

MISZELLE

Henry Keazor

Der menschenleere Tatort –
Zu René Magrittes »Mann mit der Zeitung«

Ermutigt durch René Magritte selbst, der sich in seinen Schriften wiederholt auf Filme oder Regisseure wie Georges Méliès¹ bezog, Künstler wie de Chirico, Max Ernst, Picasso und Marcel Duchamp als ästhetische Wegbereiter der »surrealistischen Malerei« nannte² und die Titel seiner Bilder häufig Lesefrüchten von ihm bevorzugter Schriftsteller verdankte³, hat die entsprechende Forschungsliteratur den von Magritte als Inspirationsquellen aufgesuchten Medien des Kinos, der bildenden Kunst und der Literatur wiederholt große Aufmerksamkeit geschenkt. Die Rolle der Fotografie wurde demgegenüber vernachlässigt: wenngleich man immer wieder auf die Relevanz des Wechselspiels zwischen den von bzw. mit Magritte selbst aufgenommenen Lichtbildern insbesondere der Jahre 1928 – 1955 und den Gemälden des belgischen Surrealisten hinwies⁴, wurde es doch unterlassen, sowohl unter zeitgenössischen Fotografien, als auch innerhalb der fotogra-

fischen Hinterlassenschaft des für Magritte so prägenden 19. Jahrhunderts⁵ nach Quellen für einzelne seiner Schöpfungen zu suchen. Erst in jüngerer Zeit läßt sich innerhalb der Magritte-Literatur eine langsam wachsende Aufmerksamkeit für dieses fotografische Material beobachten, das den Künstler immer wieder mit inspirativen Ausgangspunkten versorgt zu haben scheint; bahnbrechend hat hierbei sicherlich die 1982 in Hamburg veranstaltete Ausstellung »René Magritte und der Surrealismus in Belgien« gewirkt, wurde das Werk Magrittes hier doch erstmals in den vielfältigen Bezugsrahmen anderer zeitgenössischer Medien wie Skulptur, Literatur, Kino und eben auch Fotografie gestellt. Zugleich gelang es Uwe M. Schneede in einem Aufsatz des die Ausstellung begleitenden Kataloges, Magrittes 1928 ausgeführtes Gemälde »Die ergebene Leserin« (Brüssel, Privatsammlung)⁶ mit dem (leider undatierten) Postkartenfoto einer gebannt in ein Buch starrenden

¹ René Magritte, *Sämtliche Schriften* (hrsg. von André Blavier, übersetzt von Christiane Müller und Ralf Schiebler, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1985, 153 und 172, wo Magritte auch die Verfilmung des »Peter Ibbetson«-Romanes von George du Maurier durch Henry Hathaway aus dem Jahre 1935 erwähnt; vgl. dazu auch *ebd.*, 155 und 158, Anm. II. Siehe auch die Gegenüberstellung der verhüllten Köpfe in Magrittes »Die Liebenden« von 1928 (Brüssel, J. Vanparys-Maryssel) zu dem Standfoto einer »Fantômas«-Verfilmung Louis Feuillades aus den Jahren 1913/14 bei Suzi Gablik, *Magritte* (World of Art), London/New York 1985 (Erstauflage 1970), 51. Zu diesem Fragenkomplex vgl. generell José Vovelle, »Magritte et le cinéma«, *Cahiers de l'association de dada et de surréalisme*, Paris, April 1979 sowie den Kommentartext »Magritte und der Film« in Magritte, *Sämtliche...*, 413–415.

² In einem Vortrag vom 20. November 1938 im Musée des Beaux-Arts zu Antwerpen – vgl. dazu ausführlicher Anm. II.

