

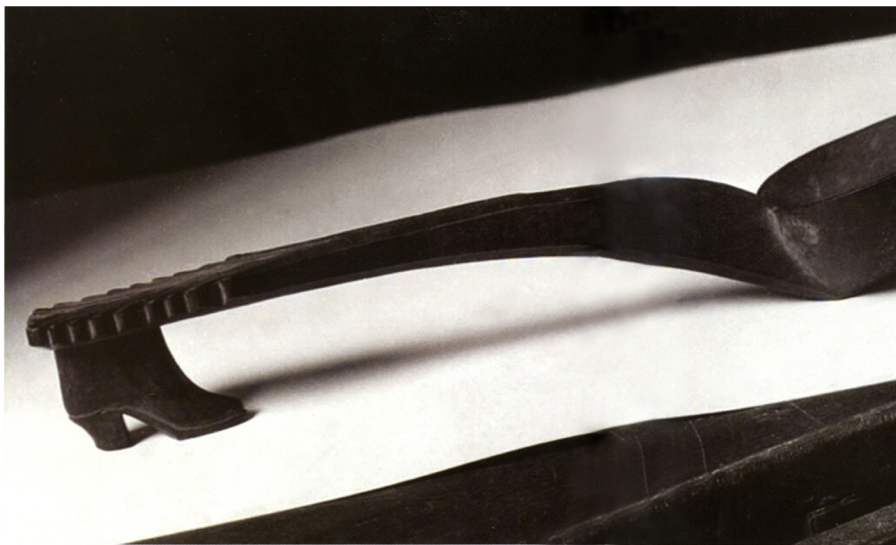
II.

Das Objet  
Trouvé  
André Bretons

# Prinzipien 4 des Surrealismus

## Bretons Löffel 4.1

Die Eingangssequenz des Dokumentarfilmes »L'Œil à l'État sauvage. André Breton, malgré tout«<sup>136</sup> zeigt den Aufbau einer Ausstellung in den eleganten Räumen des Pariser Hôtel Drouot. 2003 versammelten sich dort Gemälde, Skulpturen, Kuriositäten, Bücher und Manuskripte der Privatsammlung André Bretons ein letztes Mal im Rahmen einer spektakulären Großauktion. Der Titel des TV-Beitrags wird eingeblendet und im nächsten Augenblick erhaschen wir einen Blick auf einen großen geschnitzten Holzlöffel, dessen Stiel ein kleiner Damenschuh ziert. Das Objekt wird von einem uniformierten Angestellten in eine Glasvitrine gelegt. Es handelt sich um einen Gegenstand, der bisher kaum öffentlich ausgestellt worden war und in dieser Auktionsausstellung zwischen all den Meisterwerken surrealistischer Malerei und einem Höchstpreise erzielenden Aufgebot »Primitiver Kunst« vermutlich nur geringe Aufmerksamkeit auf sich zog. Seit seinem Fund im Jahr 1934, den Breton zuerst in »L'Équation de l'Objet Trouvé« (1934) dokumentierte – ein Text, der später in den Roman »L'Amour Fou« (1937) einfluss – war er in die Privatsammlung des Künstlers eingegangen. Deren Auflösung durch das Pariser Auktionshaus Calmels Cohen ist durch einen achtbändigen Auktionskatalog dokumentiert, der heute noch einen unvergleichlichen Einblick in die Sammlung André Bretons gibt.<sup>137</sup> Los 3187 »La grande cuiller« war darin ein Los neben über sechstausend anderen (Abb. 18). Im kunstwissenschaftlichen Diskurs hatte Bretons Löffel



**3187 La grande cuiller**

Grande cuiller de service  
en bois sculptée à cuilleron  
pointu dont la tige repose  
sur une petite bottine.  
Travail populaire

XIX<sup>e</sup> siècle

long. : 37 cm (14 5/8 in.)

10 000 / 20 000 euros

**EXPOSITION** - Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, *La Beauté convulsive*, 1991, rep. p. 301.

- Paris, Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, *La révolution surréaliste*, 2002, rep. p. 276, p. 441.

- Düsseldorf, K20, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Surrealismus, 1914-1944*, 2002, p. 461, rep. p. 286.

**BIBLIOGRAPHIE** - André Breton, *L'Amour fou*, in *Oeuvres complètes II*, Paris, Gallimard 1992.

= À quelques boutiques de là, un choix presque aussi électif se porta pour moi sur une grande cuiller en bois, d'exécution paysanne, mais assez belle, me sembla-t-il, assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle. [...]

Sous mes yeux il était clair qu'elle changeait. De profil, à une certaine hauteur, le petit soulier de bois issu de son manche — la courbure de ce dernier aidant — prenait figure de talon et le tout présentait la silhouette d'une pantoufle à la pointe relevée comme celle des danseuses. Cendrillon revenait bien du ball ! - André Breton (*L'Amour Fou*, Gallimard 1971, p. 35, 36, 38).

**ABB. 18** *Scan einer Doppelseite aus André Breton. 42, rue Fontaine. Auktionskatalog Calmels Cohen Paris. Band »ARTS POPULAIRES 14 avril 2003«. Hg. von Jean Michel Ollé. Paris 2003.*



Photo Man Ray  
(voir catalogue Photographies)

seit Mitte der 1980er Jahre durch Autor:innen wie Rosalind Krauss und Hal Foster vermehrt an Relevanz gewonnen. Anders als Duchamps Readymade, das seine Kraft aus einer Geste radikaler Freistellung bezieht, changiert das *Objet Trouvé* zwischen ästhetischem Konzept, konkretem Objekt und seiner Dokumentation in Fotografie und Autobiographie. Margaret Iversen spricht von einem »contradictory, ungraspable, fleeting object«.<sup>138</sup> Wie in der Dunkelheit der Nacht, so scheint es, werden die Konturen des *Objet Trouvé* undeutlicher, wenn wir unseren Blick direkt auf es richten.

Welche historischen Konzepte in einer bestimmten Dekade an Relevanz gewinnen, hängt davon ab, wie sie mit zeitaktuellen Fragen korrelieren. Anders als Bretons Fundobjekt, kam die aufsehenerregende surrealistische Assemblage schon früh in den Ausstellungsräumen der Nachkriegszeit an. Dass sie sich als eine Sonderform der Gattung Skulptur mühelos in die Tradition künstlerischer Medien einfügen ließ, begünstigte ihre Rezeption. Die medialen Mucken des *Objet Trouvé* hingegen begannen erst im Lichte der Konzeptkunst Sinn zu machen. Im Folgenden sollen Charakteristika der surrealistischen Objektkunst skizziert werden, um das *Objet Trouvé* als eigenständiges Konzept von anderen »surrealen Dingen« abzugrenzen.

## Surreale Dinge 4.2

In »*Crise de l'Objet*« (1936), einem Aufsatz, der anlässlich der Ausstellung »*Exposition surréaliste d'Objets*« erscheint, spielt Breton mit der Idee einer »Vergegenständlichung der Traumtätigkeit«. Er schlägt vor, die Traumkreationen des Unbewussten ganz konkret in die Wirklichkeit des Wachlebens zu überführen. Dabei verweist er auf seinen älteren Essay »*Introduction au Discours sur le Peu de Réalité*« (1926), in dem es heißt: »J'aimerais mettre en circulation quelques objets de cet ordre, dont le sort me paraît éminemment problé-

matique et troublant...«<sup>139</sup> Bretons Wunsch Traumobjekten konkrete Gegenständlichkeit zu verleihen zielt darauf ab, unsere Wahrnehmung des Wirklichen um bisher marginalisierte Dimensionen zu erweitern und so reduktionistische Realitätskonzepte zu destabilisieren. Von Traumobjekten verspricht sich Breton dabei eine subversive Wirkkraft. Sie als Manifestationen des Unbewussten in die alltägliche Lebenswelt eingreifen zu lassen soll eine Diskreditierung rationaler Objektkategorien ermöglichen. Bretons Idee, onirische Objekte herzustellen, machte die ursprünglich literarische Technik des ›psychischen Automatismus‹ (von der später noch die Rede sein wird) auch auf die methodische Herstellung von Kunstobjekten übertragbar. Und so wurde die Kunstform der Assemblage, an der sich zahlreiche Vertreter:innen der surrealistischen Bewegung spielerisch versuchten, Mitte der 1930er Jahre zum Gebot der Stunde. Meret Oppenheims »Déjeuner en fourrure« (1936), beispielsweise, ist eine mit Antilopenfell bezogene Porzellantasse samt Untertasse und Teelöffel – ein bürgerlicher Haushaltsgegenstand also, in exotisch-animalischer Camouflage. Auf dem Hörer von Salvador Dalís »Téléphone aphrodisiaque« (1936) hat sich ein Hummer niedergelassen – und Man Rays »Cadeau« (1921), ein mit Nägeln gespicktes Bügeleisen, präsentiert sich als ein höchst ambivalentes ›Geschenk‹. Ob Schreibmaschine, Uhr oder Telefon, Haushaltsgegenstände wie Bügeleisen und Nähmaschine, oder weibliche Accessoires wie Handschuh und Absatzschuh – immer wieder finden Alltagsobjekte in den surrealistischen Assemblagen Verwendung. Der grundlegende künstlerische Eingriff an diesen Gegenständen bestehe (wie Breton in »Crisse de l'Objet« erklärt) in einer Veränderung ihrer Rolle, der Entfremdung des Alltagsobjekts von seiner ursprünglichen Funktion und seinem gewöhnlichen Kontext.<sup>140</sup>

Eine Kunsttheorie, die den Trick der Kunstwerdung eines banalen Gegenstandes vollziehen will, ohne verändernd in dessen Gestalt einzugreifen, muss notwendiger Weise auf der Ebene der Er-

fahrung ansetzen. Dementsprechend ist das surrealistische Projekt das einer ›Bewusstseinsveränderung‹.<sup>141</sup> In »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz« beschreibt Walter Benjamin (die Codes der surrealistischen Ästhetik bereits 1929 präzise entschlüsselnd) die poetische Praxis Bretons und Aragons als eine, die die Trennung zwischen Kunst und Leben zu überwinden suche: »[...] hat doch eben im Anfang Breton schon erklärt, mit einer Praxis brechen zu wollen, die dem Publikum die literarischen Niederschläge einer bestimmten *Existenzform* [Herv. d. Verf.] vorlegt und diese Existenzform selber vorenthält. Kürzer und dialektischer gefasst aber heißt das: Hier wurde der Bereich der Dichtung von innen gesprengt, indem ein Kreis von engverbundenen Menschen ›Dichteri-sches Leben‹ bis an die äußersten Grenzen des Möglichen trieb.«<sup>142</sup> Diese künstlerische ›Existenzform‹ setzt an erster Stelle an einem Aufbrechen gewohnter Wahrnehmungsmuster an. So fügt der Surrealismus seinem Realitätskonzept eine Dimension hinzu, die vom reduktionistischen Wirklichkeitsbegriff des Rationalismus ausgeschlossen geblieben war: die Dimension des Imaginären, Irrationalen und des Unbewussten, wie es sich im Traum manifestiert (Breton beruft sich hierbei bekanntlich auf das Verdienst Sigmund Freuds, letzteren wissenschaftlich erschlossen zu haben). Wie Breton im Ersten Manifest erklärt, mache es sich der Surrealismus zum Ziel, die Antinomie der Erfahrungsbereiche Traum und Wirklichkeit aufzulösen. ›Surrealität‹ verstehe sich in diesem Sinne ganz einfach als ein vollständigeres Konzept der Realität.

Wie das *Objet Trouvé*, so steht auch die surrealistische Assemblage im Zeichen des programmatischen Projekts einer Wahrnehmungsveränderung. Sie zielt darauf ab, unsere gewohnte Sichtweise auf die Dingwelt zu unterminieren und setzt dabei an häuslichen Gebrauchsgegenständen an, da diese uns tagtäglich am nächsten sind. Vertraute, harmlose Gegenstände werden durch verfremdende Eingriffe auf ihre evokatorischen Potentiale hin geöffnet.<sup>143</sup> Allerdings

formuliert Breton bereits in »Les Vases Communicantes« (1932) eine Kritik an jenen skulpturalen Kreationen, die planvoll auf eine bestimmte Wirkung hin komponiert wurden. Breton zufolge reichen sie nicht an die »suggestive Kraft« automatisch generierter Fund- und Traumobjekte heran.<sup>144</sup> Wenngleich es Breton war, der die Produktion von Assemblage-Kunst anfeuerte (Breton, sowie Giacometti und Dalí produzierten einige »objets à fonctionnement symbolique«), bestätigt die heutige Anmutung der Werke in gewisser Weise seine Zweifel. In der Überblicksausstellung »Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray«<sup>145</sup> beispielsweise stieß man immer wieder auf mehr oder weniger aufwändige Assemblagen, in denen Alltagsgegenstände in unerwartete Konstellationen gebracht oder in ambivalente Zwitter-Objekte verwandelt wurden: Hier ringelte sich eine lange blonde Haarlocke lasziv über einem Cellohals (Man Ray); dort schlugen anthropomorphisierte Objekt-Chimären buchstäblich die Augen auf (Wolfgang Paalen); irritierende Objektkonstellationen wurden in Schaukästen inszeniert (Valentine Hugo) oder durch mobile Elemente animiert. Aufgrund der in höchstem Maße zeitgebundenen Wahrnehmung alltäglicher Gebrauchsgegenstände kann es heute schwerfallen, die ursprüngliche Anmutung dieser Werke zu erahnen. Die surrealistische Adaption von Dingen des Alltags setzt auf eine Strategie der Verfremdung des Vertrauten, die jenes durch präzise manipulative Eingriffe neu in den Blick rückt.

Aus heutiger Sicht jedoch doppelt sich der Effekt des Fremdartigen, auf den die Surrealisten abzielten, mit der schrulligen Anmutung von Gegenständen wie Schreibmaschine oder Drehscheibentelefon. In den letzten zehn Jahren hat die Methode der Assemblage – vor dem Hintergrund der Digitalisierung und in Auseinandersetzung mit einer neuen, »smarten« Objektkultur – wieder an Relevanz gewonnen. Die Assemblagen Anna Uddenbergs etwa mögen uns heute einen Eindruck von der subversiven Kraft vermitteln, die immer noch in der Verfremdung des Gewöhnlichen steckt. Betrachten wir

die surrealistische Objektkunst der 1930er vor dem Hintergrund der ästhetischen Theorie André Bretons, so bestätigt sich der Eindruck, dass es sich hier um eine (mitunter allzu buchstäbliche) Illustration jener Effekte handelt, die Breton ab Ende der 1920er Jahre am *Objet Trouvé* beschrieben hatte: Seine semantische Verschiebung im Bann projizierter Assoziationen; die Verlebendigung eines Objekts, das plötzlich >den Blick aufschlägt<. Während die surrealistische Assemblage heute mitunter alt aussieht, ist die konzeptuelle Kraft des *Objet Trouvé* ungebrochen.

## Psychischer Automatismus 4.3

Wie lässt sich die Alltagswelt als Quelle künstlerischer Inspiration erschließen? Vor seiner Karriere als Künstler stieß Breton in der Psychiatrie von Saint-Dizier auf die psychoanalytische Technik der >freien Assoziation<, die ihm zur Schlüsselmethode des Surrealismus wurde. Während des Ersten Weltkriegs hatte Breton dort als Hilfsarzt gearbeitet. In dieser Zeit wies ihn Raoul-Achille Leroy, der leitende Arzt der Einrichtung, in die neuesten Forschungen zu psychologischen Untersuchungsmethoden ein. Breton betonte stets den entscheidenden Einfluss Sigmund Freuds auf die Entstehung des Surrealismus, tatsächlich aber wurden dessen Werke erst 1921 ins Französische übersetzt. Und so wurden die Ideen des österreichischen Psychoanalytikers dem jungen André – der kein Deutsch lesen konnte – zuerst durch Emmanuel Régis und dessen Abhandlung »Précis de Psychiatrie« (1914) nahegebracht. Hieraus erklären sich die grundlegenden Missverständnisse und Differenzen zwischen Breton und seinem Idol Sigmund Freud, der sich zeitlebens vom Surrealismus distanzierte.<sup>146</sup> Darüber hinaus las Breton 1916 in Saint-Dizier die Doktorarbeit des französischen Psychiaters Pierre Janet »L'Automatisme psychologique« (1889), in der dieser verschiedene Behandlungsmethoden ent-

wickelte – darunter auch das Automatische Schreiben im Halbschlaf, Trance oder unter Hypnose. Ebendiese Methode erprobte Breton als Hilfsarzt an Soldaten mit so genannter ›Schützengraben-Neurose‹ (heute würde man von einer Posttraumatischen Belastungsstörung sprechen). In seinen Briefen jener Zeit zeigt er sich von der poetischen Qualität dieser Sitzungen fasziniert.

Mit dem Experiment der ›Écriture automatique‹ nun wendet Breton die in der Psychiatrie von Saint-Dizier für therapeutische Zwecke eingesetzte Methode – als poetisches Experiment – auf sich selbst an. Im Mai und Juni 1919 zeichnet er zusammen mit Philippe Soupault unwillkürlich aufsteigende Wortfolgen als Niederschrift des Gedankenstroms unter Ausschaltung des kritischen Verstandes – so getreu wie möglich auf. Das Ergebnis ihrer Sitzungen geben die Autoren ein Jahr später unter dem Titel »Les Champs Magnétiques« (1920) heraus. Obwohl die Écriture automatique in der literarischen Praxis bald wieder aufgegeben wurde, ist sie (wie Breton betont) als erster Ausdruck des ›reinen psychischen Automatismus‹ für den Surrealismus konstitutiv. Am Stellenwert der neuen Technik lässt Bretons enzyklopädische Definition des Surrealismus im »Ersten Manifest« keinen Zweifel: »SURREALISME, n. m. Automatismes psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.«<sup>147</sup> Auch die surrealistische Praxis des traumwandlerischen Findens kann als Manifestationsweise des psychischen Automatismus verstanden werden. Das Motiv des gefundenen Gegenstandes taucht erstmals in »Nadja« auf, um sich von da an in Bretons Texten bis zum Ende der 1930er Jahre immer weiter zu entwickeln. Zu den Schriften aus Bretons Feder, welche im Hinblick auf die Theorie des Fundobjekts am ergiebigsten sind, gehören die drei Werke seiner ›Pariser Prosa-Trilogie‹: »Nadja« (1928), »Les Vases Communicants« (1932) und vor allem

»L'Amour Fou« (1937). Alle drei Werke ähneln sich sowohl formal als auch stilistisch. Es handelt sich um eigenwillig komponierte Prosaschriften, in denen tagebuchartige Erzählungen, kunsttheoretische Reflexionen, programmatische Erklärungen und fantastische Passagen unvermittelt ineinandergreifen. Sie sind von der verheißungsvollen Stimmung wunderbarer Begegnungen oder unheimlicher Heimsuchungen durchdrungen. Dinge wie ein himmelblauer Damenhandschuh oder die kuriose Anordnung einer verstaubten Schaufensterauslage entfalten dabei eine rätselhafte Anziehungskraft auf Breton, den surrealistischen Flaneur zwischen den Welten des Unbewussten und den Straßen der Stadt Paris.

