



**Universität
Zürich** UZH

Kunsthistorisches Institut

Weiblichkeit als Muse für den männlichen Blick

Man Rays Aktfotografie

Nastasja S. Dresler

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-34779

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3477>

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Hauptteil	6
2.1 Die Vorzüge der Fotografie gegenüber der Malerei – wider den fotografischen Realismus	6
2.2 Die Bandbreite technischer Vorgehensweisen	8
2.3 Man Rays Entwicklung zum Aktfotograf	11
2.4 Man Rays Vorliebe für erotische Fotografie: Repräsentation des surrealistischen Frauenbildes	12
2.4.1 Varianten der Verobjektivierung des weiblichen Körpers	13
2.4.1.1 Ein besonderer Rückenakt: <i>Le Violon d'Ingres</i>	15
2.4.1.2 Die Inszenierung des Torsos	16
2.4.1.3. Verobjektivierung in phallischen Symbolen	17
2.4.1.4 Vergleichsbeispiele: Man Rays Fotografien von menschlichen Objektkonstruktionen	17
2.4.1.5 Der weibliche Körper als Objekt sexueller Gewalt und Perversion	18
2.4.2 Überschreitung der Realitätsebenen	19
2.4.3 Die Frau als Bedrohung	20
2.4.4 Emanzipatorische und androgyne Elemente	20
3 Schluss	21
4 Literaturverzeichnis	23
5 Abbildungen	25

1 Einleitung

Das Erotische nicht nur zu glorifizieren, sondern ihm gar den Status des Sakralen zu verleihen – dies kann man durchaus als ein Spezifikum der surrealistischen Bewegung anführen. Das Begehren gilt in der Weltsicht des Surrealismus als die fundamentale Antriebskraft menschlichen Denkens und Handelns und prägt somit auch die Kunstauffassung. Ein wichtiger Impulsgeber hierfür ist die von Sigmund Freud begründete Psychoanalyse¹ - ungeachtet seiner persönlichen Zurückhaltung gegenüber seinem Einfluss; denn die Phänomenalisierung seiner Thesen, wie die Kunst es mit Bildern zu tun pflegt, erachtete er aus der Sicht eines Psychotherapeuten als wenig zielführend.² Die Surrealisten sahen hingegen große Gemeinsamkeiten, auch wenn sie der Meinung waren, dass der Gehalt ihrer Werke sich freilich nie vollständig über einen der herrschenden Interpretationswege erschöpfen könnte. Das Unwirkliche und Traumhafte und die Abgründe der menschlichen Seele im Wirkungsfeld des Un- und Vorbewussten zu erschließen und vermittelt einer psychoanalytischen Lesart eine Annäherung an die Werke zu ermöglichen – das ist somit ein zentrales Anliegen dieser künstlerischen Phase und sei im Folgenden auf den Frauenakt in der Fotografie Man Rays enggeführt. Viele Aspekte der Freudschen Theorie sind im heutigen Diskurs höchst umstritten, ja sie können gar oft als obsolet betrachtet werden. Wenn die Perspektive einer zurückliegenden künstlerischen Strömung eingenommen wird, gilt es natürlich die durch eine bestimmte Zeit geprägte Wahrnehmung nachzuvollziehen. Und viele Ansätze, die heute kaum noch haltbar erscheinen, waren für damalige Verhältnisse tatsächlich revolutionär.

Schon der Begriff des *Surrealismus* impliziert die beschriebene Strategie: *Surreal* bedeutet „über der Wirklichkeit“. Das Augenscheinliche zu übersteigen und die quasi wirkliche Wirklichkeit des Menschen im scheinbar unzugänglichen Unterbewusstsein zu finden war surrealistischer Kunstproduktion und psychoanalytischer Praxis gleichermaßen zu Eigen. Das primäre surrealistische Themenspektrum, das von der Darstellung von Traum und Phantasie bis zu Sexualität und Lustprinzip reicht und die unmittelbare Realität transzendiert, lässt sich durch diesen Rezeptionshintergrund verstehen.³ Dabei ist diese Lesart keineswegs deterministisch, der Mensch kein Spielball seines Es: Das libidinöse Verlangen überschreitet nach surrealistischem Verständnis den Sexualtrieb und besitzt bedeutendes Potential zur Erkenntnis des Weltlaufs. Mit der besonderen Forderung nach einer Erhöhung der Kräfte des Eros soll das starre Regelwerk der autoritären bürgerlichen Gesellschaft überwunden und eine Befreiung der Bedürfnisse von den inkompatiblen Normen bewirkt werden - eine Idee, die nicht den Beginn des surrealistischen Programms markiert. In dem *Ersten Surrealistischen Manifest* von 1924 legt Breton noch die Befreiung von Phantasie, Traum und Unterbewusstsein als zentrales Anliegen fest. 1928 beginnt dann ein reger Austausch über sexuelle Erfahrungen in Gesprächszirkeln und eher unwissenschaftliche Versuche wollen auch das Sexualleben der Frau ergründen.⁴ Gegenüber der kirchlichen und bürgerlichen Funktionalisierung und Bändigung des Sexuallebens will der Surrealismus den Reichtum sinnlichen Erlebens und erotischer Praxis aus-