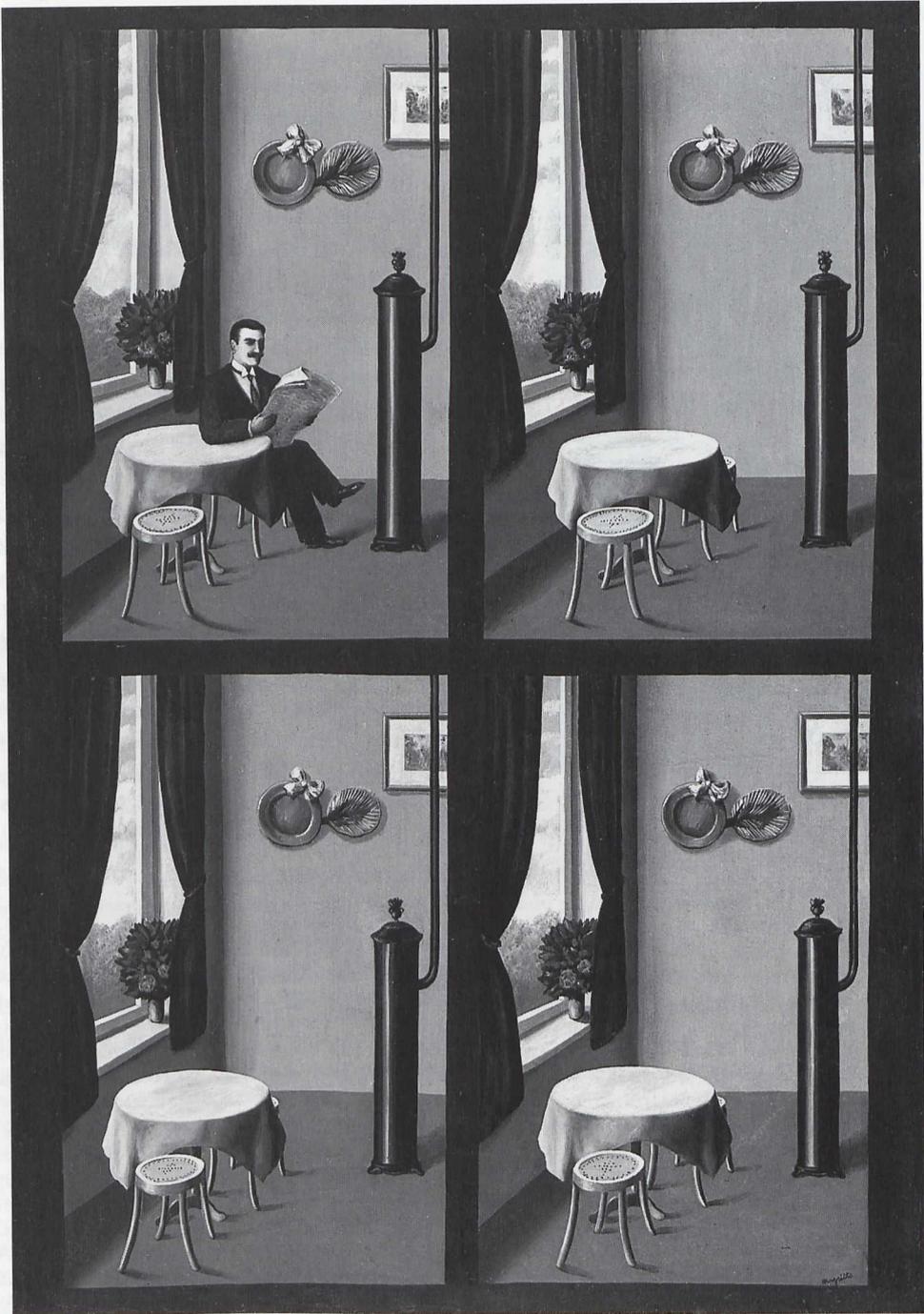
³ Eine Zusammenstellung dieser Titel bietet Harry Torczyner, *Magritte – Ideas and Images*, New York 1979, 113 – zu ergänzen wäre diese Liste u. a. um das (nach Mal-

larmé) »L'Après-midi d'un faune« betitelte Werk (heute verschollen), von dessen Ausführung Magritte in einem Brief an Paul Nougé vom Juli 1946 berichtet, vgl. Magritte, *Sämtliche...* (Anm. 1), 153 sowie David Sylvester, *René Magritte – Catalogue Raisonné*, 4 Vols., Antwerpen 1992–1994, No. 606. Eine instruktive Erfassung der Lieblingslektüre Magrittes leistet Patrick Waldberg, *René Magritte*, Brüssel 1965, 68–71: der überwiegende Teil der hier aufgeführten Autoren gehört dem 19. Jahrhundert an.