## Anmerkungen Kapitel 4 – Prinzipien des Surrealismus

- 136 Fabrice Maze: »L'Œil à l'État sauvage. André Breton, malgré tout«, 2005, 67 Min.
- 137 André Breton. 42, rue Fontaine. Auktionskatalog, Calmels Cohen Paris. Hg. von Jean Michel Ollé. Paris 2003.
- 138 Iversen 2003, S. 50.
- 139 Breton 1962 (Manifestes du Surréalisme), S. 332.
- 140 »mutation de rôle«. Breton 1965 (La Crise de l'Objet), S. 280. Unter diesem Aspekt versteht Breton im Übrigen auch die Readymades Duchamps als »surreale Objekte«. Vgl. Breton 1965 (La Crise de l'Objet), S. 280.
- 141 »bouleversement total de la sensibilité«. Breton 1965 (La Crise de l'Objet), S. 275.
- 142 Benjamin 1991, S. 296.
- 143 »La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de représentation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur.« Breton 1965 (La Crise de l'Objet), S. 279.
- 144 »l'étonnante puissance de suggestion«. Breton 1955 (Les Vases communicantes), S. 70.
- 145 »Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray«, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 11. Februar bis 29. Mai 2011.
- 146 Vgl. Gibson 1987, S. 57.
- 147 Breton 1962 (Manifestes du Surréalisme), S. 40.



# Medien 5 des Objet Trouvé

## Surrealistische Installationskunst 5.1

Als Fundobjekt hat Bretons Löffel seinen Ort im Kontext der autobiographischen Erzählung des Buches »L'Amour Fou«. Der Roman bettet den Gegenstand in eine Funderzählung ein und dokumentiert ihn in doppelter Weise – fotografisch und narrativ. Das Ausstellungsdisplay des Hôtel Drouot hingegen enthebt das Objekt dieses Kontextes und zeigt es abgelöst von der Dimension der *Erfahrung*, um die es dem Surrealismus eigentlich geht. Angesichts dieses Problems stellt sich die Frage nach der generellen Ausstellbarkeit des *Objet Trouvé*. Eine Antwort hierauf gibt die innovative Ausstellungspraxis der surrealistischen Bewegung. Sie zeichnet sich durch die Einführung von Ansätzen aus, die für die Entwicklung der »Installation« als eines eigenständigen künstlerischen Mediums richtungsweisend waren.

So zielte die bereits erwähnte »Exposition surréaliste d'Objets«, die im Mai 1936 in der Pariser Galerie Charles Ratton stattfand, darauf ab, die surrealistische Erfahrung in den Ausstellungsraum zu übersetzen. Dass in den Regalen und Vitrinen der Galerie Ratton – neben Skulpturen, surrealistischen Assemblagen und dem »Flaschentrockner« Duchamps – teilweise dieselbe Dingwelt inszeniert wurde, von der auch Bretons Romane Zeugnis ablegen, wird beispielsweise an einer Alraune-Wurzel des Titels »Enée portant son père« evident, die sowohl in besagter Ausstellung, als auch (von Man Ray fotografisch dokumentiert) in »L'Amour Fou« auftaucht. Die Ausstellung versammelte zudem Korallen und Kristalle, die Breton

in »L'Amour Fou« als Allegorien surrealistischer Schönheit nennen wird. Bretons Holzlöffel sucht man in den Vitrinen der Galerie Ratton indessen vergeblich.

Programmatisch für das Ausstellungsdisplay war die von Breton in »Crise de l'Objet« erklärte Notwendigkeit, logisch-rationale Objektkategorien zu diskreditieren und die Dinge »neu einzuordnen«. <sup>148</sup> Janine Mileaf spricht von einem »disquieting mix of eccentric objects«. <sup>149</sup> Anders als beispielweise die oben genannte Auktionsausstellung im Hôtel Drouot, welche Bretons Dinge nach den Kategorien moderne Malerei, indigene Kunst, Volkskunst, Fotografie, Bücher und Manuskripte geordnet präsentierte, zelebrierte die »Exposition surréaliste d'Objets« ein provokatives Aufbrechen etablierter Klassifikationsraster. Dicht an dicht in Vitrinen und Regalen aufgereiht, an den Wänden, auf Sockeln oder direkt auf dem Boden liegend, versammelte die Ausstellung avantgardistische Assemblagen, Skulpturen, mathematische Modelle aus dem Institut Poincaré, Mineralien, sowie zahlreiche ethnographische Objekte <sup>150</sup> – Dinge, für die sich die surrealistische Literatur und Fotografie interessierte.

Janine Mileaf zufolge war das kuratorische Prinzip der Ratton-Show zudem von Eindrücken inspiriert, welche die Surrealisten im Pariser Musée d'Éthnographie du Trocadéro gemacht hatten. Das 1880 gegründete Völkerkundemuseum beruhte auf dem Ordnungsprinzip der einstigen Kunst- und Wunderkammern, deren Sammlungen es beherbergte. Wie Mileaf berichtet, befand sich das Museum bis zu seiner Renovierung in den 1930er Jahren in einem Zustand völliger Verwahrlosung: »Collections were jumbled and crammed into wholly inappropriate spaces. Some were displayed in dusty cases and others simply stood on the boxes in which they had arrived«. <sup>151</sup> Das davon inspirierte Display der »Exposition surréaliste d'Objets« bestand hauptsächlich aus Vitrinen, in denen die Exponate dicht an dicht aufgereiht waren. Hinter den dünnen Glasscheiben verschwammen klassifikatorischen Grenzen so, wie die

Unterschiede zwischen Kunstobjekten, mathematischen Modellen und Flaschentrocknen.

Bei den ausgestellten mathematischen Modellen – Objekten aus Gips, Holz, oder Draht – handelte sich um pädagogische Modelle aus den 1870er Jahren, die zur Veranschaulichung der durch algebraische Gleichungen erzeugten Oberflächen dienten. In einer Spezialausgabe des Titels »L'Objet« der Cahiers d'Art, die begleitend zur »Exposition surréaliste des Objets« erschien, tauchten ebenfalls Modelle des Institut Poincaré auf – hier in Form einer mehrseitigen Fotoserie, mit der Christian Zervos (der Herausgeber der Zeitschrift) Man Ray beauftragt hatte.<sup>152</sup> Der Reiz der mathematischen Objekte lag dabei vermutlich in ihrer Eigenschaft, etwas abstrakt Denkbare konkret-dinglich zu manifestieren, worin sie gewissermaßen mit Bretons Vorschlag korrelierten, Traumobjekte in »wirkliche Objekte« zu übersetzen. Hier lohnt ein neuerlicher Verweis auf Bretons Essay »Crise de l'Objet«, der in derselben Ausgabe der Cahiers d'Art erschien. Nicht nur spricht Breton in diesem Essay von den bereits erwähnten Traumobjekten – er proklamiert auch eine Konvergenz literarisch-künstlerischer und naturwissenschaftlicher Entwicklungen, die im 19. Jahrhundert eingesetzt habe und im Surrealismus kulminiere.<sup>153</sup> Er bezieht sich dabei auf Gaston Bachelard, einen Begründer der Historischen Epistemologie, und insbesondere auf dessen »La nouvelle esprit scientifique« (1934). Bretons Surrealismus sucht dergestalt Synergien mit den modernen Wissenschaften seiner Zeit. Die sich in dieser ungewöhnlichen Konstellation andeutenden transdisziplinären Interessen der Surrealisten (insbesondere an Psychoanalyse, Naturwissenschaften und Ethnographie) lassen sich durch den Anspruch der Bewegung erklären, reduktionistische Vorstellungen von Wirklichkeit zu destabilisieren.

Während in erster Linie die Psychoanalyse bis heute als wichtigster interpretatorischer Schlüssel des Surrealismus gilt, war das Engagement der Surrealisten in der sich zeitgleich formierenden

Disziplin der modernen Ethnographie nicht weniger relevant. Ethnographie und Surrealismus verband dabei der grundlegende Ansatz, Klassifikationsraster, Normen und Werte als Produkte einer willkürlichen, gesellschaftlichen Übereinkunft zu hinterfragen. Wie James Clifford in »On Ethnographic Surrealism« (1981) aufzeigt, entwickelten sich Ethnographie und Surrealismus in den 1930er Jahren in großer Nähe zueinander. 1925 gründeten Paul Rivet, Lucien Levy-Bruhl und Marcel Mauss das »Institut d'Ethnologie« an der Pariser Sorbonne. Der Surrealist Michel Leiris etwa, der am selbigen Institut bei Mauss studierte, wurde Ethnograph und nahm an der »Mission Dakar-Djibouti Africa«<sup>154</sup> teil. Innerhalb des intellektuellen Spannungsfelds der Kulturmetropole Paris kam der Gründung des »Collège de Sociologie«<sup>155</sup> eine zentrale Rolle zu. Das Collège wurde 1937 von Georges Bataille, Roger Caillois und Michel Leiris gegründet. Seine erste Sitzung fand am 20. November 1937 statt. Veranstaltungsort war das Hinterzimmer der Buchhandlung »Galeries du Livre« in der Rue Gay-Lussac im fünften Arrondissement (im Publikum saß auch Walter Benjamin). Bestand hatte das Collège nur zwei Jahre – bis zu seinem kriegsbedingten Ende im Juli 1939. Aus heutiger Sicht könnte man die »undisziplinierte« Praxis des Collège als eine Vorform Künstlerischer Forschung betrachten.

In der kuratorischen Objektauswahl der »Exposition surréaliste d'Objets« drückte sich also auch die Selbstpositionierung der Surrealisten an der Schnittstelle zwischen Kunst und den modernen Wissenschaftsdisziplinen aus. Dieser interdisziplinäre Geist artikulierte sich indessen nicht nur in den Räumen der Galerie Raton, sondern auch auf den Seiten surrealistischer Magazine. So beschreibt James Clifford die Zeitschrift »Documents«<sup>156</sup> als »a playful museum, which simultaneously collects and reclassifies its specimens. [...] – a perverse collection«.<sup>157</sup> Das editorische Programm der Zeitschrift folgte einer Logik radikaler Gegenüberstellungen, welche vertraute kulturelle Phänomene aus ihrem Kontext heraussprenge und mit

dem kulturell Fremden in verblüffende Korrelationen zwang: Afrikanische und französische Karnevalsmasken erschienen nebeneinander – und ein paar Seiten weiter konnte ohne Weiteres eine Bildstrecke Pariser Schlachthäuser folgen. In proto-bildwissenschaftlicher Manier wurden neben Bildender Kunst populärkulturelle Bilder wie das Cover des Kriminalromans »Fantômas« betrachtet. Die Art und Weise, wie »Documents« Berichte über fremdkulturelle Objekte und Rituale mit europäischer Folklore und Populärkultur vermischte, erzeugte einen Verfremdungseffekt. Solch experimentelle Gegenüberstellungen zeichneten auch die Objektkonstellationen in der Galerie Charles Ratton aus.

Eine weitere Referenz, die in der kuratorischen Inszenierung der »Exposition surréaliste d'Objets« mitschwingt, ist indessen noch zu nennen. Wie uns Louis Aragons »Paysan de Paris« (1926) lehrt, besteht in den Augen des surrealistischen Flaneurs kein grundlegender Unterschied zwischen den Vitrinen des Musée du Tocaéro und den verwehrten Schaufenstern der Passage de l'Opéra. Der surrealistische Feldforscher, dessen Aufmerksamkeit sich nicht auf ferne Kontinente, sondern auf das vor der eigenen Haustür Gelegene richtet (die Stadt Paris), interessiert sich für das gesamte Feld dinglicher Kultur – jenseits von Distinktionen zwischen Hoch- und Populärkultur. Wo das ethnographische Unternehmen jedoch auf eine verstehende Anverwandlung des kulturell Fremden ausgerichtet ist, da ist der surrealistische Blick gegensätzlich motiviert, so Clifford: »The surrealists were intensely interested by exotic worlds, among which they included a certain Paris. Their attitude, while comparable to that of the fieldworker who strives to render the unfamiliar comprehensible, tended to act in the reverse sense, by making the familiar strange.«<sup>158</sup> Resümierend lässt sich feststellen, dass der Surrealismus eine Sensibilisierung für die Wirkmacht räumlicher Settings an den Tag legte – ob in proto-installationskünstlerischen Ausstellungsprojekten (von denen die Gruppe einige ausrichtete) oder in den präzisen

> mappings < des Pariser Stadtraums in den Romanen Bretons und Aragons. Die »Exposition surréaliste d'Objets« verzichtete darauf, einzelne Exponate als autonome Kunstwerke zu präsentieren (es ging hier also nicht darum, die transformative Kraft des Galerieraums zu beschwören, wie sie für Duchamps Readymades konstitutiv war). Inszeniert wurden stattdessen überraschende Begegnungen zwischen Objekten unterschiedlicher Kontexte, die herkömmliche Objektkategorien in Spannung versetzten. Und es ging um das räumliche Environment als Ganzes. In dieser Hinsicht kann Bretons »Exposition surréaliste d'Objets« als Installationskunst *avant la lettre* betrachten. Nicht zuletzt der Titel der Ausstellung deutet auf diese Schwerpunktverlagerung hin: Eine > surrealistische Ausstellung < ist eben etwas anderes als eine Ausstellung surrealistischer Objekte.

## Erzähltes Finden 5.2

Zur Konstitution eines Gegenstandes als Fundobjekt kommt der Erzählung einer > Findengeschichte < maßgebliche Bedeutung zu. Während die Begegnungen mit Fundobjekten in »Nadja« und den »Vases Communicantes« vereinzelt und rätselhaft bleiben, unternimmt Breton im dritten Kapitel von »L'Amour Fou« eine geradezu paradigmatische Analyse zweier Flohmarktfunde. Die Erzählung ist mit genauen raumzeitlichen Koordinaten versehen: Es ist ein schöner Frühlingstag des Jahres 1934 und Breton ist in Begleitung seines Freundes Alberto Giacometti auf dem Weg zum > Marché aux Puces < von Saint-Ouen (einem Bezirk in der nördlichen Pariser Banlieue).<sup>159</sup> Den altmodischen, unbrauchbaren Gegenständen des Trödelmarktes scheint es an diesem Tage beschieden, ihre Zeit unbeachtet zu verträumen – bis eine metallene Halbmaske die beiden Flaneure ins Stocken bringt. Die beiden Künstler können sich auf das > noch nie gesehene < Objekt keinen Reim machen. Die Augenschlitze dieses

formschönen, futuristischen Helms schienen einer unerklärlichen Funktion zu entsprechen. Breton zufolge ist es der seltsam ›unerschütterliche‹ Ausdruck des Objekts, der Giacometti zum Kauf der Maske verführt. Kurz darauf wird dann Breton auf einen großen geschnitzten Holzlöffel ländlicher Machart aufmerksam – ein Objekt, dessen eigenwillige Gestalt ebenfalls aus der Reihe tanzt: »A quelques boutiques de là, un choix presque aussi électif se porta pour moi sur une grande cuiller en bois, d'exécution paysanne, mais assez belle, me sembla-t-il, assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle.«<sup>160</sup> Nach seiner Schilderung der Fundsituation löst Breton die Bedeutsamkeit der Objekte auf und geht dabei zunächst auf das Fundobjekt Giacomettis ein. Der Episode hatte Breton die Erörterung eines Problems vorangestellt, das den Bildhauer Giacometti seinerzeit beschäftigte. Jener hatte Schwierigkeiten, die Skulptur »Mains tenant le vide (L'objet invisible)« (1934) fertigzustellen, da er in Bezug auf deren Gesicht zu keiner Lösung zu finden schien. Breton hatte den Gestaltungsprozess der Skulptur bis zu diesem Tage interessiert verfolgt. Die gefundene Maske nun gibt Giacometti den entscheidenden Impuls, seine Unschlüssigkeit hinsichtlich der Gestaltung ihres Gesichts zu überwinden: »Il manquait ici une assurance sur la réalité, un point d'appui sur le monde des objets tangibles.«<sup>161</sup> Als ›Anker in der Welt realer Objekte‹ führt die Maske zu einer skulpturalen Formfindung, die nicht anders hätte gewonnen werden können. Breton spricht daher von einer »rôle ›catalyseur‹ de la trouvaille«.<sup>162</sup>

Beide Funde beschreibt Breton in Gestalt und Anmutung, doch bleibt der autobiographische Bericht über den Flohmarktbesuch an sich recht knapp. Die Besonderheit des Holzlöffels wird erst nachträglich in einer ausführlichen Reflexion entschlüsselt. Wie Breton erklärt, erweist er sich als die unerwartete Erfüllung eines Wunsches. Genauer: als die Materialisierung einer spontanen sprachlichen Ein-

gebung (»Le Cendrier Cendrillon«<sup>163</sup>), die den Künstler einige Monate zuvor umgetrieben habe. Die absurden Reimworte hatten ihn dazu veranlasst, bei Giacometti ein kleines Schuhobjekt in Auftrag zu geben, das in Glas gegossen werden sollte (Aschenputtels »verlorener Pantoffel«). Giacometti jedoch blieb ihm die Anfertigung des Objekts schuldig. Breton beschreibt das »quälende Fehlen« des Gegenstandes, dessen genaue Anmutung sich seiner Vorstellungskraft entzieht: »J'avais prié Giacometti de modeler pour moi, en n'écoutant que son caprice, une petite pantoufle qui fût en principe la pantoufle perdue de Cendrillon. [...] En dépit des rappels fréquents que je lui fis de sa promesse, Giacometti oublia de me donner satisfaction. Le manque, éprouvé réellement, de cette pantoufle, m'inclina à plusieurs reprises à une assez longue rêverie [...]. Je m'impatientais de ne pouvoir imaginer concrètement cet objet [...].«<sup>164</sup> Sobald aber Breton die assoziative Verknüpfung zwischen Reimwort und Fundstück herstellt, wird der Löffel zum Gegenstand metonymischer Bedeutungsverschiebungen: »C'est rentré chez moi qu'ayant pose la cuiller sur un meuble je vis tout à coup s'emparer d'elle toutes les puissances associatives et interprétatives qui étaient demeurées dans l'inaction alors que je la tenais. Sous mes yeux il était clair qu'elle changeait.«<sup>165</sup> Das Aschenbrödel-Thema setzt eine schwindelerregende Assoziationskette in Gang, die den Gegenstand halluzinatorisch changieren lässt. Seine vermeintliche Selbstverständlichkeit (»Ein Löffel ist ein Löffel ist ein Löffel«) weicht dem freien Spiel imaginativer Belehnungen, welche eruptiv eine ganze Buchseite füllen: Der auf seinem Miniaturschuh aufliegende, geschwungene Löffel erinnert im Profil betrachtet selbst an einen zierlichen Tanzschuh mit aufgebogener Spitze – Aschenputtels Tanzschuh! Die daraus entstandene, kippbildhafte Oszillation zwischen großem Löffel-Schuh und kleinem Miniaturschuh verursacht eine mise en abyme, welche die Konturen des Objekts flimmern lässt und das Objekt gar halluzinatorisch (als Kürbiskutsche) in Bewegung versetzt. Doch damit nicht genug: Den krönenden Ab-

schluss der Assoziationskette bildet die Erkenntnis, dass es sich bei dem bäuerlichen Löffel selbst um ein Küchenutensil Aschenputtels handeln musste, das gemäß der Verwandlungslogik des Märchens immer schon den kostbaren, verzauberten Tanzschuh enthalten habe.<sup>166</sup>

Die Aktivierung des Löffels als ›Fundobjekt‹ erfolgt also über eine sprachliche Operation. So entlädt das Objekt sein Verwandlungspotential erst nach seiner Identifikation mit einer poetischen Zauberformel, die sodann ein metonymisches Gleiten in Gang setzt. Analog zur Freisetzung der Sprache in der *écriture automatique* befreit der Surrealismus auch die Welt der uns umgebenden Objekte, die nun in ihren Bedeutungspotentialen erschlossen werden können.<sup>167</sup> Wie die kurze Episode zeigt, spielen ›wirkliche Dinge‹ und unser sprachlich deutender Zugriff auf sie innerhalb der surrealistischen Agenda eine entscheidende Rolle. Schließlich geht es um nichts Geringeres, als darum, die Welt aus ihren klassifikatorischen Angeln zu heben.

