Referenz des Objekts selbst ist gelöscht worden und zirkuliert vielmehr ohne Urbild in Repliken und Reproduktionen in Büchern, um stattdessen die Struktur des Erscheinens und Verschwindens als solche – ohne mimetischen Zusammenhang – zum Thema machen zu können.

Die ausschlaggebende Position, die de Chirico für den Surrealismus innehatte, ist bekannt. Für das verhüllte Objekt Man Rays ist der Bezug in doppelter Weise aufschlussreich. Einerseits für die Titelgebung – de Chirico hat eine Vielzahl seiner Bilder mit dem Verweis auf das Enigma versehen –, und andererseits sind in den Gemälden de Chiricos verhüllte oder versteckte Objekte omnipräsent. Gemeinsam ist dem Gemälde *Das Rätsel des Orakels* und dem fotografierten Objekt *Das Rätsel des Isidore Ducasse*, dass sie nicht einfach einer Rätselhaftigkeit verhaftet bleiben, die in einer hermetischen Unauflösbarkeit erscheint. Im Gegenteil: Die Rätselhaftigkeit, die de Chirico und Man Ray zugeschrieben werden, ist eine bereits sezierte Rätselhaftigkeit, die ihre Strukturen und ihr Gemachtsein offenlegt. Während im Gemälde de Chiricos Verhüllung und Enthüllung von Objekten in ihrem gemeinsamen Spiel auseinander gehalten werden und als Gegensätze aufeinanderprallen, verschmelzen sie in der Arbeit Man Rays in einem einzigen verhüllten Objekt. Die Werke Man Rays funktionieren in der Sichtbarmachung der Verhüllung ebenfalls enthüllend, indem sie zeigen, dass jedes Objekt nicht nur imaginär und symbolisch operiert, sondern im Kern eine Leere besitzt, die

aus der symbolischen Einhüllung und imaginären Erfassung des Objekts als Rest entstanden ist.

In der surrealistischen Kunst wird das Objekt, das in seiner Fremdheit als unerwartetes Ereignis dem Subjekt entgegentritt und dieses zugleich konstituiert, in seiner Rätselhaftigkeit, seinem Entzug und Verschwinden, zur Erscheinung gebracht. Die hier im Rahmen einer psychoanalytischen Theorie von Lacan entwickelten Überlegungen stehen derjenigen Lesart des Surrealismus entgegen, die ausgehend von der Lektüre des *literarischen* Werks Bretons den Surrealismus als eine rein subjektive Ästhetik aus Träumereien, Assoziationen und Projektionen deutet. Das surrealistische Objekt nur unter dem Blickwinkel einer verblüffenden Kombination von unterschiedlichen Gegenständen zu verstehen, die mittels der Einbildungskraft eine metaphorische Zündung hervorrufen,³² ist eine Zugangsweise, die dem Register des Imaginären verhaftet bleibt, und die Dimension des Symbolischen und des Realen vergessen lässt. Dabei gerät das Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit von Objekten sowie dessen Charakter eines nichtidentifizierbaren Fremden aus dem Blick. Doch genau dieses strukturell inszenierte Spiel kennzeichnet den Surrealismus, der nicht dem Fetischismus unterliegt oder einfach den Fetisch als Motiv darstellt, sondern die materialisierte Objektbeziehung in ihrer Struktur von Erscheinen und Verschwinden selbst sichtbar macht und zwar sowohl analytisch als auch sinnlich.

Bildnachweis

Abb. 1 und 2: © Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

Abb. 5: © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.

³² Schneede: Die Kunst des Surrealismus (wie. Anm. 6), S. 175.