⁴ Vgl. vor allem die zwischen 1928 und 1955 von Magritte erstellte und in einem Portofolio gesammelte Fotoserie »Die truglosen Bilder«, deren einzelne Aufnahmen z. T. enge motivische Bezüge zu den so vorbereiteten oder aber nachgestellten Gemälden aufweisen (vgl. z. B. die Fotografie »Der Tod der Gespenster« und das in Privatbesitz befindliche Bild »Der Schlafwandler« von 1927/28); zu dieser Serie von Fotografien vgl. *René Magritte und der Surrealismus in Belgien*, Kunstverein und Kunsthaus Hamburg 1982, 180–195, Nos. 171–185.

⁵ Vgl. Anm. 3 und 23.

⁶ Vgl. Sylvester, *Catalogue*, I (Anm. 3), 281, No. 230.



1. René Magritte, Mann mit der Zeitung, London, Tate Gallery

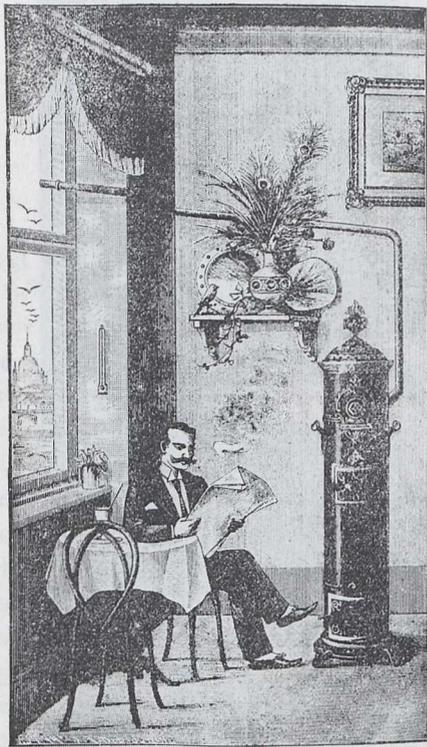


Fig. 273.

2. Glühstoffofen »Ideal«, Illustration aus: Friedrich Eduard Bilz, *Das neue Naturheilverfahren*, Leipzig 1899

Frau zu assoziieren⁷ – ein vergleichendes Verfahren, das von Richard Calvocoressi aufgegriffen, erweitert und so für das Konzept seines 1984 erschienenen

Buches über den belgischen Surrealisten fruchtbar gemacht werden konnte⁸.

Freilich sind mit den von Schneede und Calvocoressi aufgewiesenen Beispielen überwiegend Bildquellen gefunden, die von Magritte quasi »positiv« genutzt wurden, d. h. entweder direkt als konkrete Zitate übernommen werden konnten oder aber in ihrem Ausdrucksgehalt lediglich noch weiter zu radikalisieren waren: den starr fixierten Blick der Leserin des oben erwähnten Postkartenfotos z. B. mußte Magritte für sein Gemälde nur noch zur Entsetzensmiene steigern, um dem Betrachter eine Atmosphäre unerklärlicher Bedrohung zu vermitteln.

Dem stehen jedoch Werke gegenüber, auf denen bewußt eine vertraute Anschauung der dort gezeigten Dinge verweigert wird, scheinbar triviale Dinge in ihr Gegenteil verkehrt und damit einer sozusagen »negativen« Polarisierung unterzogen werden.

Das hier Gesagte kann anhand eines Gemäldes weiter verdeutlicht werden, das – wie besagte »Ergebene Leserin« – zu einer Reihe von 1927/28 ausgeführten Gemälden zählt, die Schneede treffend (und in bewußter Anlehnung an Kriminalromane und -filme der 40er Jahre) als »Schwarze Serie«⁹ bezeichnet hat: dem gleichfalls 1928 entstandenen »Mann mit der Zeitung« (London, Tate Gallery; Abb. 1)¹⁰.

Verschiedentlich als *hommage* an André Derains »Chevalier X«¹¹, als Darstellung der Schrecklichkeit des Banalen¹², als kriminalistisches Bild¹³ oder aber als Parodie auf populäre Rätsel-Suchspiele gedeutet¹⁴, liegt mit dem Gemälde wahrscheinlich das früheste der Werke vor, bei denen Magritte den

⁷ Uwe M. Schneede, »Befreiende Enthüllungen«, in: »René Magritte und der Surrealismus in Belgien (Anm. 4), 51–67, hier besonders 59.

⁸ Richard Calvocoressi, *Magritte*, Oxford 1984 – vgl. dort die Nos. 2, 24, 29, 35 und 37. Siehe auch Sylvester, *Catalogue* (Anm. 3), Nos. 187, 215, 230, 252f., 320 und No. 607, wo auf die je zugrundeliegenden Postkartenmotive verwiesen wird.