## Dokumentierte Fundobjekte 5.3

Beide Flohmarktfunde sind im Text durch Fotografien Man Rays dokumentiert. Im Kontrast zur traumartigen Atmosphäre von »L'Amour Fou« wirken die in den Roman eingestreuten Fotografien jedoch vergleichsweise banal und ausdruckslos (heute würde man von ›deskilling‹ sprechen). Die Absicht dahinter erschließt das vierte Kapitel von »L'Amour Fou«, in dem Breton auf die Poetik seiner Romane eingeht. Der Nachweis der ›bestürzenden Irrationalität gewisser Vorkommnisse‹, so erklärt er, erfordere ›die strengste Authentizität des sie verzeichnenden menschlichen Dokuments‹. Wie in einem ›ärztlichen Bericht‹ müsse jede Einzelheit der sich ereignenden ›Fakten‹ präzise wiedergegeben werden.<sup>168</sup> Dabei war Breton ein erklärter Gegner des realistischen Romans und dessen naturalistischer

Beschreibungen.<sup>169</sup> Im Unterschied dazu etabliert der Surrealismus einen dokumentarischen Realitätsbezug, um das Aufscheinen der >Sur-realität< inmitten der Realität plausibel zu machen. Benjamin zufolge gehe es der surrealistischen Literatur darum, eine bestimmte Erfahrungsweise der Realität aufzuzeichnen und zugänglich zu machen: »Wer aber erkannt hat, dass es in den Schriften dieses Kreises sich nicht um Literatur, sondern um anderes: Manifestation, Parole, *Dokument* [Herv. d. Verf.], Bluff, Fälschung wenn man will, nur eben nicht um Literatur handelt, weiß damit auch, dass hier buchstäblich von Erfahrungen, nicht von Theorien, noch weniger von Phantasmen die Rede ist.«<sup>170</sup>

Denis Hollier zufolge setzt Breton durch den Einsatz indexikalischer Medien dem (von ihm verachteten) literarischen Realismus einen >performativen< Realismus entgegen: »the real function of photography [...] begins with the indexation of the tale. It makes it pass from a descriptive realism to a performative one.«<sup>171</sup> Dabei macht Hollier in »Nadja« und »L'Amour Fou« zwei Formen des Index aus: »(1) the photograph, which can only be a precipitate of the real, and (2) the diaristic, first-person narrator, whose verbal position is equally (deictically) dependent on reality, in this case upon the actual, existential conditions of saying >I<.«<sup>172</sup> Zunächst zu Punkt eins, der Verwendung dokumentarischer Fotografie, welche auf im Text genannte, signifikante Orte, Dinge und Personen verweist. »Nadja« ist fast ausschließlich mit Fotografien von Jacques-André Boiffard illustriert, »L'Amour Fou« vorwiegend mit Fotografien Brassais und Man Rays. Die Lichtbilder stellen hier ebenjene Verbindung zur Realität her, die dem fotografischen Medium in besonderer Weise eignet. Die in »Nadja« und »L'Amour Fou« eingepflegten Fotografien haben also Beweischarakter – durch sie erhält die Surrealität der Erzählung eine glaubhafte Verankerung in der Realität. Nochmals Benjamin: »Sie [die Fotografie] macht die Straßen, Tore, Plätze der Stadt zu Illustrationen eines Kolportageromans.«<sup>173</sup>

In Beiträgen wie »The photographic conditions of Surrealism« (1981) und »L'Amour Fou. Photography and Surrealism« (1985) hat sich Rosalind Krauss wiederholt mit der Bedeutung der Fotografie innerhalb des surrealistischen Projekts auseinandergesetzt. Dabei kommt die Kunsthistorikerin auch auf die unmanipulierte Fotografie zu sprechen, wie sie in Bretons Romanen (und Magazinen wie »Documents«) zum Einsatz kommt. Im Unterscheid zu Fotomontagen lasse die unmanipulierte Fotografie ihren Bezug zur abgebildeten Wirklichkeit intakt: »By preserving the body of the print intact, they could make it read photographically, that is to say, in direct contact with reality.«<sup>174</sup> Krauss zufolge steigern unmanipulierte Schnappschüsse den Wirklichkeitseffekt des Abgebildeten: »Photography's vaunted capture of a moment in time is the seizure and freezing of presence. [...] it is a declaration of the seamless integrity of the real.«<sup>175</sup> Der fotografische Akt vollziehe auf diese Weise »a chance cut from the ongoing fabric of the whole world«.<sup>176</sup> Krauss beschwört hierbei die bilddefinierende Kraft des fotografischen Rahmens, der darüber entscheidet, welcher Ausschnitt der Wirklichkeit als Schauplatz des »Surrealen« ausgewiesen wird, und welcher nicht: »Stenciled off the world itself, it appears to have only one message to convey, which is identical to the reality from which it was taken. The photographic message seems to reduce itself to the brute gesture of pointing to something in physical space and pronouncing the single syllable >this<«.<sup>177</sup>

Worauf aber deutet der fotografische Fingerzeig? Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es in den Fotografien Boiffards oder Brassais nicht viel zu sehen gibt. Dawn Ades erläutert: »The photographs cannot, of course, depict the inexplicable coincidences that occur in the book; they can only record the locations of their occurrence.«<sup>178</sup> Die leer wirkenden Abbildungen, so Ades weiter, »record where it happened rather than what happened there«.<sup>179</sup> Es handelt sich also um Fotografien von Tatorten, oder – wie im Fall der

Fundobjekte – von *Tatsachen*. Damit erinnern die Fotografien an die detektivischen Bestandsaufnahmen eines Kriminalromans. Es wird, wenn man so will, »the scene of the crime« gezeigt – das Entscheidende bleibt jedoch unsichtbar. Die bedrückende Banalität der Fotografien ist Michel Beaujour zufolge indessen durchaus absichtsvoll: »What we are shown is nothing; not only have the places defended themselves against the photographer, but those that have allowed themselves to be captured [...] are quite dumb; nothing is suggested in these banal photographs [...]. These photographs, almost empty of human presence, proceed from a zero-ground of representation: they never move away from the amateur's snapshot or the out-of-date picture postcard«. <sup>180</sup> Die Fotografien bleiben also gewollt nüchtern. Dennoch gelingt der surrealistische Trick. Ades macht dies am Einsatz von Details fest: »There is almost always something, a detail, a sign, that draws the attention, and it is usually this that provides a specific anchor in the text: the signs in the street, for example »Sign Here«, over the entrance to the bookshop of »L'Humanité«, the Communist party newspaper; or »Sphinx Hotel«, projected high above the Boulevard Magenta«. <sup>181</sup> Details funktionieren also wie ein »punctum« (um einen Begriff Roland Barthes' zu verwenden), welches die fotografische Realität mit der rahmenden Erzählung verquickt.

Dabei verweisen Text und Fotografie wechselseitig aufeinander – bei den Bildunterschriften der Fotografien handelt es sich um wortgetreue Zitate aus dem Text. Und hier kommt die von Hollier genannte, zweite Form des Index ins Spiel: Der Ich-Erzähler der autobiographischen Narration. Der Wechselbeziehung zwischen autobiographischer Narration und Fotografie in Bretons Prosaliteratur widmet Rosalind Krauss in »Perpetual Inventory« (1999) eine eingehende Untersuchung und bezieht sich darin auf Holliers Text »Surrealist Precipitates« (1991). In jenem Beitrag hatte Hollier die tagebuchartigen Erzählungen Bretons mit der Technik der *Écriture automatique* in Verbindung gebracht – als ein unkontrolliert ent-

standener ›Niederschlag‹ des schreibenden Subjekts und seiner Lebenswelt. Hollier zufolge besteht die wichtigste Eigenschaft der Charaktere in Bretons Büchern darin, dass sie wirklich existieren.<sup>182</sup> Selbiges hatte auch Dawn Ades in ihrem Aufsatz ›Photography and the surrealist Text‹ betont: ›Nadja is not fiction, it is a series of heterogeneous fragments and anecdotes with, at its center, the record of an encounter and subsequent relationship with a woman calling herself ›Nadja‹ [...]. It is a true story‹.<sup>183</sup>

Fassen wir also zusammen: Die in ›Nadja‹ und ›L'Amor Fou‹ reproduzierten Fotografien (sowie die abgedruckten Zeichnungen und Manuskripte) beanspruchen zusammen mit Bretons autobiographischen Zeugnissen die Authentizität gesammelter Dokumente. Die surrealistische Operation am Gewebe der Realität wird somit mittels eines doppelten indexikalischen Verfahrens vollzogen. Wo Fotografie das faktische Vorhandensein eines Gegenstands, Ortes oder einer Person bezeugt, da führt die autobiographische Erzählung eine subjektive Erfahrungsdimension ein, die den Dingen der Alltagswelt ihr surreales Gesicht entlockt.

## Sur-Realismus 5.4

Wie gezeigt wurde, bedient sich der Surrealismus einer doppelten Perspektivierung, welche die Realität des urbanen Raums mittels Fotografie, und die Irrationalität der menschlichen Erfahrung mittels Autobiographie gegeneinander bzw. ineinander spielt.<sup>184</sup> Bemerkenswert sind dabei die Strategien, durch die der für Bretons Surrealismus so entscheidende Anspruch auf ›Realität‹ im formalisierten Raum der Literatur als *performativer* statt literarischer Realismus geltend gemacht wird. Dokumentarische Fotografie, *Écriture automatique* (als ›Fotografie des Geistes‹<sup>185</sup>) und Autobiographie als Aufzeichnung des Lebens, wie es sich selbst schreibt, dekonstruieren Autorschaft

zugunsten von Automatismus und Zufall. Der Einsatz von Zufalls-techniken geht dabei Hand in Hand mit einem psychogeographischen Mapping des urbanen Raums. Den surrealistischen Künstler drängt es nach draußen, auf die Straße. Letztere bezeichnet Siegfried Kracauer als Raum der Kontingenz schlechthin: »The ›street‹ – a term designed to cover not only the street, particularly the city street, in the literal sense, but also its various extensions, such as the railway stations, dance and assembly halls, bars, hotel lobbies, airports, etc. [...] The street in the extended sense of the word is [...] the arena of fleeting impressions and chance encounters«. <sup>186</sup>

Diese von Kracauer in seiner »Theorie des Films« (1960) formulierten Überlegungen stehen im Kontext einer medientheoretischen Reflexion. Die Eigenlogik des fotografisch-filmischen Mediums, das Kracauer zufolge durch seine Anfälligkeit für den Zufall charakterisiert sei, finde im Topos ›Straße‹ ihr adäquates Sujet. Margaret Iversen, die sich in ihren Schriften wiederholt mit dem künstlerischen Einsatz von Zufall beschäftigt, erklärt diesen zu einem immanenten Aspekt des fotografischen Automatismus: »Agency is involved in setting up the apparatus and in judging the outcome; between these moments, chance is allowed to intervene. While this bracketing of intentionality is a choice, the material that emerges is outside the artist's control.« <sup>187</sup> Das Auf- und Zuschnappen der Blende gibt also ein Intervall vor, in dem potentiell *alles* eintreten kann. Denis Hollier zufolge gilt selbiges für autobiographisches Schreiben und *Écriture automatique*, die er ebenfalls als Experimente mit offenem Ausgang deutet. Die auktoriale Gestaltungsmacht wird zugunsten einer Aufzeichnungstechnik suspendiert, in welcher der Schreibende selbst die passive Rolle eines Lesenden einnehme: »The specific feature of surrealist writing, whether it be autobiographical or automatic, is, in fact, less the lack of knowledge of its final destination as such than the identical position into which this lack places both the reader and the author in the face of a text whose unfolding neither the one nor

the other controls, and about which both of them know neither the future nor the ending.«<sup>188</sup> Bretons Plädoyer für die Form der Autobiographie richtet sich an die literarische Welt seiner Zeit. So insistiert er in »Nadja«: »Je persiste à réclamer les noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes«<sup>189</sup>. Mit der Arbeit an »Nadja« und »L'Amour Fou« stößt Breton also gewissermaßen eine solche Tür auf, um sie mit der letzten Zeile wieder ins Schloss fallen zu lassen – ein Mechanismus, den verschiedene Autor:innen mit dem Auf- und Zuschnappen einer fotografischen Blende zu vergleichen wagen. Der Surrealist übt sich indessen in einer Haltung freischwebender Erwartung, die dem Eintreten des Unvorhergesehenen Raum gewährt.

Anmerkungen Kapitel 5 – Medien des *Objet Trouvé*

- 148 Vgl. Breton 1965 (*La Crise de l'Objet*), S. 280.
- 149 Mileaf 2010, S. 120.
- 150 Breton konnte dabei auf die umfangreiche Sammlung Charles Rattons zurückgreifen, der ein Händler für indigene Kunst war. Ethnographische Objekte hatten bereits zuvor eine wichtige Rolle in der surrealistischen Ausstellungspraxis gespielt, so beispielsweise im Rahmen der »Exposition anti-imperialiste: La Verité sur les Colonies« (1931). Als Gegenentwurf zur »Exposition Coloniale Internationale de Paris« desselben Jahres, die in Tradition der großen Weltausstellungen Frankreich als Kolonialmacht inszenierte, stellte »La Verité sur les Colonies« die kulturelle Machtgeste Frankreichs in Frage, indem sie indigenen Fetischen christliche Kultobjekte in provokativer Geste gegenüberstellte.
- 151 Williams zit. nach Mileaf 2010, S. 151.
- 152 Cahiers d'Art (Nr. 1–2, 1936).
- 153 »He [Breton] describes the historical correspondence, in 1830, between the discovery of a non-Euclidian geometry, that »opened up« rationalism, and the height of romanticism; and the way that, in 1870, a new »generalized geometry« (encompassing both the Euclidian and non-Euclidian) required »the same kind of transcended contradiction« that one finds in Lautréamont and Rimbaud [...].« Brown 2015, S. 99.
- 154 Die »Mission Dakar-Djibouti Africa« (1931–1933) war Frankreichs erste große Feldforschungs-expedition, die beträchtliche Mengen an Artefakten nach Paris brachte. Vgl. Clifford 1991, S. 67.
- 155 Wie Denis Hollier in »Das Collège de Sociologie« (1979) erhellte, ging es in den experimentellen Sitzungen der Gruppe um die Entwicklung einer Soziologie des Sakralen, die von der Religionssoziologie Emil Durkheims und Marcel Mauss' inspiriert war. Das Sakrale sollte aus seinen religionswissenschaftlichen und ethnologischen Bezügen gelöst und für eine »allgemeine Wissenschaft moderner Gesellschaften« fruchtbar gemacht werden.
- 156 Die von Georges Bataille herausgegebene Zeitschrift »Documents« erschien in den Jahren 1929 und 1930 in zwanzig Nummern. Die Liste der Mitarbeiter umfasste Surrealisten (Michel Leiris, Robert Desnos, Raymond Queneau, Georges Limbour), Ethnologen (Marcel Cohen, Paul Rivet, Marcel Mauss, Alfred Mettraux, Marcel Griaule, Leo Frobenius), Museologen (Georges-Henri Riviere), Musikwissenschaftler, Orientalisten und eine bunte Mischung von Schriftstellern und Gelehrten. Vgl. Clifford 1991, S. 67.
- 157 Clifford 1981, S. 550–552.
- 158 Clifford 1981, S. 542.
- 159 »Un beau jour du printemps 1934 nous invita à porter nos pas vers le »marché aux puces« dont il a déjà été question dans Nadja (tant pis pour cette répétition de décor, qu'excuse la transformation profonde, constante, du lieu).« Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 39.
- 160 Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 43.
- 161 Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 41.  
»L'intervention du masque semblait avoir pour but d'aider Giacometti à vaincre, à ce sujet, son indécision. [...] Il me semble impossible de

- sous-estimer son rôle«. Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 44–45.
- 162 Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 45.
- 163 Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 46. Übersetzbar als ›Der Aschenbecher Aschenputtel«.
- 164 Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 46.
- 165 Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 46–49.
- 166 Vgl. Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 49–50.
- 167 Breton fordert gar eine ›totale Revolution des Objekts‹ (›Une ›révolution totale de l'objet«). Breton 1965, S. 280). In ›Les Vases Communicantes« heißt es: ›Toute chose qui objectivement ›est«, est comprise dans un cercle allant toujours s'élargissant de possibilités! Comment se croire à même de voir, d'entendre, de toucher si l'on refuse de tenir compte de ces possibilités innombrables«. Breton 1955, S. 166.
- 168 Vgl. Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 58–59.
- 169 Vgl. Breton 1955 (Les Vases communicantes), S. 124.
- 170 Benjamin 1991, S. 146–147.
- 171 Hollier 1994, S. 126.
- 172 Krauss 1999, S. 100–101.
- 173 Benjamin 1991, S. 150–151.
- 174 Krauss 1985, S. 107–108.
- 175 Krauss 1985, S. 107.
- 176 Krauss 1999, S. 95.
- 177 Krauss 1999, S. 98.
- 178 Ades 1985, S. 161.
- 179 Ades 1985, S. 163.
- 180 Beaujour zit. nach Ades 1985, S. 161–163.
- 181 Ades 1985, S. 163.
- 182 Hollier 1994, S. 128.
- 183 Ades 1985, S. 161.
- 184 ›Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de ›surréalite«, si l'on peut ainsi dire.« Breton 1962 (Manifestes du Surréalisme), S. 27.
- 185 ›L'écriture automatique, apparue à la fin du xixe siècle, est unévitable photographie de la pensée [...]«. Breton 1969 (Les Pas perdus), S. 10.
- 186 Kracauer 2010, S. 67–69.
- 187 Iversen 2012, S. 803.
- 188 Hollier 1994, S. 129.
- 189 Breton 1963 (Nadja), S. 18. ›Parlez de vous, vous m'apprendrez bien davantage. Je ne vous reconnais pas le droit de vie et de mort sur les pseudo-êtres humaines, sorties armés et désarmés de votre caprice. Bornez-vous à me laisser vos mémoires, livrez-moi que vous n'avez rien disposé de vos héros.« Breton 1970 (Point du Jour), S. 9.