¹ Vgl. Krieger 2006, S. 7.

² Vgl. Lomas 2001, S.73-75.

³ Vgl. Schneede 2001. S. 87- 105.

⁴ Vgl. Krieger 2006. S.7.

schöpfen. Im *Zweiten Surrealistischen Manifest* von 1929 werden die traditionellen bürgerlichen Vorstellungen dann völlig zerschlagen und tabuisierte Ebenen eröffnet. Das Obszöne wird legitimiert durch die Werke von Marquis de Sade oder Georges Bataille. Das fortdauernde steigende Interesse für geschlechtliche Liebe beruht auch auf der Erfolgslosigkeit in der politischen Praxis. Breton gibt das sexuelle Begehren somit als den Motor des gesamten Weltgeschehens an, wobei die körperliche Liebe jedoch mit der platonischen Zuneigung gleichzusetzen ist. Im Gegensatz zu Man Ray, dessen Werk im Folgenden eingehender betrachtet werden soll, lehnt Breton Pornographie und Prostitution ab und postuliert Monogamie als Weg zum wahren Glück – ein Ideal, das in der surrealistischen Kunst vielerorts durch das Phänomen der Androgynität realisiert wird: Diesem wird nachgesagt Gegensätze aufzulösen und die Geschlechter zu vereinen.⁵

Während das Männliche im Rahmen dieser Fokussierung kaum reflektiert wird, ist das Weibliche allgegenwärtige Projektionsfläche (männlicher) sexueller Phantasien. So ist die surrealistische Bewegung auch zu Beginn durch Männer dominiert, Frauen fungieren als Geliebte und Musen. Sie sind anwesend als das fehlende Andere, das Objekt der Begierde. Die Frau wird somit verherrlicht wie die Erotik im Allgemeinen. Sie repräsentiert das Ursprüngliche, Irrationale, Natürliche, also das, was es der Zivilisation entgegensetzen gilt und im Liebesakt mit der Frau wird das Gefühl der Ganzheit wiederhergestellt.⁶ Die vorliegende Arbeit wird daher neben der Umsetzung der omnipräsent geglaubten Begehrlichkeit in formalen und technischen Aspekten der ausgewählten Werke von Man Ray auch die Frage nach der praktischen Situation der Frau im Surrealismus jenseits ihrer Abbildung genauer inspizieren.

Das beschriebene Leitmotiv taucht in jeder der vielen surrealistischen Gestaltungstechniken auf. Besonders innovativ hat es jedoch in einem bis dahin weniger anerkannten Medium gewirkt, das im Zentrum der Untersuchung steht: Die Surrealisten waren die erste künstlerische Strömung, die die Fotokunst als konkurrenzfähig mit der Gattung der Malerei betrachtete⁷ und Man Ray war entscheidend an dieser Entwicklung beteiligt. Die surrealistische Fotografie ist von ihm wie auch seinen Kollegen dabei nicht explizit definiert worden. Innerhalb des kunsthistorischen Diskurses hat man sich darauf geeinigt, diese analog zum surrealistischen Bild im Allgemeinen zu bestimmen: In diesem nähern sich zwei Wirklichkeiten einander an und die Intensität des Bildes wird mit ihrer Distanz gesteigert. Widersprüche in der Realität schaffen eine Poesie des Wunderbaren. Auch mit der Fotografie sollte das der wirklichen Welt immanente Wunderbare und Geheimnisvolle aufgespürt und festgehalten werden. Somit liefert eine Vielzahl von Aufnahmen ein Porträt rätselhafter, verfremdeter Szenen und der Begegnung mit grotesken und bizarren Objekten.⁸ Die surrealistische Fotografie visualisiert ähnlich dem automatischen Schreiben die Welt des verborgenen Geistes, also auch hier die innere Realität. Verschwommenheit und Schemenhaftigkeit, vermeintlicher Dilettantismus, sogar der Anschein des Unkünstlerischen unterstreicht den Charakter der Entferntheit, Unkontrollierbarkeit, Verdunkelung.⁹ Die Bilder sollten sich nicht in Erklärbarkeit auflösen und so wurde der Gegenstand