⁹ Schneede, 1982 (Anm. 7), hier besonders 57–59.

¹⁰ Sylvester, *Catalogue*, I (Anm. 3), 309, no. 270. Das Gemälde diente im Januar 1936 zur Illustration des Kataloges der in der Julien Levy Gallery zu New York abgehaltenen Ausstellung; vgl. die Abbildung bei *ebd.*, II, 41.

¹¹ James Thrall Soby, *René Magritte*, The Museum of Modern Art, New York 1965, II setzt das Gemälde thematisch zu Derains Collagen-Bild »Chevalier X«

(St. Petersburg, Eremitage, datiert auf 1911/14) in Beziehung und zitiert zur Bekräftigung den im Juli 1938 verfaßten und am 20. November des gleichen Jahres im Musée des Beaux Arts zu Antwerpen gehaltenen Vortrag Magrittes »La ligne de vie«, wo dieser u. a. Derain und insbesondere das erwähnte Bild als Ahnen der »surrealistischen Malerei« aufruft. Zu diesem Vortrag und seiner Publikationsgeschichte vgl. die Anmerkungen zur deutschen Übersetzung in Magritte, *Sämtliche...* (Anm. 1), 90. Sobys *hommage*-Gedanke wurde später von Gablik, 1970 (Anm. 1), 56, adoptiert.

¹² Abraham M. Hammacher, *Magritte*, Köln 1975, 80, No. 9.

¹³ Bereits in seinem Buch *René Magritte – Leben und Wirkung*, Köln 1973, 15f. bespricht Uwe M. Schneede den »Mann mit der Zeitung« im Rahmen der »krimina-

Bildraum in mehrere Kompartimente aufteilt¹⁵. Anders als bei späteren Vertretern dieses Typs werden diese Felder nun jedoch noch nicht mit unterschiedlichen Motiven gefüllt, sondern dazu verwendet, um mit Hilfe eines – ganz im Gegenteil – viermal gleich geschilderten Interieurs die Verwirrung des Betrachters zu inszenieren: blickt im ersten der Bildkästen ein an einem Tisch sitzender, gepflegt gekleideter Herr von seiner Zeitungslektüre zu uns herüber, so nehmen die folgenden drei Felder denselben Schauplatz auf, zeigen ihn nun jedoch menschenleer¹⁶. Es ist vor allem wohl die angesichts dieser Verlassenheit sowie der damit verbundenen Ereignislosigkeit sinnentleert und stumpfsinnig anmutende Wiederholung, die den Betrachter hier verunsichert. Einerseits ist der titelgebende, zuvor anwesende Mann mitsamt seiner Zeitung verschwunden; andererseits jedoch wird der zurückgebliebene Raum mit unerbittlicher Akribie wiederholt – so, als solle damit auf etwas Wichtiges aufmerksam gemacht, der Betrachter dazu aufgefordert werden, durch genaue Beobachtung dort eine eventuelle, zu-

nächst noch verborgene Veränderung wahrzunehmen, die zuletzt dann aber eben doch nicht eintritt.

Magritte hat selbst auf das »positive« Zitat hingewiesen, dessen er sich bei der Gestaltung des Zeitungslesers und seiner Umgebung bediente¹⁷: eine Illustration der französischen Ausgabe von Friedrich Eduard Bilz' 1889 erschienenem Lehrbuch »Das neue Naturheilverfahren« (Abb. 2)¹⁸ lieferte ihm die wichtigsten Konstituenden des Bildmotivs, dessen Details Magritte – ähnlich wie im Falle der »Ergebenen Leserin« – nun nur noch weiter betonen oder aber zurücknehmen mußte. So vereinfachte und reduzierte er Einzelheiten wie die Kleidung des (von ihm auch als Nichtraucher gezeigten) Mannes, die Form der Stühle oder das Erscheinungsbild des mit Bilz' Bildtafel eigentlich illustrierten »Glühstoffofens«, dessen Rohr nun steil aus der Szene heraussteigt, anstatt zum Fenster geführt zu werden; er leerte den ursprünglich mit einem Glas gedeckten Tisch, wählte einzelne Elemente des Wand schmucks aus, veränderte den Fenstervorhang und