# Wie geht Finden? 6

## Fundobjekte und Fundorte 6.1

Während Bretons Löffel in seiner folkloristischen Gestaltung und handwerklichen Machart als Relikt einer vergangenen Ära ländlichen Lebens gedeutet werden kann, erschließt sich die Herkunft der Maske Giacomettis mit Präzision. So berichtet Breton im zweiten Postskript der Flohmarkt-Episode von einem langen, aufwühlenden Brief Joë Bousquets, der (in Reaktion auf die Erstpublikation von »L'Équation de l'Objet Trouvé« in »Documents«) das fragliche Objekt als eine Erfindung des Ersten Weltkriegs wiedererkennt: »Joë Bousquet [...] reconnaît formellement ce masque pour un de ceux qu'il eut à distribuer à sa compagnie en Argonne, un soir de boue de la guerre, a la veille de l'attaque où un grand nombre de ses hommes devaient trouver la mort [...]. Je regrette de ne pouvoir citer ici des fragments de cette lettre [...] mais je me souviens qu'elle insistait, de la manière la plus tragique, sur le rôle maléfique de ce masque, non seulement d'une protection illusoire mais encore embarrassant, lourd, égarant, d'un autre temps et qui dut être abandonné la suite de cette expérience [...].«<sup>190</sup> Es handelt sich also um ein tückisches Objekt (>maléfique«), mit dem traumatische Kriegserinnerungen verknüpft sind. Als eine Schutzmaske, die – wie sich auf dem Feld herausstellte – keinen Schutz bot und das Sichtfeld ihres Trägers gefährlich einschränkte, wurde das Objekt schnell wieder aus dem Verkehr gezogen. Hierzu ein kurzer Exkurs: Giacomettis Maske lässt sich als eine Stahlhelm-Variante mit so genanntem »Polack-Visier« identifizieren. Heute sind Helme dieser Art auf Ebay oder spezialisierten Militaria-Auktionen zu finden. Ein Antiquitätenhändler bestimmt ein vergleichbares Objekt als

»Casque Adrian avec Visère du système Polack 1918« und erläutert: »Neben dem Schutz des Schädels durch den Helm ist der Schutz des Gesichts zwischen 1915 und 1918 Gegenstand ständiger Forschung aller Kriegsparteien, insbesondere in Frankreich. Bereits im März 1915 wurde versuchsweise eine Metallgitterbrille eingeführt, gefolgt von einer Lochbrille [...] 1916 schlug der Oberstabsarzt Polack [...] eine von ihm selbst erfundene Vorrichtung vor, die Augenverletzungen begrenzen sollte. [...] 1917 wurde er in die Abteilung für Versuche, Überprüfungen und technische Experimente versetzt, die er bis zum Kriegsende innehatte. [...] Drei aufeinanderfolgende Typen des Augenschutzes vom Typ Polack wurden tatsächlich an der Front eingesetzt, jeder in einer Menge von 2.000 Stück.«<sup>191</sup>

Löffel und Maske können der surrealistischen Objektgattung der ›objets insolites‹ zugerechnet werden. Breton spürte diese insbesondere auf dem Marché aux Puces von Saint-Ouen, einem Flohmarkt am Pariser Stadtrand, der sowohl in »Nadja« als auch in »L'Amour Fou« Erwähnung findet. André Breton machte ihn zum bevorzugten Ort seiner städtischen Streifzüge: »J'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles.«<sup>192</sup> Der Marché aux Puces etablierte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Pariser Lumpensammler gründeten ihn in der nördlichen Peripherie der Stadt, um den Pariser Abfall- und Hygiene-Reformen zu entgehen (dort hatten die neuen Gesetze bis 1930 keine Geltung).<sup>193</sup> Lumpensammler durchsuchten den materiellen Ausschuss der Großstadt nach Wiederverwertbarem. Margaret Cohen erklärt die soziologischen Hintergründe: »Ragpickers [...] engaged in this activity because they could not find more profitable means of subsistence. Living in abject and degrading poverty, they were persecuted by urban authorities who linked them to crime and to the spread of disease.«<sup>194</sup> Für die zufälligen Arrangements der Flohmarktauslagen gilt ebenso wie für verwahrlosten Schaufensterausstattungen der Passagen, dass sie den

dinglichen Bodensatz der Konsumkultur in eigentümlichen Konstellationen präsentieren.

Die dort auffindbaren ausrangierten, an die Ränder der Warenzirkulation gespülten Dinge konnten mitunter genauso fremdartig erscheinen wie die Objekte ›primitiver‹ Kunst, die Breton bekanntlich leidenschaftlich sammelte. In »Nadja« etwa ist von einem rätselhaften Porzellan-Zylinder die Rede, den Breton ebenfalls dort fand.<sup>195</sup> Die irritierende Qualität des Objekts bleibt für Breton auch dann noch bestehen, als sich herausstellt, dass es sich lediglich um das mathematische Modell der Bevölkerungsdichte einer Stadt handelt. Im Paris der 1920er wimmelt es von derlei in Vergessenheit geratenen Dingen und unzeitgemäßen Konsumobjekten, wie Haim Finkelstein erklärt: »This haunting scene which is Paris is a large repository of ›objets insolites«. In ›Nadja«, as elsewhere in Breton's work, the bizarre object will be found in semi-darkness, on a dusty shelf in a small, obscure store or in a forgotten corner of the ›marché aux puces«. [...] Lost and unknown, these objects do not quite seem to belong«<sup>196</sup>. Das Finden dieser Dinge, die jenseits des alltäglichen Sichtfeldes liegen, und deren kuriose Existenz nicht zu antizipieren ist, erfordert eine besondere Suchmethode, auf die im Folgenden näher einzugehen sein wird.

## Finden versus Suche 6.2

›Heute erwarte ich nichts als meine eigene Verführbarkeit – den Durst, umherzuschweifen, um allem zu begegnen [...]. Unabhängig davon, was eintritt oder nicht: Es ist die Erwartung selbst, die wunderbar ist.«<sup>197</sup> Mit diesen Worten leitet Breton die Erzählung seines Flohmarktfundes im zweiten Kapitel von »L'Amour Fou« ein. Die Rezeptionshaltung, von der hier die Rede ist, zeichnet sich durch eine freischwebende, unbestimmte Erwartungshaltung aus, die Breton als

>disponibilité< bezeichnet (dt.: Verfügbarkeit, Verführbarkeit). Wie Breton am Ende der Löffel-Episode zugibt, ähnelt das gefundene Objekt in keinster Weise dem in seinen Tagträumen antizipierten, gläsernen Schuh-Aschenbecher.<sup>198</sup> Trotzdem erfolgt seine Auswahl mit traumwandlerischer Sicherheit. Dabei ist die Unvorhersehbarkeit des Fundobjektes für die Differenzierung des surrealistischen Findens von alltagspraktischen Techniken des Suchens und Findens von entscheidender Bedeutung. Wo sich Letzteres zumeist auf einen bekannten (fehlenden oder abhanden gekommenen) Gegenstand bezieht, da richtet sich surrealistisches Finden auf ein dezidiert unbekanntes Objekt. In Anlehnung an Marcel Proust, der der Suche nach Erinnerung bekanntlich ein siebenbändiges Romanwerk gewidmet hat, könnte man zwischen einem >intentionalen< Akt und einem >unwillkürlichen< Akt des Findens unterscheiden: Die erste Variante ist durch eine zielgerichtete Aktivität des Subjekts gekennzeichnet, die sich mit dem Auffinden des Gesuchten erfüllt und abgeschlossen ist; die zweite ereignet sich unverhofft und zeitigt epiphanische Effekte.<sup>199</sup>

Der Surrealist lässt die Dinge auf sich zukommen. Als ein Schlüssel zum Verständnis dieser passiven Suchdynamik kann uns der Beginn von »L'Amour Fou« dienen. Dem Titel entsprechend setzt das Buch mit Bretons Suche nach der großen Liebe ein – nach jener unbekanntem Frau, mit der sein Sehnen ein für alle Mal ans Ende kommen würde. Doch wie kann dieses unbekanntes >Objekt des Begehrens< gefunden werden? Auf den ersten Seiten des Romans lässt Breton alle einst von ihm geliebten Frauen vor seinem inneren Auge Spalier stehen.<sup>200</sup> »L'Amour Fou« verwirft dieses Bild systematischer Rasterfahndung (das heute an die Funktionsweise von Dating-Apps erinnert) und berichtet von einer anderen Form des Findens – einer, die sich nach dem Paradigma von Aschenputtels Tanzschuh vollzieht. Wie Breton im ersten Kapitel seines Buches erklärt, erfordere Finden eine besondere Empfänglichkeit für die beiläufigsten Impressionen: Im Vorübergehen aufgeschnappte Worte, aus dem

Augenwinkel Erblicktes, optische oder akustische Täuschungen.<sup>201</sup> Für die Funktionsweise dieses Zustands gibt Breton ein anschauliches Beispiel. Er beruft sich auf Leonardo da Vincis viel zitierte Lektion der Mauerbetrachtung – eine ›Inspirationstechnik‹, die dazu dient, die Imaginationskraft seiner Schüler durch die Betrachtung einer alten Mauer zu trainieren, um zu neuen gestalterischen Erfindungen anzuregen (denselben visuellen Automatismus macht sich die psychoanalytische Technik des Rorschach-Tests zunutze). Der Surrealismus, so Breton weiter, wende die von Leonardo eingübte Praktik über die Malerei hinaus auf Fakten des Lebens an.<sup>202</sup> Wie sich also zeigt, gehorcht die surrealistische ›disponibilité‹ einer grundlegend anderen Logik als das alltagspraktische Suchen. Flânerie und andere Formen des methodischen Einsatzes des Zufalls spielen dabei eine konstitutive Rolle.

## Der surrealistische Flaneur 6.3

Das surrealistische Projekt ist nicht ohne die Stadt Paris zu denken. »Es ist der *Raum*, von dem die Lyrik des Surrealismus Bericht gibt«<sup>203</sup>, so Benjamin in seinem Essay zum Surrealismus. Dawn Ades führt diesen Gedanken weiter aus: »The city itself [...] held a peculiar place in surrealist thought as a location of the marvelous, the chance encounter, the site of the undirected wanderer in a state of total ›disponibilité‹, or availability. It was in the street that significant experiences could occur, and certain places seemed to be endowed with more potency than others«.<sup>204</sup> Die surrealistische Literatur entwirft eine Kartographie ebenjener Orte, an denen das homogene Gefüge der Stadt aufbricht und temporale Sedimentschichten ans Licht treten. So ergreift sich Breton in »Nadja« im zwielichtigen Charme des aus der Mode gekommenen Théâtre Moderne, das ihm wie ein ›Salon am Grund eines Sees«<sup>205</sup> anmutet, und Louis Aragon durchwandert

in »Le Paysan de Paris« die glasgedeckten, spärlich beleuchteten Gänge der maroden Passage de l'Opéra, als handle es sich um eine unterseeische Mythenwelt.

Zu Beginn der Löffel-Passage ist Bretons Gangart durch sein ›Umherschlendern‹ und das gleichmäßige ›Vorübergleiten‹ der Gegenstände gekennzeichnet.<sup>206</sup> Diese Art der Bewegung durch den Außenraum, die sich bewusst auf Ab- und Irrwege begibt, ist in der Praxis der Flânerie formalisiert. In der Tat kann der moderne Typus des Flaneurs als eine Modellfigur der surrealistischen Erfahrungsweise gelten. Dieser steht für den ›goût d'errer‹ – die Bereitschaft, sich treiben zu lassen, um allem zu begegnen. Dem Unnützen, Nebensächlichen wendet er sich mit derselben Intensität zu, mit dem der tätige Bürger diese Momente aus seinem Dasein verbannt.<sup>207</sup> Literarisch etabliert hat sich der Typus des Flâneurs bereits Mitte des 19. Jahrhunderts durch Charles Baudelaire, der in seiner Abhandlung »Le Peintre de la vie moderne« (erschieden 1863 in der Zeitschrift ›Figaro‹) den urbanen Alltagsraum als Ort ästhetischer Inspiration erschloss. Zwar gab es Flaneure bereits vor Baudelaire, doch zeichnet sich sein Konzept des Künstler-Flaneurs dadurch aus, dass es Flânerie als Grundlage einer neuen künstlerischen Methode und spezifisch ›modernen‹ Ästhetik etabliert.<sup>208</sup> Wenn das lyrische Ich der Gedichte Baudelaires die Impressionen eines Flaneurs wiedergibt, die Erfahrungswelt der modernen Großstadt abbildet und die Schönheit zufälliger, flüchtiger Begegnungen zelebriert, so finden wir bei den Flaneuren des Surrealismus vergleichbare Motive.

Dabei gelten André Breton und Louis Aragon, die Autoren der Gründungsromane des Surrealismus, als die Flaneure der Bewegung. Bretons »Nadja« (1928) gilt als Gegenstück zu Aragons »Le Paysan de Paris« (1926, beide Werke entstanden jedoch zeitgleich). Auch der Surrealist verlässt die Abgeschlossenheit des Ateliers und stürzt sich mitten in die städtische Menge. Mit diesem Schritt verbindet der Surrealismus eine Kritik an einem überkommenen Begriff

von Inspiration, der jene als eine unverfügbare, heilige Macht darstellte. Tatsächlich formuliert Breton im »Zweiten Manifest des Surrealismus« (1930) den provokativen Anspruch, Momente künstlerischer Inspiration – als eine Art planbaren Kurzschluss – fortan methodisch auszulösen: »[Les Surréalistes] s'appliquent à étudier sous ce jour le mécanisme complexe entre tous de ›l'inspiration‹ et, à partir du moment où l'on cesse de tenir celle-ci pour une chose sacrée, que, tout à la confiance qu'ils ont en son extraordinaire vertu, ils ne songent qu'à faire tomber ses derniers liens, voire – ce qu'on n'eût jamais encore ose concevoir – à se la soumettre. [...] le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits. Il ne tient et il ne tiendra jamais à rien tant qu'à reproduire artificiellement ce moment idéal [...].«<sup>209</sup> Der Surrealismus erklärt das alltägliche Leben zum Ort der ›künstlerischen Operation‹.<sup>210</sup> Die auf Flânerien basierenden Texte Bretons und Aragons geben vor, von ihrer eigenen Genese Zeugnis abzulegen. Die autobiographischen Werke der beiden Autoren geben insofern implizit eine Anleitung zum Kunstmachen.

Sein weibliches Äquivalent hat der Flaneur in der Figure der ›belle Passante‹ (die hier wohlgermerkt männlich perspektiviert ist). Eine zunehmende Mobilisierung der Gesellschaft ermöglichte es damals Frauen, sich von ihrer Limitation auf die domestische Sphäre zu befreien. Indessen stand zielloses, unbegleitetes Spazieren bei Frauen weiterhin im Verdacht der Prostitution – eine Zuschreibung, die erst überwunden werden musste, um als Akt der Transgression gegen männliche Autorität wahrgenommen zu werden. Eine solche ›Passante‹ – und Surrealistin schlechthin – ist die Protagonistin des Romans »Nadja«. Nadja, die sich Breton als wandernde Seele vorstellt (»Je suis l'âme errante«<sup>211</sup>), ist an den Rand der bürgerlichen Gesellschaft abgerutscht, und ihr Schicksal wird kein gutes Ende nehmen. Breton indessen zeigt sich von Nadjas radikaler Freiheit fasziniert – ihrem Ausbruch aus dem ›hassenswerten Gefängnis der Logik‹.<sup>212</sup> Ihre Ahnungen und Visionen, Tagträume und Halluzinationen zeu-

gen von einer erhöhten, mitunter selbstzerstörerischen Empfänglichkeit. Ihre schonungslose Bereitschaft, ihr Leben an nichts anderem als reiner Intuition auszurichten, beeindruckt Breton.<sup>213</sup>

Letztlich ist es Nadja, die Breton vorlebt, was es bedeutet, Surrealistin zu sein. Margaret Cohen zufolge ist Bretons »Nadja« die Brücke, welche ihn über Freuds Psychoanalyse hinaus zu einem »modernen Materialismus«<sup>214</sup> führt. Dieser verankert die psychische Symptomatik einer Gesellschaft in ihren konkreten materiellen Lebensbedingungen: »Nadja« decenter[s] the subject into a differentiated self that is the effect of unconscious processes [...] and simultaneously displace[s] a psychoanalytic account of the unconscious toward the forces of material determination at issue in Marxism.«<sup>215</sup> Es war ebendiese Mischung, die bereits 1929 die Aufmerksamkeit Walter Benjamins auf die Schriften Bretons und Aragons lenkte – doch hierüber wird an späterer Stelle noch zu sprechen sein.

## Anmerkungen Kapitel 6 – Wie geht Finden?

- 190 Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 55–56.
- 191 »346 casque adrian modèle 1915 avec visière du système Polack«. URL: <https://www.bertrand-malvaux.com/en/p/17086/346-casque-adrian-modele-1915-avec-visiere-du-systeme-polack-3eme-type-courant-1918.html> [Stand: 01.10.2023].
- 192 Breton 1963 (*Nadja*), S. 62.
- 193 Vgl. Mileaf 2010, S. 90.
- 194 Cohen 1993, S. 113.
- 195 »Cette [...] demi-cylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, sous une devise en langue italienne, que j'ai ramené chez moi et dont à bien l'examiner j'ai fini par admettre qu'il ne correspond qu'à la statistique, établie dans les trois dimensions, de la population d'une ville de telle à telle année, ce qui pour cela ne me le rend pas plus lisible [...].« Breton 1963 (*Nadja*), S. 62–63.
- 196 Finkelstein 1979, S. 16.
- 197 »Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout [...]. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique.« Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 39.
- 198 »Il devenait clair que l'objet que j'avais désiré contempler jadis s'était construit hors de moi, très différent, très au-delà de ce que j'eusse imaginé, et au mépris de plusieurs données immédiates trompeuses.« Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 50.
- 199 Ich beziehe mich hier auf die Unterscheidung zwischen »mémoire volontaire« und »mémoire involontaire« in Marcel Prousts »À la Recherche du Temps perdu« (1913–1927).
- 200 Vgl. Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 9.
- 201 »toute perception enregistréé de la manière la plus involontaire comme, par exemple, celle de paroles prononcées à la cantonade«. Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 22.
- 202 »Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspect lézardé, nuageux«. Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 127.
- 203 Benjamin 1991, S. 151.
- 204 Ades 1985, S. 163.
- 205 Vgl. Breton 1963 (*Nadja*), S. 44.
- 206 Vgl. Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 41.
- 207 Vgl. Bürger 1971, S. 127–128.
- 208 Vgl. Neumeyer 1999, S. 72.
- 209 Breton 1962 (*Manifestes du Surréalisme*), S. 193–194.
- 210 »L'opération poétique, dès lors, sera conduite au grand jour«. Breton 1955 (*Les Vases communicantes*), S. 170–171.
- 211 Breton 1963 (*Nadja*), S. 82.
- 212 Vgl. Breton 1963 (*Nadja*), S. 169.
- 213 »cette manière de se diriger ne se fondant que sur la plus pure intuition et tenant sans cesse du prodige«. Breton 1963 (*Nadja*), S. 136.
- 214 Vgl. Cohen 1993, S. 3. In der Tat zitiert Breton Engels im Zweiten Manifest des Surrealismus.
- 215 Cohen 1993, S. 60.