⁵ Vgl. Ebd., S. 12.

⁶ Vgl. Ebd., S. 9.

⁷ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 2005, S. 7.

⁸ Vgl. Molderings 2008, S. 97-99.

⁹ Vgl. Molderings 2008, S.102ff.

oft mit der Intention aufgenommen, dass der Betrachter ihn nicht sofort als solchen identifizieren konnte.¹⁰ Wenn die surrealistische Fotografie somit nicht nur das Gegebene abbilden will, sondern gedankliche Entwürfe, die motiviert sind durch Phantasien, Traummomente, Angsterfahrungen, Wünsche oder Halluzinationen, dann ist dies ein nicht selbstverständliches Anliegen für eine Gattung, die aus technischen Gründen Gefahr läuft, auf ein positivistisches Instrument beschränkt zu sein.¹¹ Somit bildet auch der Widerspruch zwischen der Visualisierung der geistigen Welt mittels einer an die physikalische Wirklichkeit gebundenen Technik die Ausgangslage für die Inszenierungen von Bildthemen.¹² Eine Fülle an Beispielen beweist jedoch die Möglichkeit, die physikalische Seite der Wirklichkeit zu transzendieren und die Aufnahmen mit Metaphorik und Poesie anzureichern und ihr eine philosophische Bedeutung zu geben.¹³ Das Problem des fotografischen Realismus und die Methoden, mit welchen Ray diesen zu bewältigen suchte, wird im Folgenden ausführlicher zu diskutieren sein. Zur Erweiterung und Interpretation der Wirklichkeit ist die Fotografie dem Surrealismus jedoch schon daher besonders dienlich, da sie selber als per se surrealistisch begriffen werden kann, wie Susan Sontag einmal festgestellt hat: Die Abbildungen werden mechanisch und automatisch durch eine Apparatur hergestellt.¹⁴ Dieses Vorgehen steht der anvisierten Visualisierung von spirituellen Dimensionen und der Fixierung der geistigen Realität nicht im Weg. Vor dem Hintergrund von Bretons Überlegungen zur *écriture automatique* als die tatsächliche ‚Fotografie des Denkens‘ konnten sich die Surrealisten gegen den im Kunstdiskurs gängigen Einwand gegenüber der Fotografie als ein rein mechanisches Verfahren stemmen, das keinerlei seelische Momente erfassen könne. Jenes Automatische, Objektive der fotografischen Abbildungstechnik wussten sie für sich zu nutzen: Mit der Aufnahme einer körperlichen, realistischen Präsenz der Körperlichen in den Bildern kam der Verwirklichung ihrer Ideen und den Ideen selber mehr Realität zu. Durch die fotografische Testifikation verliehen sie der Welt im Kopf mehr Plausibilität und Wahrscheinlichkeit.¹⁵

Wie innerhalb der Malerei besteht auch innerhalb der surrealistischen Fotografie eine Stilvielfalt. Unterschieden werden können zwei Techniken: Einerseits produziert der begehrlische Blick des Fotografen auf die Realität rätselhafte Abbildungen. Hier entsteht das Bild durch die mittels eines Apparates fixierte Betrachtung. Andererseits kann das surreale Bild durch die Manipulation der Wirklichkeit und ihre folgende Dokumentation eingerichtet werden. Hier gründet sich das Ergebnis auf das momentane Festhalten eines inszenierten Motivs. Ersteres Vorgehen ist typisch für Künstler wie Brassäi, Jacques-André Boiffard oder Eli Lotar. Die andere Variante findet ihre Anwendung bei Hans Bellmer oder Claude Cahun. Die Werke des in dieser Untersuchung im Mittelpunkt stehenden Künstlers sind hingegen beiden Kategorien zuzuordnen¹⁶.