listischen Bilder«; für seinen oben (Anm. 7) angeführten Katalogbeitrag greift Schneede diese Klassifikation wieder auf. Auch Ralf Konersmann, *Die verbotene Reproduktion – Über die Sichtbarkeit des Denkens* (Fischer Kunststück), Frankfurt/M. 1991, 9f. betrachtet das Gemälde als Bestandteil »einer Folge kriminalistischer Motive, mit der sich Magritte Ende der zwanziger Jahre wiederholt beschäftigt«. In Alain Robbe-Grillet's (einige Gemälde Magrittes direkt zum inspirativen Leitfaden nehmenden) Roman *René Magritte: Die schöne Gefangene*, München 1984, 147 illustriert das Bild den Aufbruch des »Mörders im Ruhestand« aus seinem ruhigen, bescheidenen Versteck.

¹⁴ Schneede, 1973 (Anm. 13), 16; Jacques Meuris, *René Magritte*, Köln 1993, 137ff.

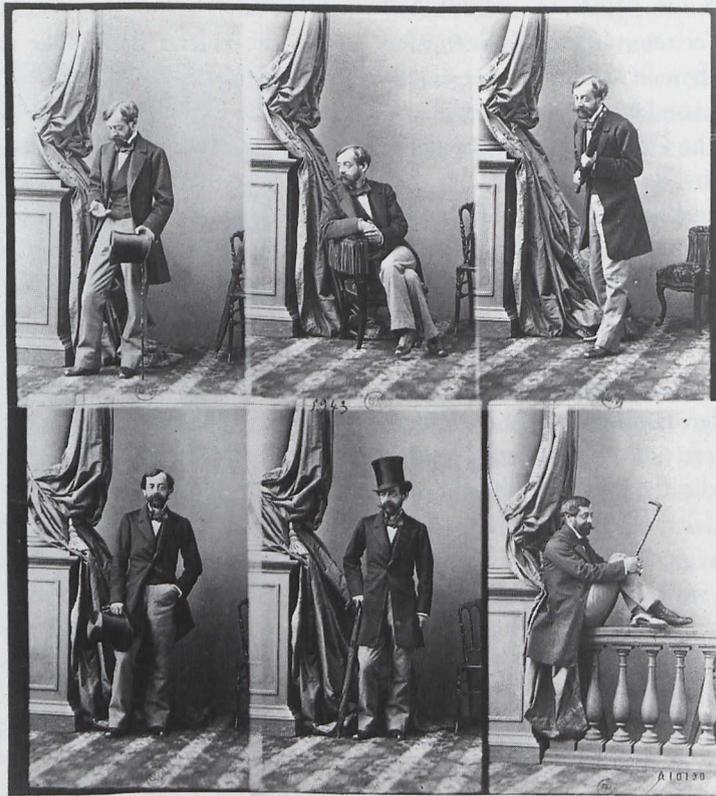
¹⁵ Vgl. auch Soby, *René Magritte* (Anm. 11), 11: »The Man with Newspaper« must be one of the earliest of Magritte's pictures of compartemented scenes...«. Demgegenüber datiert Sylvester, *Catalogue*, I (Anm. 3), 308, No. 269 Magrittes »Die fixe Idee« (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz) mit ihrer ebenmäßig in vier Felder unterteilten und verschiedene Szeneneinblicke (auf einen Wald, ein Stück Himmel, eine Hausfassade, einen Jäger) gewährenden Bildfläche unmittelbar vor den »Mann mit der Zeitung« und spekuliert: »...it may have been the first of a great series of pictures divided into compartiments depicting diverse themes...«. Da Sylvesters Chronologie jedoch vergleichsweise vage bleibt (er datiert die Entstehung beider Ge-

mälde in den Herbst 1928), ist es nicht ausgeschlossen, daß deren Abfolge umzukehren ist.

¹⁶ In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Gemälde auch von Magrittes 1927 ausgeführtem (heute verschollenem) Bild »Der Standpunkt« – dort geben vier unregelmäßig geformte Löcher, symmetrisch in eine anscheinend teigartig weiche Tafel gegraben, den Durchblick auf stets das gleiche Landschaftspanorama frei; Sylvester, *Catalogue*, I (Anm. 3), 224, No. 154 hat bereits auf die dort waltende »doubled up quasi stereographic composition« hingewiesen, die das Werk als dem »Mann mit der Zeitung« verwandt zeigt; möglicherweise ein Hinweis, der auf eine größere chronologische Nähe zwischen diesen beiden Gemälden hindeutet, deren Entstehung sodann – entgegen Sylvesters Datierung (Anm. 15) – der Ausführung der »Fixen Idee« voranzustellen wäre.