# Ästhetik des 7 Objet Trouvé

## Objektiver Zufall 7.1

Das *Objet Trouvé*, das in Bretons Paris-Trilogie als eine Erscheinungsform des ›hasard objectif‹ konzipiert wird, steht im Kontext weiterer schicksalhafter Begegnungen, glücklicher Zufälle und unheimlicher Synchronizitäten. Aufschlussreich hierfür ist ein Kapitel aus »L'Amour Fou«, das der Erzählung des Löffel-Fundes unmittelbar vorangestellt ist. Breton berichtet darin von seinem Versuch, mittels einer Umfrage (die er zusammen mit Paul Eluard für die Zeitschrift »Minotaure« unternommen habe) eine ›Theorie der Begegnung‹ zu entwickeln: Jene Umfrage habe sich der Frage nach der Zufälligkeit oder Notwendigkeit einer folgenschweren Begegnung des persönlichen Lebens gewidmet.<sup>216</sup> Auch wenn Breton den Begriff an dieser Stelle nicht ausdrücklich verwendet, geht es hier doch implizit um eine Theorie des ›objektiven Zufalls‹ – jene Kategorie von Zufällen, die mit dem Eindruck des Bedeutungsvollen, Zeichenhaften einhergehen: »cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste encore très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe, bien qu'il l'éprouve vitalemment comme nécessité.«<sup>217</sup> Obgleich der Begriff des ›hasard objectif‹ erst in Bretons späteren Schriften Verwendung findet, dokumentiert nichts desto trotz schon »Nadja« den Variantenreichtum seiner Erscheinungsweisen. So erklärt Breton auf den ersten Seiten von »Nadja« in programmatischem Tonfall seine Absicht, ausschließlich von Episoden seines Lebens berichten zu wollen, deren Schicksalhaftigkeit nach ›Aufzeichnung‹ drängt: »Je n'ai des-

sein de relater [...] que les épisodes les plus marquants de ma vie telle que je peux la concevoir hors de son plan organique, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, ou regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaques comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres. Il s'agit de faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable mais qui, par leur caractère absolument inattendu, violemment incident, et le genre d'associations d'idées suspectes qu'ils éveillent. [...] il s'agit de faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal.«<sup>218</sup> Verzeichnet werden sollen demgemäß »kleinste wie auch größte Zufälle«, unheimliche Wiederholungen und folgenreiche Koinzidenzen.

Wie Haim Finkelstein feststellt, schlägt sich Bretons Anspruch einer seismographischen, unhierarchischen Wiedergebe des Erlebten in der narrativen Logik von »Nadja« wieder: »Events, anecdotes, images and observations form a web of hidden associations and relationships which are perceived by the mind's analogical power.«<sup>219</sup> So erweist sich das Phänomen des objektiven Zufalls als implizites Leitmotiv von »Nadja«. Da ist beispielsweise die irritierende Begegnung Bretons mit einem Fremden im Konservatorium, der ihn mit einem im Krieg gefallenen Freund verwechselt; bald darauf beginnt Breton, durch Vermittlung eines Bekannten, einen Briefwechsel mit Paul Eluard; beim ersten persönlichen Treffen entpuppt sich dieser als der Fremde aus dem Konservatorium. An anderer Stelle wird ein Holzkohle-Piktogramm zum Gegenstand einer paranoiden Halluzination – einen ganzen Tag lang verfolgt es Breton wie ein auf seine Netzhaut eingebranntes Nachbild durch die Stadt. Da ist ferner der himmelblaue Handschuh einer Dame, der Breton in eine feti-

schistische Verzückung versetzt und zu späterem Zeitpunkt ein wunderbares Pendant in einem bronzenen Briefbeschwerer findet, der dem Objekt wie ein Abguss gleicht. Und da ist nicht zuletzt Bretons schicksalhafte Begegnung mit Nadja.

Auch das *Objet Trouvé* gilt es als ein Ausdruck des ›hasard objectif‹ zu verstehen. Letzterer kann sowohl in Form der Begegnung, als auch, wie Gisela Steinwachs erklärt, in Form des Fundobjekts in Erscheinung treten: »Die *Trouvaille* (Fundsache) [...] ist das ›objet surréaliste‹, der surrealistische Gegenstand schlechthin, ein Sonderfall dessen, was Breton als ›hasard objectif‹, als objektiven Zufall bezeichnet«. <sup>220</sup> Für einen auf Analogien und Korrespondenzen sensibilisierten Blick kann eine unerwartete Begegnung die Qualität eines Rendezvous annehmen, und ein zufälliges Fundobjekt den Charakter einer unverhofften Lösung. So ist der Fund des Holzlöffels ebenso eine Spielart des *hasard objectif* wie Bretons Begegnungen mit der tragischen Muse Nadja und seiner zukünftigen Ehefrau Jaqueline Lamba (jener *amour fou*, dem das betreffende Buch seinen Titel verdankt). Im Umkehrschluss mögen uns Bretons Aussagen über den objektiven Zufall Aufschluss über signifikante Charakteristika des Fundobjekts zu geben. Ein grundlegender gemeinsamer Aspekt liegt in ihrer Konstruiertheit: Der objektive Zufall ist Produkt eines bestimmten erzählerischen Anordnungsweise von Fakten zueinander. Und genauso wie die schicksalhaften Begegnungen des objektiven Zufalls impliziert auch die ›Fundbehauptung‹ eine nachträglich konstruierte Finalität.

## Konvulsivische Schönheit 7.2

Neben den schon früh entwickelten Konzepten des psychischen Automatismus und objektiven Zufalls versucht sich Breton im ersten Kapitel von »*L'Amour Fou*« an der Formulierung einer surrealisti-

sehen Ästhetik – der ›beauté convulsive‹. Diese wird allerdings weniger systematisch als vielmehr suggestiv definiert. So bestimmt der Autor sie zunächst anhand ihrer Erfahrungsqualität: Sie zeichne sich durch eine unvermittelt auftretende ›körperliche Erregung‹ aus, die durch einen unbedeutenden Gegenstand oder Menschen ausgelöst werden könne;<sup>221</sup> und sie gehe mit dem ›stechenden Gefühl‹ der plötzlichen Offenbarung einer unverhofften Lösung einher, die auf keinem logischen Weg zu erreichen gewesen wäre.<sup>222</sup> Nicht auf logischem Weg, sondern durch den Zufall des ›Findens‹, wie aus Bretons weiteren Erläuterungen hervorgeht: »J'ai pu désirer voir construire un objet très spécial, répondant à une fantaisie poétique quelconque. Cet objet, dans sa matière, dans sa forme, je le prévoyais plus ou moins. Or, il m'est arrivé de le découvrir, unique sans doute parmi d'autres objets fabriqués. C'était lui de toute évidence, bien qu'il différât en tout de mes prévisions.«<sup>223</sup> Diese Lösung wird insofern als überbordend erfahren, als sie ein präexistentes Bedürfnis erfüllt und zugleich übertrifft.<sup>224</sup> Rufen wir uns in diesem Zusammenhang Bretons Wunschbild des ›Cendrier Cendrillon‹ und seine wunderbare Erfüllung durch den gefundenen Holzlöffel in Erinnerung, so finden sich hier in der Tat alle soeben beschriebenen Eigenschaften der beauté convulsive wieder. Über die Beschreibung ihrer affektiven Qualität hinaus, bringt Breton die konvulsivische Schönheit in »L'Amour Fou« auf eine paradoxe Begriffs-Trias: Erotisch-verhüllt, berstend-starr und magisch-umstandsbedingt.<sup>225</sup> Als logisch nicht aufzulösender Spannungszustand finden wir hier eine ähnliche Konstellation wieder, wie bei Bretons Frage nach der ›Zufälligkeit oder Notwendigkeit‹ einer als schicksalhaft erlebten Begegnung. Der rätselhaften Definition ist eine kleine Sammlung von Fallbeispielen an die Seite gestellt, welche durch Fotografien Brassais und Man Rays illustriert sind. Breton spricht von einer Kalksteinformation in einer Tropfsteinhöhle, die einem Ei in einem Eierbecher zum Verwechseln ähnlich sehe; er beschreibt eine Steinformation von der Anmutung eines Kaisermantels,

welche in einer Grotte bei Montpellier entdeckt wurde; er beschwört die bestechende Regelmäßigkeit und Strenge des Kristalls und die vielgestaltigen Formbildungen des Great Barrier Reef (welches in der illustrierenden Fotografie tatsächlich anmutet, wie eine versteinerte Explosion).<sup>226</sup>

Rosalind Krauss deutet diese Beispiele als Fälle natürlicher Mimikri: »One thing in nature contorting itself into a representation of another«. <sup>227</sup> Das Attribut ›berstend-starr‹ indessen komme im Medium der Fotografie zur Verwirklichung, denn »the very idea of stop-motion is intrinsically photographic«. <sup>228</sup> Bretons *Objet Trouvé* erwies sich als die unverhoffte Verwirklichung einer sprachlichen Eingebung und ist Krauss zufolge insofern »a perfect demonstration of Convulsive Beauty's condition as *sign* [Herv. d. Verf.]. The object is a slipper-spoon that Breton found in a flea market [...]. The flea-market object became something that signified for him«. <sup>229</sup> All diese Beispiele führt Krauss auf eine einheitliche Formel zurück: »If we are to generalize the aesthetic of surrealism, the concept of Convulsive Beauty is at the core of that aesthetic: Reducing to an experience of reality transformed into *representation* [Herv. d. Verf.].« <sup>230</sup> Diesen Schluss zieht Krauss aus dem surrealistischen Umgang mit Fotografie, auf den oben bereits eingegangen wurde. Wenn konvulsivische Schönheit sich durch eine Wahrnehmung vieldeutiger Zeichen und Winke auszeichnet, dann kommt dem Medium Fotografie die besondere Aufgabe zu, die Dinge der Realität allererst als ›zeichenhaft‹ auszuweisen: »Photographic cropping is always experienced as a rupture in the continuous fabric of reality. But surrealist photography puts enormous pressure on that frame to make it itself read as a sign [...]: a signifier of signification. The frame announces that between the part of reality that was cut away and this part there is a difference [...].« <sup>231</sup> Krauss' zentrale These des Zeichencharakters der konvulsivischen Schönheit lässt sich durch eine Aussage erhärten, die Breton in »*Les Vases Communicantes*« macht. Grundsätzlich komme, so Bre-

ton, jedem Objekt die Fähigkeit zu, zum Bild (bzw. zur ›Repräsentation‹) zu werden: »On finira bien par admettre, en effet, que tout ›fait image‹ et [...] le moindre objet, auquel n'est pas assigné un rôle symbolique particulier, est susceptible de figurer n'importe quoi. [...] les poètes savent qu'ils peuvent toujours, sans crainte de tromper, dire de l'un qu'il est comme l'autre.«<sup>232</sup> Wie wir gesehen haben, wurde auch Bretons *Objet Trouvé* im Spiel der Assoziationen über seine banale Selbstevidenz hinausgehoben und dadurch zu einem zeichenhaft ›ver-rückten‹ Objekt. Aus heutiger Sicht ist die von Krauss Mitte der 1980er Jahre vorgelegte Interpretation der konvulsivischen Schönheit stark vom Denken des Poststrukturalismus geprägt, der den Kunstdiskurs jener Zeit prägte. Das surrealistische *Objet Trouvé* wurde so in Hinblick auf zeichentheoretische Fragen erschlossen, die damals brisant waren. Eine Rezeption des *Objet Trouvé* im 21. Jahrhundert hingegen mag auf andere Aspekte fokussieren, die sich stärker an materialistischen Fragen orientierten.

## Wunscherfüllung 7.3

Im ersten Postskript der Flohmarkt-Episode geht Breton auf den Zusammenhang zwischen Wunsch und Finden näher ein. Aschenputtels Tanzschuh, so Breton, komme in der Märchenwelt die Bedeutung des ›verlorenen Gegenstandes schlechthin‹ zu.<sup>233</sup> Das aber mache ihn zum Objekt des Begehrens par excellence. Schließen wir Bretons Löffel mit dem Aschenputtel-Märchen kurz, so erweist er sich (in Antizipation der in »L'Amour Fou« gefundenen Liebe) als Projektionsfläche einer Sehnsucht nach Liebe, die ihr Ziel nicht kennt.<sup>234</sup> Der Holzlöffel wird dergestalt zu einem Ersatzobjekt jener unbekanntten Frau, auf deren Erscheinen hin sich das Narrativ von »L'Amour Fou« zuspitzt. Breton erklärt die Ahnung einer ›Bedeutsamkeit‹, welche das banale Objekt zur wunderbaren *Trouvaille* macht, psychoanalytisch –

als Effekt von Projektionen des Unbewussten auf die Wachwelt. Die *Trouvaille* deutet er in diesem Sinne als den ›wunderbaren‹ (›merveilleux‹) Niederschlag eines unbewussten Wunsches in der äußeren Wirklichkeit: »C'est en elle [la trouvaille] seule qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir«. <sup>235</sup> Dabei manifestiert sich der tatsächliche Kurzschluss zwischen Objekt und Begehren im Epiphanie-Moment des Findens. Johanna Malt erklärt: »It is this initially inexplicable sense of rightness, generated by the fixing of desire, which, for Breton, characterizes the surrealist ›trouvaille««. <sup>236</sup>

Unter diesem Gesichtspunkt rückt das ausgewählte Objekt in Analogie zum geträumten Objekt. Als konkrete Manifestation eines unbewussten Wunsches bringt Breton den gefundenen Gegenstand in Beziehung zu den Bildern des Traums, die gemäß der Theorien Sigmund Freuds ebenfalls Ausdruck unbewusster Wünsche sind. Um einen unbequemen, verdrängten Wunsch trotz des innerpsychischen Zensurmechanismus artikulieren zu können, bringt der Traum seine Botschaft in verschlüsselter Form zur Darstellung. Freud zufolge gilt, dass die rätselhaften, so genannten ›manifesten‹ Traumbilder auf eine (durch die zensierende Traumarbeit entstellte) so genannte ›latente‹ Bedeutung verweisen. Karl Hölz erläutert dies folgendermaßen: »Der Psychoanalytiker legt in der Symbolsprache des Unbewussten eine Region des Doppelsinns frei, in der einem unmittelbaren Sinn eine andere verborgene Bedeutung beigegeben ist.« <sup>237</sup> Analog würde also die Deutung eines *Objet Trouvé* von der Entschlüsselung seines ›latenten‹ Gehalts abhängen. Die Interpretation von *Maske* und *Löffel* im dritten Kapitel von »*L'Amour Fou*« wäre in diesem Sinne als eine – mittels freier Assoziation durchgeführte – mustergültige ›Traumdeutung des Fundobjekts‹ zu lesen. Das Fundobjekt wäre somit die Erfüllung eines unbewussten Wunsches durch ein äußerliches Ersatz- oder (um Donald Winnicotts Begriff zu benutzen) ›Übergangsobjekt‹. Rita Bischof erläutert: »Jene Gegenstände, in denen sich, zweifellos durch Intervention des Zufalls,

das dunkle und seiner selbst oft unbewusste menschliche Verlangen sedimentiert, konfrontieren das Subjekt mit etwas, das ihm, wiewohl ganz nahe, immer schon entzogen ist. Sie erscheinen als der sichtbare, fühlbare Ausdruck dessen, was ohne den Umweg über diese Art von Verdinglichung dem Unbewussten nicht entrissen worden wäre. Und in dem Maße, in dem sie Unbewusstes zum Sprechen bringen, kompensieren sie auch jenen ›Mangel an Realität‹, der den menschlichen Wünschen eigentümlich ist.«<sup>238</sup>

Das unerklärliche Gefühl von ›Richtigkeit‹, welches den intuitiven Fund begleitet, könnte somit als Wiedererkennungseffekt des Verdrängten erklärt werden. In Bretons Deutung des *Objet Trouvé* als ›Wunscherfüllung‹ wird seine Nähe zu Freud sehr deutlich. Den ästhetischen Konzepten des Surrealismus verlieh Hal Foster wiederum wiederum einen neuen Dreh, indem er sie mit Jacques Lacan gegen den Strich bürstete. Mit »Compulsive Beauty« (1993) legte er eine umfassende Theorie des Surrealismus vor. Aus dieser sollen im Folgenden insbesondere jene Ausführungen näher betrachtet werden, die den Sonderfall des *Objet Trouvé* behandeln.

## Anmerkungen Kapitel 7 – Ästhetik des Objet Trouvé

- 216 Vgl. Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 27. Die Umfrage habe in erster Linie das Scheitern des logischen Denkens an dieser Frage erwiesen.
- 217 Breton 1962 (Manifestes du Surréalisme), S. 321.
- 218 Breton 1963 (Nadja), S. 19–20.
- 219 Finkelstein 1979, S. 17.
- 220 Steinwachs 1971, S. 41.
- 221 »Il va sans dire que, dans ces conditions, l'émotion très spéciale dont il s'agit peut surgir pour moi au moment le plus imprévu et m'être causée par quelque chose, ou par quelqu'un, qui, dans l'ensemble, ne m'est pas particulièrement cher.« Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 13.
- 222 »Une telle beauté ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée, que de la certitude intégrale procurée par l'irruption d'une solution qui, en raison de sa nature même, ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires. Il s'agit en pareil cas, en effet, d'une solution toujours excédante, d'une solution certes rigoureusement adaptée et pourtant très supérieure au besoin.« Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 18–21.
- 223 Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 21.
- 224 »Il s'agit en pareil cas, en effet, d'une solution toujours excédante, d'une solution certes rigoureusement adaptée et pourtant très supérieure au besoin.« Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 21.
- 225 »La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circumstancielle ou ne sera pas.« Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 26.
- 226 Vgl. Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 16–18.
- 227 Krauss 1985, S. 112.
- 228 Krauss 1985, S. 112.
- 229 Krauss 1985, S. 113.
- 230 Krauss 1985, S. 113.
- 231 Krauss 1985, S. 115.
- 232 Breton 1955 (Les Vases Communicantes), S. 128–129.
- 233 »Je ne saurais trop insister sur le fait que la pantoufle de Cendrillon est ce qui prend, par excellence, dans notre folklore la signification de ›l'objet perdu‹.« Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 54.
- 234 »elle [la pantoufle de Cendrillon] symbolisait pour moi une femme unique, inconnue.« Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 54.
- 235 Breton 1976 (L'Amour Fou), S. 21. Breton vertritt die These, dass sich unsere Aufmerksamkeit ausschließlich Dingen zuwende, die unsere Begehren betreffen.
- 236 Malt 2004, S. 79.
- 237 Hölz 1980, S. 106.
- 238 Bischof 2001, S. 280.