Letzten Endes betrachten die Surrealisten die Fotografie aber eigentlich nicht als eigenständiges Medium, sondern als ein Mittel der Erweiterung. Dass die Collage

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 121f.

¹¹ Vgl. Ebd., S. S. 98ff.

¹² Vgl. Ebd., S. 105.

¹³ Vgl. Ebd., S. 100ff.

¹⁴ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 2005, S. 15.

¹⁵ Vgl. Molderings 2008, S. 118f.

¹⁶ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 2005, S. 7.

als eine der zukunftssträchtigen Techniken galt, ist nicht zuletzt der (surrealistischen) Fotografie zu verdanken.¹⁷ Hier werden Gattungsgrenzen nivelliert und Techniken hybridisiert.¹⁸ Die Surrealisten sind somit vor allem auch Benutzer der Fotografie: Bereits bestehende Bilder zogen sie als Inspirationsquelle heran, ganz gleich ob aus Zeitschriften oder Privatalben, um in den vielen Beispielen etwas Unerwartetes aufzutun und Elemente zu finden, die niemand bei der fotografischen Dokumentation der Szene bemerkt hatte.¹⁹

Man Ray hat sich hingegen mehr auf seine ganz eigenen Methoden verlegt und vermittels dieser ein eigentümliches aber doch für seine Strömung repräsentatives Werk abgeliefert, das im Folgenden genauer zu betrachten ist.

2 Hauptteil

2.1 Die Vorzüge der Fotografie gegenüber der Malerei – wider den fotografischen Realismus

Roland Barthes äußerte über die Fotografie, dass sie im Gegensatz zur zentralperspektivisch konstruierten Malerei keine Analogie zur Realität, sondern ihre Emanation darstellen würde. Sie ist kein Entwurf der Welt, sondern belegt diese. In ihr sind Wirklichkeit und Wahrheit miteinander verschränkt.²⁰ Während die Malerei eine Interpretation der in einem Ausschnitt erfassten Dinge liefert, die den Außenwelt fremden und nicht repräsentativen Formgebungsprozess der Bildverarbeitung durchlaufen müssen, rahmt die Fotografie hingegen einen vom Betrachter gewählten Ausschnitt der Wirklichkeit und kopiert diesen.²¹ Der Ersatz der subjektiven Fähigkeiten der menschlichen Hand durch einen auf einem optisch-chemischen Prinzip basierenden Selbstabdruck der Natur machte die Fotografie sogar für wissenschaftliche Aufzeichnungen fruchtbar. Spätestens mit der Digitalfotografie, die eine großzügige nachträgliche Veränderung der Repräsentation gestattete wurde der Anspruch der Replikation jedoch in Frage gestellt. Dabei könnten bereits die analogen Verfahren Anlass zum Zweifeln geben: Im Surrealismus ist die apparative Aufzeichnung erstmalig mit zeichnerischen und malerischen Elementen vermengt. Sie setzt damit Maßstäbe für die moderne Fotografiegeschichte und untergräbt den Glauben an den fotografischen Realismus.²² So hatte auch Man Ray zusammen mit Marcel Duchamp 1920 in New York daran gearbeitet, das auf 1:1 Korrespondenz, reproduktiv ausgerichtete Bildverfahren in ein produktives Verfahren zu überführen.²³ In der Malerei sah es sich erst einmal an den Grenzen der Möglichkeiten angelangt, so dass die Fotografie neue Potentiale bereit halten sollte.²⁴ In einem Interview zu seinen Innovationen bezieht er Stellung:

¹⁷ Vgl. Ammann/ Bussmann 1979, S. 29.

¹⁸ Vgl. Molderings 2008, S. 126.

¹⁹ Vgl. Kemp 2011, S. 67.

²⁰ Vgl. Molderings 2008, S. 93ff.

²¹ Vgl. Sers 1982, S. 12.

²² Vgl. Molderings 2008, S. 93-96.

²³ Vgl. Molderings 2008, S. 120f.

²⁴ Vgl. Honnef 1996, S. 10.