¹⁷ Magritte schreibt in einem Brief vom 6. Dezember 1960 an André Bosmans: »Le dessin de 'L'homme au journal' a été trouvé dans un vieux livre de médecine du Dr Bilz [sic!]...« – die Passage zitiert nach Sylvester, *Catalogue*, I (Anm. 3), 309.

¹⁸ Friedrich Eduard Bilz, *Das neue Naturheilverfahren*, Leipzig 1899 (in der 91. Auflage: die Erstauflage wurde 1889 veröffentlicht), 1138, Fig. 273; in der französischen Ausgabe *La Nouvelle Médication Naturelle* von 1899 vgl. den zweiten Band, 1445, Abb. 392. Zu weiteren Entlehnungen und Anregungen, die Magritte aus Bilz' Lehrbuch bezog vgl. Torczyner, *René Magritte* (Anm. 3), 71 und 92f.



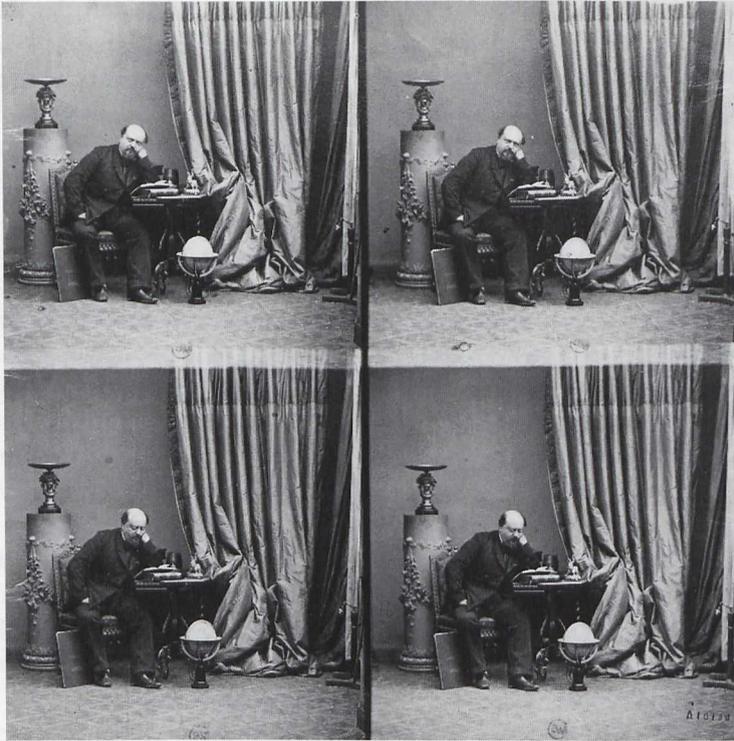
3. André-Adolphe-Eugène Disdéri, »carte de visite«-Fotografie, Paris, Bibliothèque Nationale

verzichtete auf das dort angebrachte Thermometer. Im Gegenzug vergrößerte er den Strauss in der auf dem Fensterbrett abgestellten Blumenvase und ließ den Zeitungslesenden zum Betrachter aufblicken. All diese Abweichungen gegenüber der Vorlage scheinen dabei im Dienst einer leichteren Faßlichkeit sowohl der je einzelnen Szenen, als auch deren Abfolge zu stehen: ohne von Details wie z. B. der aus Zierteller, Vogelpuppe, Efeupflanze, Straußen-

federvase und Fächer arrangierten Wanddekoration oder dem fein geschmiedeten Ornament des Ofens aufgehalten zu werden, kann sich der Betrachter innerhalb kürzester Zeit versichern, daß alle vier Felder das gleiche, unveränderte Interieur aufweisen¹⁹. Magritte ging es mithin weniger um eine Ironisierung trivialer Rätselbilder, zu deren Zweck ihm die zum Vorbild genommene Illustration mit ihrem Detailreichtum ja eine ideale Ausgangsbasis geboten