# Fosters 8 Umdeutung des Surrealismus

## Das Unheimliche 8.1

Die kunsthistorische Schwierigkeit, die diversen Hervorbringungen des Surrealismus auf eine Weise zu erfassen, die diese nicht auf einen einheitlichen Stil zu bringen drängt, war bereits Rosalind Krauss aufgefallen.<sup>239</sup> Dem Scheitern einer stilistischen Definition begegnet jene damit, dass sie (unter Bezugnahme auf Bretons Konzept der konvulsivischen Schönheit) die surrealistische Ästhetik als eine *fotografische* interpretiert: Krauss zufolge operiert der Surrealismus am Gewebe der Realität, die er mittels indexikalischer Verfahren verdichtet, verschiebt und dadurch zeichenhaft changieren lässt. Hal Foster hingegen behandelt den Surrealismus in erster Linie als eine ästhetische Theorie. Sein methodischer Geniestreich besteht darin, mit den Selbstdefinitionen des Surrealismus zu brechen.<sup>240</sup> Er verkehrt dabei die surrealistischen Grundkonzepte kurzerhand in ihr Gegenteil. Ein psychoanalytisches Verfahren auf die Schriften der Bewegung selbst anwendend, entlarvt Foster die psychodynamischen Kräfte ›Angst‹ und ›Wunsch‹ als intrinsisch miteinander verquickt: Aus dem ›glücklichen Fund‹ – der *Trouvaille*, mit der eine Suchbewegung zum Ziel und Ende kommt – wird so eine unheimliche Wiederkehr des Verdrängten in Form immer neuer, nur temporär befriedigender Fundobjekte. Aus der offiziellen Ästhetik des ›Wunderbaren‹ (›*merveilleux*‹) wird eine implizite Ästhetik des ›Unheimlichen‹ (›*uncanny*‹).

Foster erläutert: »I do not regard the uncanny as a mere iconography of surrealism: it cannot be seen in this object or that text; it must be read there, not imposed from above but (as it were) extracted from below, often in the face of surrealist resistance. This textual emphasis is not meant to deprecate the art (its formulaic versions are fairer game). On the contrary, it is to take surrealism as seriously as possible: not as a sundry collection of idiosyncratic visions but as a related set of complex practices, one that develops its own ambiguous conceptions of aesthetics, politics, and history [...].«<sup>241</sup> Foster sieht in Breton einen engagierten Leser Freuds und in den ästhetischen Konzepten des Surrealismus Appropriationen Freudianischen Gedankenguts. Freud propagierte das Konzept des Unheimlichen in seinem gleichnamigen Essay. Neben »Das Unheimliche« (1919) dient Foster darüber hinaus »Jenseits des Lustprinzips« (1920) als Deutungsschlüssel des Surrealismus.

Das Unheimliche, so Foster, werde im Surrealismus nirgends direkt gedacht, implizit jedoch überall behandelt.<sup>242</sup> In der Theorie Freuds zeichnet sich die Erfahrung des Unheimlichen durch eine psychische Ambivalenz aus, welche mit der Gefühlsreaktion der Angst einhergeht. Freud erklärt die Erfahrungsqualität des Unheimlichen mit der Wiederkehr (bzw. erinnernden Reaktivierung) verdrängter psychischer Gehalte in entstellter Form. Das Verdrängte treibe eine unabschließbare Dynamik »zwanghafter Wiederholung« an – weshalb in Fosters Buchtitel aus Bretons verzückter »convulsive beauty« eine tragische »compulsive beauty« wird. Die Charakteristika des Unheimlichen nach Sigmund Freud fasst Foster wie folgt zusammen: »(1) An indistinction between the real and the imagined, which is the basic aim of surrealism as defined in both manifestoes of Breton; (2) a confusion between the animate and the inanimate [...]; and (3) an usurpation of the referent by the sign or of physical reality by psychic reality, and here again the surreal is often experienced, especially by Breton and Dalí, as an eclipse of the referential by

the symbolic.«<sup>243</sup> Das in allen drei Fällen sich artikulierende Grundmotiv der Ambivalenz (ein Changieren zwischen verschiedenen Seinsweisen) erkennt Foster daraufhin als das strukturellen Paradigma der konvulsivischen Schönheit wieder. Was Fosters Deutung der unterschiedlichen Attribute der konvulsivischen Schönheit angeht, so folgt er hier weitgehend den Thesen Rosalind Krauss': Wie Krauss deutet Foster »erotisch-verhüllt« und »berstend-starr« unter den Aspekten Mimikri und Fotografie – und sieht hier außerdem die Dichotomie »belebt/unbelebt« am Werk.<sup>244</sup>

Wie gezeigt wurde, sieht Krauss die surrealistische Ästhetik in Formaten verwirklicht, welche die Wirklichkeit als Palimpsest ambivalenter Zeichen und Winke inszenieren. In Übereinstimmung mit Krauss stellt Foster in »Compulsive Beauty« zunächst fest: »Ultimately, it is this »world of uncanny signs« that is the essential subject of surrealism«.<sup>245</sup> Doch geht es ihm darüber hinaus darum, den grundlegenden Impuls aufzudecken, der in dieser zeichenhaften Wirklichkeitserfahrung am Werk ist. Seine Argumentation lässt sich dabei von den *affektiven* Qualitäten des surrealistischen Zeichnens leiten. Und hier sei, so Foster, in erster Linie ein Affekt der Angst spürbar: »The attributes of anxiety are prominent in surrealist experience: e.g., a confusion of inside and outside whereby endogenous or »compulsive« stimuli are projected outward as exogenous or »convulsive« signs, as in convulsive beauty; a relay of repetition and expectation in which past and future, memory and prophecy, cause and effect, are somehow conflated, as in objective chance«.<sup>246</sup>

Ein besonderes Augenmerk legt Foster auf die Kategorie des »objektiven Zufalls« – die surrealistische Verwechslung der Kausalitäten. Als ein Meta-Konzept vereine der »hasard objectif« alle Attribute der konvulsivischen Schönheit in sich: Paris stelle sich dem surrealistischen Flaneur in Bretons Prosa-Trilogie als ein Terrain rätselhafter Winke dar; die Dinge, die er dort findet, erscheinen ihm fremdartig; die Begegnungen, die ihm widerfahren, überraschend

und schicksalhaft. Dieser Darstellungsweise, so Foster, stehe aber der paradoxe Sachverhalt gegenüber, dass alle drei Erzählungen von Wiederholung heimgesucht würden (»a serial repetition of unique encounters«<sup>247</sup>). Diese Paradoxie deutet Foster als ein Kennzeichen dafür, dass es sich bei Bretons wiederholten Begegnungen und Funden eigentlich um Fälle traumatischer Wiederholung handle. Foster orientiert sich hier an einer Definition Jacques Lacans aus »Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse« (1964): »This encounter, this trauma, is both always missed and ever repeated because it is never recognized by the subject as such: >What is repeated, in fact, is always something that occurs [...] as if *by chance*.< This is precisely the formula of objective chance.«<sup>248</sup> Eine traumatische Erfahrung, die aufgrund von Verdrängung nicht erinnert werden könne, äußere sich also durch zwanghafte Wiederholung. Diese Wiederholung geschehe an Stelle von Erinnerung – und daraus speise sich das Wahrnehmungsparadox des objektiven Zufalls, der zugleich zufällig und vorherbestimmt scheint: »Breton insists on the spontaneity of objective chance, and yet this claim suggests its opposite: that the encounter is a rendezvous, that the *trouvaille* or found object is a lost object regained. Here again a paradox basic to surrealism emerges: a category of experience that appears at once underdetermined and overdetermined, *imprévu* and *déjà vu*.«<sup>249</sup>

In Fosters psychoanalytischer Lesweise des Surrealismus – einer Lektüre gegen den Strich der Selbstzeugnisse der Bewegung – ist objektiver Zufall nichts anderes als ein Ausdruck eines unbewussten Wiederholungszwangs. Der rätselhafte Zeichencharakter der Begegnungen und Trouvailles wäre demzufolge der Effekt einer Überdetermination, die aus der Vergangenheit herrührt (>*déjà-vu*<) – und nicht, wie von Breton erklärt, aus dem epiphanischen Aufscheinen einer überraschenden Lösung (>*jamais vu*<). Wir erinnern uns wie Breton Giacomettis Fund der Maske einleitete, den Charme des >Unbekannten< und >Nie-Gesehenen< betonend.<sup>250</sup> Hätte das Objekt die

beiden nicht an das Trauma des jüngst vergangenen Ersten Weltkriegs erinnern müssen? Aus Fosters innovativer Analyse des Surrealismus resultiert dergestalt eine Dekonstruktion des von Breton vertretenen Narrativs der ›Wunscherfüllung‹: »Indeed, all these surrealist practices might be seen as so many attempts, compulsively repeated, to master trauma, to transform the anxious into the aesthetic, the uncanny into the marvelous.«<sup>251</sup>

## Das verlorene Objekt 8.2

Um die Wechselbeziehung zwischen Wunsch, Objekt und Wiederholung evident zu machen, widmet Foster den Flohmarktfunden aus »L'Amour Fou« eine eingehende Betrachtung. Maske und Löffel wurden von Breton als Objekte der Wunscherfüllung dargestellt. Diese Deutung wird von Foster in mehreren Schritten torpediert. Zunächst verweist er auf die ambivalenten Konnotationen der beiden Fundobjekte: »The slipper spoon [...] is also a ›Cinderella ashtray‹ that conflates a figure of desire (Cinderella) with an image of extinction (ashes). With its associations of love and war, maternal gaze and military death, the mask combines similar terms even more incisively.«<sup>252</sup> Fosters zweites Argument basiert auf der Feststellung, dass Bretons Erzählungen das Fundobjekt nie als ein radikales Novum, sondern vielmehr stets als einen Wiedergänger inszenieren. So antwortet Bretons Holzlöffel auf eine vorgängige Sprachimpression (genauso wie die Signifikanz des in »Nadja« erwähnten Bronzehandschuhs darin besteht, dass das Objekt auf den himmelblauen Damenhandschuh, den seine Besitzerin nicht aufgeben wollte, mit einem nachträglichen Substitut antwortet). Selbst die Begegnung mit Jacqueline Lamba kann in diesem Sinne gedeutet werden. Ihre Person antwortet auf das erzählerische Leitmotiv der Suche nach Liebe. Foster ruft hier die traumhafte Eingangssequenz des Romans in Erinne-

nung, in der alle einst von Breton einst begehrten Frauen vor dessen geistigem Auge in einer Reihe zusammentreten. Es artikuliert sich hier eine Sehnsucht nach dem ultimativen Liebesobjekt – nach einem Erlöschen der Dynamiken einer Begierde, die von Surrogat zu Surrogat wandert. In Umkehrung der Deutung Bretons, der die Begegnung mit seiner künftigen Ehefrau Jaqueline übrigens als die schicksalhafte Erfüllung eines prophetischen Gedichts deutet, das er Jahre zuvor geschrieben hatte, sieht Foster sie vielmehr (umgekehrt!) als ein Re-enactment des Gedichts und somit auch nicht als Endpunkt der libidinösen Suchdynamik.<sup>253</sup>

Zur weiteren Erschließung des *Objet Trouvé* zieht Foster mit dem *objet petit a* ein Konzept Jacques Lacans heran. Dieses ist eben nicht das Objekt (und Ende) des Begehrens, sondern vielmehr die *Objekt-Ursache* des Begehrens. Gemäß Lacans Theorie liegt am Ursprung des Begehrens ein verlorenes Objekt (die Mutter oder Mutterbrust als das erste verlorene Liebesobjekt). Durch den Verlust des mütterlichen Objekts wiederum werde die sexuelle Begierde gezündet. Finden wäre demzufolge eigentlich immer das *Wiederfinden* eines unersetzlichen, verlorenen Objekts in Gestalt wechselnder Substitute (»the finding of an object is in fact a refinding of it«<sup>254</sup>). Lacan zufolge kann Begierde nicht gestillt werden, da sie selbst strukturell als Mangel definiert ist. Foster schließt seine Argumentation mit folgender Formel ab: »Just as the unique encounter of objective chance is an uncanny repetition, so too the *found* object of objective chance is a *lost* object [Herv. d. Verf.] that, never recovered, is forever sought, forever repeated.«<sup>255</sup> Foster zufolge sind Bretons Schriften ganz und gar von dieser psychischen Dynamik immer neuer Substitution und zwanghafter Wiederholung durchdrungen.

Nun könnte man, was Bretons Fundobjekte betrifft annehmen, dass der konkrete Gegenstand an sich vergleichsweise beliebig ist – wird doch Lacan zufolge das eigentliche Objekt des Begehrens letztlich immer verfehlt. Tatsächlich aber identifizieren die

Autor:innen von »Art since 1900« (zu denen auch Foster zählt) das *Objet Trouvé* im Rahmen ihrer enzyklopädischen Definition mit einer spezifischen materiellen Kultur: Veraltete, aus der Mode gekommene Alltagsdinge, die zwar noch da, aber bereits aus dem Blickfeld unserer Aufmerksamkeit gerückt sind und ein Schattendasein an der Peripherie der Warenzirkulation fristen.<sup>256</sup> Dinge dieser Art hatten bereits Walter Benjamin beschäftigt. Im Folgenden soll Benjamins Zugriff auf den Surrealismus vorgestellt werden, woraufhin wir zu Hal Foster – und seiner Deutung Benjamins – zurückkommen werden.

### Finden als profane Erleuchtung 8.3

In der Rezeptionsgeschichte des Surrealismus kommt Walter Benjamins Aufsatz »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz« (1929) die besondere Rolle zu, die konzeptuellen Anliegen der Bewegung bereits zur Zeit ihrer Entstehung erfasst zu haben. Nur ein Jahr nach dem Erscheinen von »Nadja« führt Benjamin eine präzise Untersuchung einiger Aspekte des Surrealismus durch. Ausgehend von der Erfahrungsförmigkeit des »Surrealen« hebt Benjamin in diesem Aufsatz insbesondere auf die dokumentarischen Strategien der surrealistischen Literatur ab – wie auch auf die stadtsoziologische Sensibilität des surrealistischen Flaneurs und die politische Agenda der Bewegung. Dabei ist Benjamins Surrealismus-Aufsatz nicht die einzige Spur seiner Auseinandersetzung mit der literarisch-künstlerischen Bewegung. Wie Rolf Tiedemann feststellt, ist Benjamins »Passagenwerk« (jenes unvollendete Hauptwerk, an dem Benjamin von 1927 bis zu seinem Tod arbeitete) von der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus ganz und gar durchtränkt. Tatsächlich wird das monumentale Projekt von Benjamin selbst mit dem Surrealismus-Essay in Verbindung gebracht.<sup>257</sup> In einem Brief an

Gershom Scholem spricht er sogar von einer »allzu ostentativen Nachbarschaft« seines Projekts »zum mouvement surrealiste«. <sup>258</sup> Margaret Cohen verfolgte in ihrem Buch »Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of the Surrealist Revolution« (1993) die synergetischen Effekte der surrealistischen Literatur auf Benjamins Denken detailliert nach. Die Nähe des Surrealismus zu Benjamins philosophischem Projekt ist durch die besondere Aufmerksamkeit begründet, die Autoren wie Breton und Louis Aragon dem urbanen Raum der Stadt Paris und der in ihr beheimateten Dingwelt widmen.

Paris hatte sich im 19. Jahrhundert zu einer modernen Metropole entwickelt, welche von einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung geprägt war. Nicht umsonst nennt Benjamin sie »die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«. Als ein radikales städtebauliches Umstrukturierungsprojekt setzte die so genannte Haussmannisierung ab Mitte des 19. Jahrhunderts tiefgreifende Veränderungen im urbanen Gewebe der Stadt um. Georges-Eugène Baron Haussmann war von 1853 bis 1870 Präfekt und Stadtplaner von Paris. In den siebzehn Jahren seiner Amtszeit ließ er fast zwanzigtausend Häuser in Paris abreißen und die doppelte Menge neu bauen. Die Bevölkerung – bei seinem Amtsantritt kaum über eine Million – verdoppelte sich in seiner Ära nahezu. Er setzte zwei Weltausstellungen um und machte Paris zu einer internationalen Touristenattraktion. Das urbanistische Ideal des Stadtplaners (der sich auch »artiste démolisseur« <sup>259</sup> nannte) waren die uns heute vertrauten, langen Straßenfluchten: »Zerstört wurde von Haussmann und seiner Administration ein Großteil des mittelalterlichen Paris mit seinen schmalen, verwinkelten, gehsteiglosen Straßen, zerstört wurde der Lebensraum vieler Handwerker und Arbeiter, die an die Peripherie, in die wachsenden Vorstädte gedrängt wurden, von wo aus sie in den Zeiten des Aufstands wieder ins Zentrum drängten, so dass »Haussmannisierung« immer auch »Quarantäne« bedeutete, strategische Isolierung der ärmeren Bevölkerungsschichten. Neu errichtet wurden die Verkehrsnetze, die im

Wesentlichen noch heute bestehen, die breiten Boulevards und die bürgerlichen Wohnviertel, die langen Perspektiven von Monument zu Monument und die scharfen Grenzen zwischen den Teilen der Stadt [...].«<sup>260</sup> Manche seiner Straßen wurde erst im 20. Jahrhundert fertig. Und so stand der Abriss der in den 1820er Jahren erbauten »Passage de l'Opera« kurz bevor, als Louis Aragon 1924 an »Le Paysan de Paris« arbeitete. Sein Buch, das neben Fotografien auch Werbeschilder samt Preislisten und Protestaushänge in sein Schriftbild integriert, liest sich wie eine archäologische Topographie eines im Verschwinden begriffenen Ortes, der schon bald dem Vergessen anheimfallen würde. Prozesse der Obsoleszenz gehören zum Funktionsprinzip des Kapitalismus. Wohl gemerkt war das Modell »Passage« bereits im 19. Jahrhundert zum Auslaufmodell geworden. Emile Zola bildete diese Entwicklung literarisch ab, als er 1883 den »ersten Kaufhausroman der Weltliteratur« publizierte. »Au Bonheur des Dames« beschwört die Faszinationskraft der neuen Konsumtempel, schildert aber auch die sozialen Veränderungs- und Verdrängungsprozesse durch das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschleunigte Aufkommen von Großkaufhäusern des Modells »Galeries Lafayette«.

1867 war »Das Kapital« in seiner ersten Ausgabe erschienen. Karl Marx' Untersuchung zum »Fetischcharakter der Ware« findet allerdings erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Autoren wie Georg Lukács Beachtung. In »Geschichte und Klassenbewusstsein« (1923) entwickelt Lukács Marx' Theorie des Warenfetischismus zu einer Theorie der »Verdinglichung« weiter. Lukács nun schreibt, dass sich im Laufe der Entwicklung des Kapitalismus eine Verdinglichungsstruktur immer tiefer, schicksalhafter und konstitutiver in das Bewusstsein der Menschen hineingesenkt habe. In anderen Worten: Unsere Gesellschaft mag eine Produktionsform und einen bestimmten Umgang mit den Dingen etablieren, doch wirken unsere Dinge ihrerseits wiederum auf uns zurück. Dadurch etablieren, ver selbständigen und verewigen sie einen bestimmten Modus

menschlicher Beziehungsmöglichkeiten. Bill Brown zufolge lässt sich Lukács Theorie der Verdinglichung als Schlüssel zu Benjamins Interesse an den Dingen anwenden: »Benjamin's perceptions become clearest, then, in the context of what Lukács defined as reification. Amplifying both Marx and Simmel, Lukács describes reification [...] as the alienation from things. Once the commodity form saturates society, reification >conceals above all the immediate-qualitative and material-character of things as things< [...]. Lukács [...] implicitly posits [...] an existentially satisfying subject-object relation destroyed by capital's advance.«<sup>261</sup>

Den dinglichen Überresten des 19. Jahrhunderts wendet sich Walter Benjamin zu, als handle es sich um >Rückstände einer Traumwelt<.<sup>262</sup> Rolf Tiedemann zufolge geht es ihm darum, den Dingen ein >gefühltes Wissen< und eine Form der Erfahrung zu entlocken, die über die kapitalistisch prädeternierten Beziehungsmöglichkeiten hinausgingen.<sup>263</sup> Ein vergleichbarer Impetus tut sich in den autobiographischen Schriften Bretons und Aragons kund. Mit diesen Autoren im Blick schreibt Benjamin 1929 über den Surrealismus: »Er hat sich einer erstaunlichen Entdeckung zu rühmen. Er zuerst stieß auf die revolutionären Energien, die im >Veralteten< erscheinen, in den ersten Eisenkonstruktionen, den ersten Fabrikgebäuden, den frühesten Fotos, den Gegenständen, die anfangen auszusterben, den Salonflügeln, den Kleidern von vor fünf Jahren, den mondänen Versammlungslokalen, wenn die vogue beginnt sich von ihnen zurückzuziehen. [...] Breton und Nadja sind das Liebespaar, das alles, was wir auf traurigen Eisenbahnfahrten (die Eisenbahnen beginnen zu altern), an gottverlassenen Sonntagnachmittagen in den Proletariervierteln der großen Städte, im ersten Blick durchs regennasse Fenster einer neuen Wohnung erfuhren, in revolutionärer Erfahrung, wenn nicht Handlung, einlösen. Sie bringen die gewaltigen Kräfte der >Stimmung< zur Explosion, die in diesen Dingen verborgen sind.«<sup>264</sup> Das geteilte Interesse Benjamins, Aragons und Bretons an den obso-

let werdenden Dingen und Strukturen des 19. Jahrhunderts wird vor dem Hintergrund der zweiten umfassenden Modernisierungswelle plausibel, welche sich in den 1920ern und 30ern gesellschaftlich in einer großflächigen Einführung von Elektrizität, neuen Formen des Transports und der industriellen Massenanfertigung niederschlug.<sup>265</sup>

So frequentierte Aragon die Passage de l'Opéra als architektonisches Relikt einer kapitalistischen ›Prähistorie‹, Breton spürte auf dem Marché aux Puces den dinglichen Ablagerungen einer sich immer schneller modernisierenden Gesellschaft nach, und Benjamin wendete sich in seinen Aufzeichnungen zum »Passagenwerk« den Überresten der Frühphase kapitalistischer Produktion zu (Reklamen, Panoramen, Straßen – und natürlich auch den Passagen). Hal Foster deutet Bretons folkloristisch anmutenden Holzlöffel in diesem Sinne als Relikt einer vorkapitalistischen Ära des Handwerks: »A token of a precapitalist relation that commodity exchange has displaced or submerged. Here its recovery might spark a brief profane illumination of a past productive mode, social formation, and structure of feeling [...].«<sup>266</sup> An anderer Stelle verdichtet Foster ebendiese Beobachtung auf eine generelle These: »The surrealist outmoded posed the cultural detritus of past moments residual in capitalism against the socioeconomic complacency of its present moment.«<sup>267</sup>

Das Veraltete, Obsolete, Jüngstvergangene gehört *nicht mehr* zur materiellen Kultur der Gegenwart, hat jedoch *noch nicht* die Bedeutung eines historischen Relikts erreicht. In ihrer prekären Temporalität mögen Fundobjekte in die kapitalistische Immersion, die sich als zeit- und alternativlos darstellt, Risse zu schlagen (man denke an Mark Fishers ›kapitalistischen Realismus‹ – die schicksalhafte Annahme, dass es keine Alternative zum Kapitalismus gebe). Hal Foster erklärt wie anachronistische Splitter innerhalb dieser total-immersiven Gegenwart Denkräume aufzutun vermögen: »For not only does such ›asynchronism‹ show capitalism to be never complete (or completely rational), but it also opens it up in such a way

that moments repressed in its past can return to disrupt and perhaps transform its present.«<sup>268</sup>

Benjamins historiographisches Verfahren wendet sich vom Historismus ab, gegen dessen abstrakte Konstruktionen er konkrete *Erfahrung* (der dinglichen Umwelt, einer bestimmten Epoche, eines bestimmten Lebens) ins Feld führt: »Der Historismus stellt das ewige Bild der Vergangenheit dar; der historische Materialismus eine jeweilige Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. [...] Die Erfahrung mit der Geschichte ins Werk zu setzen, die für jede Gegenwart eine ursprüngliche ist – das ist die Aufgabe des historischen Materialismus. Er wendet sich an ein Bewusstsein der Gegenwart, welches das Kontinuum der Geschichte aufsprengt.«<sup>269</sup> In dieser Erfahrung (womöglich das, was Benjamin als die explosiven »Kräfte der Stimmung« bezeichnete) sind nicht-rationale, antizipatorische Momente wirksam.

Für Benjamin liegen in der subjektiven, momenthaften Bezugnahme zum Objekt also epistemische Potentiale, denn sie erfasst den Gegenstand von der jeweils konkreten – mithin veränderlichen – raumzeitlichen Position aus. Kurz gesagt: Benjamin erkennt das Objekt als Verdichtung einer spezifischen geschichtlichen Lage.<sup>270</sup> So wird deutlich, was Benjamins meint, wenn er die im Surrealismus-Aufsatz beschworene »profane Erleuchtung« als ein Aufblitzen des »Jetzt der Erkennbarkeit« beschreibt.<sup>271</sup> Ebendieser Moment einer blitzhaften temporalen Konstellation rückt Benjamins profane Erleuchtung in die Nähe der von Breton dokumentierten Funderfahrungen. Auch Margaret Cohen sieht in Benjamins materialistischer Historiographie ein Äquivalent zur Findepraxis André Bretons: »Breton values debris not only for its aesthetic fertility but also for [...] its ability to make manifest repressed forces from both a collective and individual past. Benjamin's Lumpen-historiographer thus [...] resembles Breton's flea market ragpicker on the hunt for the trouvaille.«<sup>272</sup> So zeichnen Benjamin und Breton im Kontakt mit der Dingwelt eine bestimmte Form der Erfahrung auf, welche die Gegenwart in ihren

blinden Flecken, unterschwellig wirksamen Impulsen und uneinge-  
lösten, revolutionären Möglichkeiten erschließt.

## Die Aura der Dinge 8.4

In »Compulsive Beauty« schlägt Foster eine Brücke zwischen dem *epiphanischen* Aufleuchten einer vergessenen historischen Dimension einerseits und der *traumatischen* Wiederkehr des Verdrängten andererseits. In den letzten Kapiteln seines Buches leistet er einen Transfer seiner »traumatischen Deutung des Surrealismus«<sup>273</sup> von der individuellen, psychischen auf eine gesellschaftliche, historische Dimension. Um die Brücke zwischen subjektiver und kollektiver Erinnerungsepiphanie zu schlagen, konkretisiert Foster die Erfahrung der *Surréalité* als den Wahrnehmungseffekt einer temporalen Oszillation. Hatte er also zunächst Benjamins Konzept der »profanen Erleuchtung« aufgegriffen, um das Surreale (über individuelles Trauma hinaus) als politisch-subversives Konzept zu erschließen, so zieht er nun im nächsten Schritt Benjamins Konzept der »Aura« hinzu, um noch tiefer in die Struktur der surrealen Erfahrung vorzudringen. Dass »Aura« einerseits und »Surrealismus« andererseits in Benjamins Denken verwandte Konzepte sein könnten, das wiederum schließt Foster aus der zeitlichen Nähe zwischen dessen Surrealismus-Aufsatz (1929) und der »Kleinen Geschichte der Fotografie« (1931). Wie Bretons »hasard objectif« (der mit einer »Mischung panischen Schreckens und panischer Freude«<sup>274</sup> einhergeht) und das »Unheimliche« Freuds, zeichne auch das Wahrnehmungsphänomen der »Aura« eine ambivalente Gefühlsmixtur aus.

Zum Ausgangspunkt seiner Argumentation nimmt Foster die Aura-Kurzdefinition des Fotografie-Aufsatzes: Aura als »ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«<sup>275</sup> Statt aber das Ferne-Nähe-Paradox

(wie durch Benjamins Formel nahegelegt) räumlich zu interpretieren, legt Foster auf die Ambivalenz der Aura-Erfahrung temporal aus – Aura als Erinnerungsepiphanie. Tatsächlich machen Benjamins explizite Anleihen bei Marcel Proust plausibel, dass es sich bei dessen Aura-Begriff um eine Form der Erinnerung handeln könnte. Prousts Romanwerk »A la Recherche du Temps perdu« wurde zwischen 1913 und 1927 in sieben Bänden veröffentlicht. Mitte der 1920er Jahre war Benjamin einer der ersten Proust-Übersetzer und -Kenner. Benjamin beruft sich im Rahmen seiner Ausführungen zur Aura ganz explizit auf den französischen Romancier, wenn er schreibt: »Wie sehr Proust im Problem der Aura bewandert war, bedarf nicht der Unterstreichung. Immerhin ist es bemerkenswert, dass er es bei Gelegenheit in Begriffen streift, die deren Theorie in sich schließen.«<sup>276</sup> Diese nicht näher ausgeführte Würdigung wirft in erster Linie Fragen auf. Nicht zuletzt da Benjamins changierender Begriff, der seine Schriften seit Beginn der 1930er Jahre durchzieht, sich jeder endgültigen Definition verweigert.<sup>277</sup> Der Aura ist ihr Enigma insofern eingebaut, als Benjamin sie lediglich auf gleichnishafte Bestimmungen brachte. Was nun Prousts angebliches Verdienst als Vordenker der Aura angeht, geht aus Benjamins Baudelaire-Aufsatz hervor. Darin schlägt Benjamin vor, »die Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura«<sup>278</sup> zu nennen.

»A la Recherche du Temps perdu« schildert das Suchen und Wiederfinden verlorener Erinnerungsfragmente in der schwindelerregenden Detailtreue aller Facetten subjektiven Erlebens. Der Roman kann indessen insofern auch als eine ästhetische Theorie gelesen werden, als er vorgibt, von seiner eigenen Genese Zeugnis abzulegen. Ein erzählendes Ich (>Marcel< wie Marcel Proust) gibt Kindheitserlebnisse wieder, die ihm Dank spontaner Erinnerungsepiphanien zufallen. Diese werden im Roman dokumentiert und als >*mémoires involontaires*< theoretisch reflektiert. Jene Erinnerungsepiphanien

werden von willentlichem Wiedererinnern dadurch unterschieden, dass hier ein vergangener Moment mit dem Gegenwartsmoment zu so etwas wie einem Kurzschluss kommt: Eine zufällige Analogie des gegenwärtigen Augenblicks mit einem Moment der Vergangenheit manifestiert sich überraschend noch während des Wahrnehmungsvollzugs.<sup>279</sup> Auf diese Weise vermischt sich eine aktuelle Sinnesimpression (>nah<) mit dem Flashback eines vergangenen Moments (>fern<). Eine temporale Deutung der Aura-Impression ist also durchaus plausibel, wenn wir der Spur folgen, die uns Benjamin durch seine Bezugnahme auf Proust anbietet.

In der Deutung Fosters jedoch schlägt die von Proust so ekstatisch erfahrene, plötzliche Aktualisierung bisher unzugänglicher Erinnerungsinhalte in einen traumatischen Flashback um. Als eine Form unwillkürlicher Erinnerung, so Foster, gleiche die Struktur der Aura der Struktur des Traumas: »Aura is somehow involved in trauma, more precisely with the involuntary memory of a traumatic event or repressed condition – [...] this repression produces the distance or estrangement requisite to auratic experience.«<sup>280</sup> Doch geht Foster in seiner Argumentation noch weiter. Denn die Gefühlsmixtur, welche die surreale Erfahrung Bretons mit der Aura Benjamins verbindet, lässt sich über diese temporale Oszillation hinaus zudem noch anderweitig auslegen. Als Figur der Ambivalenz sozusagen genereller gefasst, lasse sich Aura mit dem Wahrnehmungseffekt des >Animismus< in Verbindung bringen. Diesen Ansatz stützt Benjamins Aura-Metapher des >Blickaufschlags< in »Über einige Motive bei Baudelaire«: »Dem Blick wohnt die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird [...], da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. [...] Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung zu er-

fahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. Die Funde der *mémoire involontaire* entsprechen dem.«<sup>281</sup> In der Tat fällt es nicht schwer, Benjamins Erfahrung des ›Blickaufschlags‹ in der Art und Weise wiederzuerkennen, in der beispielsweise Nadja von den Dingen ›angesprochen‹ wird. Den Aspekt der Verlebendigung der Dinge finden wir auch in Freuds Definition des Unheimlichen, die ja ohnehin Fosters argumentatives Fundament bildet.<sup>282</sup> Wie Foster weiter ausführt, gleiche Benjamins Definition der Aura als ›Blickaufschlag der Dinge‹ dem von Marx beschriebenen Warenfetischismus, bei welchem ein menschliches Verhältnis auf eine Beziehung zu einem Objekt übertragen wird. Die Aura jedoch, so Foster, invertiere die warenfetischistisch-perverse, verdinglichende Verwechslung von Mensch und Ding in ihr Gegenteil: »An empathic ›transposition‹ of a human rapport to a relationship with an object inverts the definition of commodity fetishism as a perverse confusion of the human and the thing, a reification of producers and a personification of products – as if aura were the magical *antidote* [Herv. d. Verf.] to such fetishism.«<sup>283</sup>

Als ein moderner Animismus, der kapitalistische Entfremdung heilt, wird Aura hier also zu einem Gegengift gegen den kapitalistischen Warenfetischismus. Aura, so Foster, beschreibe einen Kontakt des Menschen zu den Dingen: »An empathic moment of human connection to material things«.<sup>284</sup> Präsentieren sich also Warenfetische als stumme Götzen – jungfräulich-unberührt, alterslos und unserer vergänglichen Welt wunderbar enthoben (man denke an die Staubsauger Koons') – so geht es in der surrealen, auratischen Erfahrung vielmehr darum, unsere Beziehungen zu ihnen anzuerkennen. Erst wenn wir uns unsere Verstrickung mit der Welt der Dinge eingestehen, werden die feinen Marionettenfäden sichtbar, an welchen wir das Theater der Objekte für uns selbst und für einander inszenieren.

## Anmerkungen Kapitel 8 – Fosters Umdeutung des Surrealismus

- 239 Vgl. Krauss 1985, S. 91.
- 240 »I want to locate a problematic in surrealism that exceeds its self-understanding«. Foster 1993, S. XVII.
- 241 Foster 1993, S. XVII.
- 242 Vgl. Foster 1993, S. XVIII.
- 243 Foster 1993, S. 7.
- 244 Vgl. Foster 1993, S. 28.
- 245 Foster 1993, S. 202.
- 246 Foster 1993, S. 195.
- 247 Foster 1993, S. 30.
- 248 Foster 1993, S. 239.
- 249 Foster 1993, S. 29.
- 250 »Le premier [objet] d'entre eux qui nous attira réellement, qui exerça sur nous l'attraction du *jamais vu* [Herv. d. Verf.], fut un demi-masque de métal frappant de rigidité en même temps que de force d'adaptation à une nécessité de nous inconnue.« Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 41–42.
- 251 Foster 1993, S. 48.
- 252 Foster 1993, S. 45.
- 253 Vgl. Foster 1993, S. 31–36.
- 254 Freud zit. nach Foster 1993, S. 43.
- 255 Foster 1993, S. 42.
- 256 »old and odd things, often found in marginal stalls of flea markets«. Foster 2004, S. 687.
- 257 Vgl. Cohen 1993, S. 187.
- 258 Buck-Morss 1993, S. 16.
- 259 Vgl. Benjamin 1991, S. 57.
- 260 Leopold Federmair: »Paris. Begrädigung der Labyrinth«, 1998. URL: [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wz\\_reflexionen/kompendium/382090\\_Paris-Begrädigung-der-Labyrinth.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/kompendium/382090_Paris-Begrädigung-der-Labyrinth.html)
- 261 Brown 2015, S. 234.
- 262 Vgl. Benjamin 1982, S. 59.
- 263 Vgl. Tiedemann 1982, S. 19.
- 264 Benjamin 1991, S. 149.
- 265 Vgl. Foster 1993, S. 165.
- 266 Foster 1993, S. 161.
- 267 Foster 1993, S. 159.
- 268 Foster 1993, S. 173.
- 269 Benjamin 1991, S. 468.
- 270 Vgl. Köhn 2000, S. 712.
- 271 »Im Übrigen ist Bretons Buch wohl geschaffen, einige Grundzüge dieser »profanen Erleuchtung« daran zu erläutern. [...] »Nadja« hat die wahre, schöpferische Synthese zwischen Kunstroman und Schlüsselroman gefunden.« Benjamin 1991, S. 148. Rolf Tiedemann bietet eine prägnante Definition dieses vielschichtigen Konzepts, auf die ich mich an dieser Stelle beziehe. Vgl. Tiedemann 1982, S. 37.
- 272 Cohen 1993, S. 200.
- 273 Vgl. Foster 1993, S. 194.
- 274 Vgl. Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 60.
- 275 Benjamin 1977, S. 57.
- 276 Benjamin 1974, S. 143.
- 277 Er entfaltet den Begriff vor allem zwischen 1931 und 1939 in Aufsätzen und einzelnen kleineren Texten. Genannt seien hier die »Kleine Geschichte der Fotografie« (1931), »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1936) und »Über einige Motive bei Baudelaire« (1939).
- 278 Benjamin 1974, S. 140.
- 279 Vgl. Proust 1990, S. 177–178.
- 280 Foster 1993, S. 199.
- 281 Benjamin 1974, S. 142–143.
- 282 Den Aspekt des Animismus finden wir in Freuds Bezugnahme auf E. T. A. Hoffmanns »Der Sandmann«, in dem die schöne Protagonistin Olimpia sich als eine Maschine erweist.
- 283 Foster 1993, S. 196–197.
- 284 Foster 1993, S. 195.