¹⁹ Ralf Schiebler, *Die Kunsttheorie René Magrittes*, München/Wien 1981, 25 sieht Magrittes Verzicht auf »altmeisterliche Originalität« bei der Darstellung seiner Bildobjekte dadurch bedingt, daß sie so umgehend die mit ihnen identifizierte wortsprachliche Etikette aufrufen – Magritte selbst indes erklärte dieses »Nichtvorhandensein malerischer Qualitäten« mit seinem Bestreben, die betreffenden Gegenstände gemäß eines möglichst allgemeinen Nenners, d. h. ungetrübt von persönlichem Geschmack wiederzugeben; vgl. Magritte, »Lebenslinie« I, *Sämtliche...* (Anm. 1), 84: »Diese distanzierte Art, Gegenstände darzustellen, scheint mir

auf einem universellen Stil zu beruhen, bei dem die großen und kleinen Vorlieben des einzelnen keine Rolle mehr spielen. Zum Beispiel verwandte ich ein Hellblau dort, wo der Himmel dargestellt werden mußte, im Gegensatz zu den bürgerlichen Künstlern, die den Himmel darstellen, um Gelegenheit zu haben, ihren Vorlieben entsprechend dieses Blau neben jenem Grau zu zeigen.« Die so angestrebte Objektivität der Darstellung ermöglichte Magritte darüber hinaus ein Produktionsverfahren, mit dem er Mitte der zwanziger Jahren bisweilen ein Gemälde pro Tag fertigstellen konnte.



4. André-Adolphe-Eugène Disdéri, »carte de visite«-Fotografie, Paris, Bibliothèque Nationale

hätte. Vielmehr zog er es offensichtlich vor, den Betrachter unmittelbar auf die Stereotypie des in der Bilderfolge gezeigten Innenraumes zu stoßen. Aber warum? Und wie kam Magritte auf den Gedanken einer solchen Reihung? Und wogegen, gegen welche Sehgewohnheiten (wie man in solchen Fällen bei Magritte stets fragen muß²⁰) richtet sie sich? Schneede hat vorgeschlagen, Magrittes »Mann mit der Zeitung« vor dem Hintergrund des Bildromans, des Comic-strips zu lesen²¹, dessen dramaturgischen Prinzipien der zeitlichen Abfolge und der Handlungsfortsetzung sich die statische Wiederholung des leer zurückbleibenden Zimmers verweigere²². Demgegenüber ließe sich jedoch einwenden, daß der zeitungslisende Mann sowohl mit seinem Blick hin zum Betrachter, als auch in dem repräsentativen

Habitus, mit dem er hier vorgezeigt wird, wenig vom typischen Protagonisten eines Bilderromans hat.

Das »negative« Potential des Gemäldes wird jedoch umso sinnfälliger, wenn man (geleitet auch schon durch das Erscheinungsjahr der dem Gemälde zugrundegelegten medizinischen Illustration) die Magritte so prägende Alltagskultur des 19. Jahrhunderts aufsucht²³ und einen ungeschnittenen Bogen der seit 1858 in Europa und Amerika weit verbreiteten fotografischen Visitenkartenfotografien (Abb. 3 und 4)²⁴ – ihrem Erfinder André-Adolphe-Eugène Disdéri zufolge: »le produit industriel typique du XIXe siècle« – vergleichend neben den »Mann mit der Zeitung« hält: hier wie dort posieren die gezeigten Personen in einem mit

²⁰ Magritte, *Sämtliche...* (Anm. 1), 84: »Da meine Absicht feststand, die vertrautesten Gegenstände wenn möglich aufheulen zu lassen, mußte die Ordnung, in die man die Gegenstände im allgemeinen bringt, natürlich umgestürzt werden (...).«

²¹ Schneede, 1973 (Anm. 13), 15f. sowie Meuris, 1993 (Anm. 14), 137.

²² Schneede, 1973 (Anm. 13), 15f.

²³ Zu Magrittes literarischen Vorlieben siehe oben, Anm. 3; auch in Fragen des musikalischen Geschmacks

wenigen rudimentären Requisiten angedeuteten Ambiente, wobei sie u. a. mit übereinandergeschlagenen Beinen zu lesen oder einfach nur vor sich hin zu schauen vorgeben. Darüber hinaus aber zeigen auch die Portraittkarten stets eine (vier oder sechs Aufnahmen umfassende) Abfolge desselben Interieurs, in dem lediglich die Stellungen des Abgelichteten wechseln (Abb. 3); bedingt durch die Wahl der jeweiligen Technik konnte jedoch sogar die Aufnahme ein- und derselben Pose mehrfach hintereinander gereiht werden, so daß einige dieser Visitenkarten fast wie fotografische Äquivalente des surrealistischen Gemäldes erschienen (Abb. 4)²⁵, würde Magritte das Sequenzprinzip der Visitenkartenbilder nicht ad absurdum führen, indem er den eigentlich zu Portraittierenden sogleich nach dem ersten Bild verschwinden, ihn bis zuletzt nicht wieder erscheinen und somit die ursprüngliche Dekoration als beherrschendes Bildmotiv die Aufmerksamkeit des Betrachters beanspruchen läßt.