# Zwischenbilanz 9

## Historisch: *Objet Trouvé* 9.1

Teil II verfolgte das Ziel, das *Objet Trouvé* nah an den Schriften André Bretons auf seine ursprüngliche Konzeptualisierung zurückzuführen. Es wurde innerhalb des surrealistischen Programms verortet und in seinen verschiedenen medialen Vermittlungsweisen aufgespürt – als Ausstellungsexponat im Centre Pompidou, als erzählter und fotografisch dokumentierter Flohmarktfund, aber auch als Teil von Bretons Privatsammlung und mithin als Auktionslos. Das *close reading* der Schriften Bretons, sowie der einschlägigen Fundobjekt-Rezeptionen von Walter Benjamin, Rosalind Krauss und Hal Foster hat es ermöglicht, das widersprüchliche, ungreifbare *Objet Trouvé* in seinen Hauptcharakteristika zu fassen. Insgesamt lassen sich drei große Diskurstraditionen ausmachen, mit denen es bisher in Resonanz gebracht wurde: Warenfetischismus (Benjamin), Fotografie (Krauss) und Psychoanalyse (Foster). Die bis heute innovativste Deutung des *Objet Trouvé* steht im Zeichen der Postmoderne und der um 1980 dominierenden, poststrukturalistischen Diskurse. Einen nicht unerheblichen Einfluss hatten dabei die Erstpublikationen von Schriften wie Roland Barthes' »*La Chambre Claire*« (1980) und Benjamins »*Passagen-Werk*« (1982). Nun soll es darum gehen, die ausgearbeiteten Paradigmen zu resümieren, um Potentiale des *Objet Trouvé* für die veränderte Diskurslage der Gegenwart aufzutun und eine generellere »Kunst mit Fundobjekten« aus ihm abzuleiten. Duchamps *Readymade* kann uns dabei weiterhin als Kontrastfolie dienen.

Eines der offensichtlichsten Attribute des *Objet Trouvé* besteht in der »Fundbehauptung«. Duchamp hingegen entwickelte

zur Produktion seiner Readymades einen »horlogisme«<sup>285</sup> – einen kühlen, rationalen Mechanismus nach dem Vorbild eines Uhrwerks, durch den die Auswahl von Objekten sozusagen »vorprogrammiert« wird. Wo Duchamps distanzierte Appropriations-Strategie die Wahl neutraler, gleichgültiger Objekte ermöglicht, da stattet Bretons Fund-Behauptung – als Variante des objektiven Zufalls – seine Objekte mit besonderer Bedeutung aus. Bretons Funde ereignen sich als unvorhergesehene Offenbarungen (»le caractère nettement »révélateur« [...] les distingue«<sup>286</sup>). Die Objekte Bretons beziehen sich dabei auf einen affektiv involvierten Finder, der sich von seinem Fund angesprochen fühlt. In dieser Emphase subjektiven Erlebens korrespondiert der surrealistische Finder mit dem Historiographen Benjamin, dessen subjektive Erfahrung zu einem Werkzeug des historischen Materialismus wird. Den affektiven Aspekt der Funderfahrung hatten einige der zitierten Kunsttheoretiker:innen hervorgehoben. Breton spricht in »L'Amour Fou« von einem intensiv erlebten Kontakt mit der Welt der Dinge.<sup>287</sup> So lässt sich die These Margaret Iversens erhärten, derzufolge *Objet Trouvé* und *Readymade* anhand der Pole »subjektiv« versus »desubjektivierend« zu unterscheiden wären. Wie Benjamin Buchloh erklärt, bleibt Duchamps *Readymade* anonym und dadurch bedeutungslos.<sup>288</sup>

Buchloh und Groys verfechten ein semantisch radikal leeres *Readymade*, das darauf ausgerichtet ist, die institutionellen Rahmenbedingungen der Kunst schlechthin zu hinterfragen. Wenn Duchamps *Readymade* die Institution Museum in den Fokus rückte, dann setzen Fundobjekte in Nachfolge des *Objet Trouvé* eine Reflexion über dokumentarische Medien in Gang. Das Fundobjekt liegt quer zu den traditionellen Gattungsgrenzen, wovon beispielsweise der Manöverwechsel Rosalind Krauss' zeugt, die Bretons *Slipper-Spoon* zunächst als Teil einer Genealogie moderner Skulptur in die kunstwissenschaftliche Forschung einführt (»Passages in Modern Sculpture«) und ihn dann in das Diskursfeld der Fotografie verlagert

(»L'Amour Fou. Photography and Surrealism«). Eine Untersuchung von Fundobjekten muss dementsprechend sowohl das Objekt sehen, also auch die Formen seiner Dokumentation berücksichtigen. Fundobjekte beanspruchen faktische Beweiskraft – ob durch ihre Präsentation im Ausstellungsraum, durch die Verwendung indexikalischer Medien (Analogfotografie und -film), das Verzeichnen raumzeitlicher Koordinaten (>mapping<), oder auch nur durch die Zeugnisse eines Ich-Erzählers. Das Fundobjekt kann als Realitätspfand in den Ausstellungsraum hineinflinden, oder auch nur vermittelt als dokumentiertes und narrativiertes Objekt manifestiert werden. Es wird extensiv *verhandelt* und lässt sich dabei nicht auf ein eindeutiges Medium fixieren (eine Eigenschaft, die Didier Ottinger in »Le Surréalisme et l'Objet« einzulösen suchte).

Breton nutzte sein Fundobjekt primär für das Medium der Literatur und platzierte es nicht wie Duchamp auf einem Sockel, sondern in seinem Schreibzimmer in einem Bucherregal. Man muss sich daher fragen, wie wichtig Breton eigentlich der Fundgegenstand selbst war. Ich möchte hier die These vertreten, dass der *wirklich* auf dem Flohmarkt gefundene Holzlöffel im wahrsten Sinne des Wortes >unabhänglich< ist. Bretons Appropriation des *Objet Trouvé* ist mit einem Realitätsanspruch verknüpft. Dieser wird künstlerisch inszeniert. Der Surrealismus suchte im gefundenen Objekt einen Kontakt zum Realen und identifizierte dieses mit einem ort- und zeitspezifischen >Draußen von der Tür< (zu Zeiten des Surrealismus waren die Straßen des modernen urbanen Raums ein brisanter Topos). In ebendiesen Lebensräumen wollten die avantgardistischen Kunstbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts gesellschaftlich wirksam werden. »Avant-garde and post-avant-garde artists wanted their art to be not realist but *real* [Herv. d. Verf.] – as real as all the other processes taking place in the world«<sup>289</sup>, so Groys. In Bretons Fundobjekten spiegelten sich zudem Veränderungen einer zeit- und ortspezifischen Warenkultur und Dingpopulation. Wo Duchamps Readymade die Über-

tragung der neuen Logik industrieller Massenproduktion auf die Objekte der Kunst erprobte, da rückten Bretons Fundobjekte das Phänomen der Obsoleszenz als Schattenseite konsumkultureller Beschleunigung in den Blick. »Geplante Obsoleszenz« ist insofern ein Phänomen des modernen Konsumkapitalismus, als das künstlich beschleunigte Veralten der Gegenstände unseres alltäglichen Gebrauchs einen ins Grenzenlose anwachsenden Ausstoß von Müll nach sich zieht, wie Buchloh erläutert: »[...] objects were now defined as utterly ephemeral, merely performing their temporary assignment to generate exchange value. As their lifespan became increasingly controlled by the newly invented temporality of planned obsolescence, all objects and materials were rapidly transformed into a deluge of detritus.«<sup>290</sup>

Das Fundobjekt kommt in gewisser Weise immer mit einem epistemischen Statement daher: Es erschließt Wissens- oder Erfahrungsgehalte, die *durch* das Objekt gefunden bzw. konkret werden. Innerhalb des geschützten Bereichs der Kunst kommt dem Gefundenen die Bedeutung eines Realitätspfandes zu. An den Splittern des Realen schlägt sich etwas nieder, das durch ihren Transfer in den Reflexionsraum der Kunst sichtbar wird. In Dingen bündeln sich soziale, ökonomische und ökologische Kräfte – das, was Benjamin als jene »Kräfte der Stimmung« bezeichnete, die er in seinem Sürrealismus-Aufsatz einzufangen suchte. So gibt Walter Benjamins erste philosophische Rezeption des surrealistischen *Objet Trouvé* gewissermaßen noch immer die Richtung vor, wenn es darum geht, eine gegenwartstaugliche Theorie des Fundobjekts zu entwickeln.

## Aktualisiert: Fundobjekt 9.2

Erinnern wir uns, zum Abschluss dieses Kapitels and die inzwischen diskreditierte Definition des *Objet Trouvé* im »Oxford Dictionary of Art«: »It may be a natural object such as a pebble, a shell, or a

curiously contorted branch, or a man-made object such as a piece of pottery or old piece of ironwork or machinery.«<sup>291</sup> Das Lexikon schließt seinen Eintrag mit dem wohlgemeinten Hinweis ab: »The technique was easily abused, especially by interior decorators«.<sup>292</sup> Diese ungewollt komische Warnung berührt einen Aspekt der Fundobjekt-Thematik, der an dieser Stelle Erwähnung verdient: Finden und Sammeln in ihrer anthropologischen bzw. populärkulturellen Dimension. Collectibles, ›Lady Di‹-Tassen, Kuriositäten, Kitsch und anderer dekorativer, sentimentaler Schnickschnack – so etwa manifestieren sich Finden und Sammeln als verbreitete gesellschaftliche Praktiken.

In »Sammeln. Ein philosophischer Versuch« (2002) widmete Manfred Sommer dem Phänomen des Sammelns einen über vierhundertseitigen menschheitsgeschichtlichen Streifzug, Denise Wilde indessen näherte sich dem Forschungsgegenstand in »Dinge sammeln. Annäherungen an eine Kulturtechnik« (2015) mit Methoden der ethnographischen Analyse. Materielle Kultur unter soziologischer Perspektive kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur vermittelt eine Rolle spielen – im Zentrum stehen hier vielmehr künstlerische und kunstphilosophische *Reflexionen* solcher Praktiken. Man mag sich dennoch fragen, wie sich die im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Fundobjekte von Exponaten unterscheiden, wie sie uns beispielsweise in Gedenkausstellungen begegnen.

Memorabilia-Ausstellungen, wie sie nach der Tragödie von 9/11 entstanden, untersucht Bill Brown in einem Kapitel seines Buches »Other Things«. . Brown zufolge könne man aus jenen viel über die Beziehung des Menschen zu den Dingen ablesen: »You could learn more about how subjects strive to secure themselves with objects, more about the power we invest in objects, more about the way we fetishize particular objects to fill in the gaps in our physical and our psychic lives, more about the mutual constitution of the human subject and the nonhuman environment.«<sup>293</sup> Mit Hilfe von Dingen lassen sich

Erinnerungen und mithin individuelle oder nationale Identitäten konkretisieren und stabilisieren. Brown beobachtet: »The commemorative 9/11 commodities were part of an effort to organize – to reprocess, to sanitize, to discipline – a suddenly chaotic object culture and the psycho-ontological ramifications of that chaos.«<sup>294</sup> Unmittelbar nach der Katastrophe, so Browns Schilderung, berichteten Autor:innen der New York Times von einer aus den Fugen geratenen Dingwelt: Von hunderten von Absatzschuhen, die Flüchtende auf den Straßen zurückgelassen hatten, oder den Uhren eines Juwelierladens, die alle zum gleichen Zeitpunkt zum Stillstand gekommen waren. Diese von der Katastrophe »traumatisierten« Objekte galt es nun einzusammeln und einer heilenden, offiziellen Erinnerungskultur zuzuführen. Vergleichend nennt Brown das United States Holocaust Memorial Museum in Washington, welches als Teil seiner permanenten Ausstellung 4.000 Schuhe zeigt (zu einem Haufen am Boden aufgeschüttet) welche von Menschen vor Betreten der Gaskammern ausgezogen wurden. Anders als bei Exponaten wie »Schuhe in Gedenkausstellungen« bleibt bei künstlerischen Fundobjekten die Verknüpfung zwischen dem Objekt und seinen Bedeutungszuschreibung oft loser, variabel und spekulativ. Mitchell erklärt: »Another key to the found object is its tendency, once found, to hang around, gathering value and meaning like a sort of semantic flypaper.«<sup>295</sup> Oft inszenieren künstlerische Fundobjekte das Spiel der Bedeutungszuschreibung und -verluste mit und führen uns dadurch vor Augen, wie Materialität kulturell verhandelt wird und wie die ökonomischen Fieberkurven ihrer Auf- oder Abwertung verlaufen. Dies lässt sich auch in der Art und Weise beobachten, wie sie sich zum Ausstellungsraum verhalten. Fundobjekte mögen in den Bannkreis der Kunst eintreten, aber genauso schnell wieder aus ihm verschwinden. Im Fundobjekt scheint insofern Duchamps Vision, »Werke zu machen, die keine Kunst sind«, in gewisser Weise besser zu glücken, als im Fall des Readymade.

Der nun folgende Teil III wird das an Bretons *Objet Trouvé* Erarbeitete für die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst produktiv zu machen. Was zeichnet eigentlich, generell gesagt, Dinge aus, die gefunden werden können? Diese Frage beantwortet Thomas Mitchell – mit dessen Plädoyer für eine >neue Theorie des Fundobjekts< den nächste Teil einsetzt – wie folgt: »Everyone knows there are just two criteria for a found object: (1) it must be ordinary, unimportant, neglected, and (until its finding) overlooked; it cannot be beautiful, sublime, wonderful, astonishing, or remarkable in any obvious way, or it would have already been singled out, and therefore would not be a good candidate for >finding<; and (2) its finding must be accidental, not deliberate or planned. One doesn't seek the found object [...]. One *finds* it. Even better: it finds you, looking back at you.«<sup>296</sup> Zunächst impliziert die Fundbehauptung, dass der Platz des Objekts, das gefunden wurde, in der Welt nicht gesichert war. Entweder war es so gut versteckt, dass sein Fund einer Entdeckung gleicht, oder es driftete so lose durch die Welt, dass es durch das Akt des Findens eine (ggf. temporäre) Stabilisierung erfährt. Als Abfall, beispielsweise, haben Objekte jegliche Valorisierung abgestreift. Hartmut Böhme zufolge deutet die Kategorie >Müll< auf einen Zustand vollständiger ökonomischer, symbolischer und ästhetischer Entwertung hin. Dinge, die ausgedient haben, werden aus der kulturellen Matrix ausgesondert und erfahren das, was man Böhme »den sozialen Tod der Dinge« nennt.<sup>297</sup> Fundobjekte wirken dem entgegen, indem sie eine Kontextverschiebung und Bedeutungstransformation initiieren, die sie neu sichtbar und bedeutsam macht. Wir sprachen bereits von neuen Dynamiken der Osboleszenz, die sich in den 1920ern bereits abzeichneten – von neuen Großkaufhäusern bzw. Lumpensammlern und Flohmärkten andererseits. Heute sehen wir uns mit einer maßgeblich veränderten Dingwelt konfrontiert: Einer materiellen Kultur, die von anderen Orten des Austauschs und Ausschusses, von neuen Produktions- und Zirkulationsparadigmen,

und von den ökologischen Transformationen unserer Lebensräume geformt und hervorgebracht wird.

Im nächsten Teil dieser Arbeit soll die hiermit abgeschlossene Analyse des surrealistischen *Objet Trouvé* nutzbar gemacht werden, um Fundobjekte als eine Variante der Objektappropriation zu erschließen, welche sich von Duchamps *Readymade* durch ihre Emphase von Bedeutung unterscheiden. Zum Fundobjekt wird dabei entweder das Übersehene, Reste und Relikte – aufzuspürende dingliche Indizien oder auch im Ozean treibender Plastikmüll. Oder aber auch das, was >mehr-als-sichtbar< ist und seinen Finder in einen warenfetischistischen Bann schlägt. An Objekten dieser Art bilden sich Wirklichkeiten ab, die persönlich und individuell sein mögen, aber als Gegenwissen an kulturell Verdrängtes rühren. War Benjamin der erste Rezipient des *Objet Trouvé*, so schließt Teil III gewissermaßen an eine Grundidee Benjamins an, welcher an den Flânerien und Fundobjekten des Surrealismus die Methodologie seines historischen Materialismus entwickelte. Die künstlerischen Fallbeispiele, welche nun betrachtet werden sollen, geben der Auseinandersetzung mit Objekten einen Raum, die gefunden wurden und (mehr noch!) *durch die* etwas gefunden werden kann. Anders als Duchamps *Readymade* zielen Fundobjekte nicht so sehr auf Dekonstruktion von Autorschaft und die Freilegung jener Mechanismen ab, die >objets d'art< konstituieren. Vielmehr erschließen sie eine krisenhafte Dingwelt in ihren epistemischen Potentialen.

## Anmerkungen Kapitel 9 – Zwischenbilanz

- 285 Duchamp zit. nach Blunck 2017, S. 204 (Fußnote 167).
- 286 Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 61.
- 287 »Il est impossible, en effet, que celui-ci n'y puise pas un sentiment de félicité et d'inquiétude extraordinaires, un mélange de terreur et de joie paniques. [...] c'est là l'amorce d'un contact, entre tous éblouissant, de l'homme avec le monde des choses« Breton 1976 (*L'Amour Fou*), S. 60.
- 288 Vgl. Buchloh 1982, S. 46.
- 289 Groys erklärt weiter: »In fact, the avant-garde tried to turn art spectators into inhabitants of the artwork – so that by accommodating themselves to the new conditions of their environment, these spectators would change their sensibilities and attitudes.« Groys 2016, S. 3.
- 290 Buchloh 2006, S. 157.
- 291 »The Oxford Dictionary of Art« 2004, S. 507. Eine ähnliche Definition wiederholt ein anderes Lexikon: »Objets trouvés could be natural, such as a pebble or a shell, or man-made, for example a fragment of pottery.« »The concise dictionary of art terms« 2010, S. 205.
- 292 »The Oxford Dictionary of Art« 2004, S. 507.
- 293 Brown 2015, S. 278.
- 294 Brown 2015, S. 278.
- 295 Mitchell 2005, S. 118.
- 296 Mitchell 2005, S. 114.
- 297 Böhme 2006, S. 131.