scheint Magritte dem 19. Jahrhundert verhaftet geblieben zu sein: vgl. den von Georgette Magritte überlieferten Ausspruch ihres Mannes »In der Musik werde ich nicht weitergehen als Debussy und Ravel«, zitiert nach René Passeron, *René Magritte*, Köln 1985, 12. Zu einzelnen, dem 19. Jahrhundert entstammenden, ikonographischen Quellen Magrittes vgl. Sylvester, *Catalogue* (Anm. 3), Nos. 142, 342, 544, 1406 sowie z. T. die oben (Anm. 8) aufgeführten Postkartenfotografien.

²⁴ Zu diesen »cartes de visite« vgl. z. B. Robert Delpire/Michel Frizot, *Histoire de voir – De l'invention à l'art photographique (1839–1880)*, Paris 1989, 78 sowie – ausführlicher – Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, Halle/Saale 1932, 487ff. und Jean-Claude Lemagny/André Rouillé, *Histoire de la photographie*, Paris 1986, 38–40. Die Bilder konnten nach ihrer Entwicklung auf Pappe geklebt, auseinandergeschnitten und beschriftet werden. Ein Grund für ihre Popularität ist zum einen in ihrer preiswerten Herstellung zu suchen; zum anderen jedoch bedienen sich ihrer nicht nur die Berühmtheiten aus Politik, Kirche, Presse, Militär und Kunst, um ihr Konterfei unter das Volk zu streuen (Disdéri wurde von Napoleon III. zum Hoffotografen ernannt): auch Angehörige des Bürgertums suchten die Portraittkarten dazu zu nutzen, sich repräsentativ darzustellen – ihre Individualität verschwand freilich hinter den Wohlstand signalisierenden, standardisierten Dekors und stereotypen Posen, zu denen die Fotogra-

Magrittes »Mann mit der Zeitung« nimmt sich vor diesem Hintergrund geradezu wie eine prophetische Veranschaulichung der rund zehn Jahre später von Walter Benjamin formulierten Worte aus, der 1936 in seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« schrieb: »Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht. Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang seine Stätte gegeben zu haben, ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die Pariser Straßen um neunzehnhundert in menschenleeren Aspekten festhielt. Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, daß er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen«²⁶.

fen immer wieder griffen. Zur egalisierenden Wirkung der Portraittkarten vgl. Heinz Buddemeier, *Panorama – Diorama – Photographie*, München 1970, 133 sowie 138. Zu den Bezügen zwischen den »cartes de visite« und Künstlern wie Manet, Degas, Monet und Renoir vgl. Elizabeth Anne McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven/London 1985, 137–203.

²⁵ Zugleich ist zu überlegen, ob die oben erwähnte Gemäldeserie mit ihrer Untergliederung in einzelne Bildfelder nicht ursprünglich den Visitenkartenfotografien verpflichtet ist, deren Aufteilungsprinzip mit dem »Mann mit der Zeitung« ihren Einzug in das Werk Magrittes gefunden haben könnte (vgl. Anm. 15 und 16) – eine erste Spur von Disdéri's Aufnahmen könnte bereits mit Werken von 1927 wie z. B. dem »Unvorsichtigen« (Privatsammlung), dem Portrait Paul Nougés (Brüssel, Privatsammlung), der »Verzauberten Pose« (heute verschollen) oder dem »Ende der Beschaulichkeiten« (Houston, The Menil Collection) vorliegen, welche mit der identischen Replikation ihrer Bildfiguren arbeiten. Zu diesen Gemälden vgl. Sylvester, *Catalogue* (Anm. 3), Nos. 139, 151 und 163.

²⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, zitiert nach der zweiten Fassung, abgedruckt innerhalb der von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser herausgegebenen *Gesammelten Schriften*, I, 2, Frankfurt/M. 1980, 485.