„Ich begann als Maler. Als ich meine Leinwände photographierte, entdeckte ich den Wert der Schwarz-Weiß-Reproduktionen. Es kam der Tag, an dem ich das Gemälde zerstörte und die Reproduktion behielt. Seither habe ich nie aufgehört zu glauben, daß die Malerei eine obsoletere Ausdrucksform ist und die Photographie sie von ihrem Thron stoßen wird [...]. Eines weiß ich ganz sicher – ich muß in der einen oder anderen Form experimentieren. Das ermöglicht mir die Photographie als einfacheres und schnelleres Mittel als es die Malerei darstellt.“²⁵

Die Fotografie befreit sogar regelrecht nach Man Ray die Künstler von der Malerei, wie er in seinen Essays *Photography is not Art* (1943) und *Art is not Photography* (1960) schreibt. Der Bildschaffende wird erlöst von der beschwerlichen Arbeit, Anatomie und Proportion seines ausgewählten Objektes wiedergeben zu müssen, wie es sein Ausdrucksbedürfnis ihm abverlangt. Die Malerei kann sich somit ihrem Nutzwert und ihrer anekdotischen Funktion entledigen und gewinnt obendrein auch noch dank der Impulse von Seiten der Fotografie an Kreativität. Zugleich ist auch die Fotografie nicht mehr auf diejenige Funktion, die in der Wissenschaft so geschätzt wurde, eingeeignet und somit erfinderisch und konstruktiv. Man Ray hat sich der konventionellen Leinwandarbeit daher nie abgewandt: Praktisch durchdringen sich bei ihm die beiden Entwicklungsstufen.²⁶ Malerei und Fotografie schließen sich gegenseitig aus und ergänzen sein Gesamtwerk zugleich.²⁷ Dass Man Ray sich weiterhin als Maler versteht, der auf dem Terrain der Fotografie operiert, ist aus seiner Arbeitsweise ablesbar: Wenn er sich beim Fotografieren auf objektiv definierte Formen stützt, impliziert dies natürlich nicht, dass er sie in ihrem realistischen Abglanz belässt. Das Surreale, Phantastische wird in ihnen aufgespürt und durch die technischen Kniffe visualisiert. Seine Werke sehen nicht selten aus wie Aquarelle oder Bleistiftzeichnungen. In seinem Aufsatz *The Age of Light* (1934) vergleicht er die Fotografie mit dem Werk eines Malers, der mit Chemie und Licht schafft und in das Motiv so eingreift, dass es seiner Ähnlichkeit mit dem Original beraubt ist und als Ergebnis einer Neuschaffung gelten kann. Die Fotografie dient nicht mehr dem Überwinden von Distanzen, sondern schafft unter dem Einfluss der besonderen Techniken Man Rays vielmehr Distanz. Während die explorative Fotografie im 19. Jh. den Menschen die Fremde nahebringen sollte, entfremdete sie im Folgejahrhundert das Nahe, Alltägliche.²⁸ Die Fotografie erfüllt als künstlerische Gattung viele Aufgaben, die die Malerei nicht erfüllen kann, wie Man Ray in dem Interview-Ausschnitt auch angibt: Sie bietet den Vorzug einer schnellen Ausführung, stellt kein Original-Produkt dar, sondern ein reproduzierbares Negativ, welches Voraussetzung für das Überleben des Bildes ist, das andernfalls der Zerstörung der Zeit ausgeliefert wäre, und sie bietet eine Vielfalt von Modifikationsmöglichkeiten im Labor.²⁹ Fotografie ist jedoch keine *Kunst*, sondern nur eine *Kunstfertigkeit*, so Man Ray, solange sie sich nur um Wiedergabe der Wirklichkeit kümmert und nicht die Innenwelt in die Außenwelt kehrt.³⁰

²⁵ Vidal, 1930.

²⁶ Vgl. Molderings 1982, S. 16.

²⁷ Vgl. Ammann/ Bussmann 1929, S. 31.

²⁸ Vgl. Molderings 1982, S. 16.

²⁹ Vgl. Janus 1982, S. 28.

³⁰ Vgl. Ammann/ Bussmann 1929, S. 31.

Die massenhafte fotografische Dokumentation allerlei Phänomene in der Zwischenkriegsepoche droht in den Augen der Surrealisten die Realität zu banalisieren und entmystifizieren. Im unbeachteten Alltäglichen will man dem Geheimnis der Wirklichkeit wieder zu ihrem Recht verhelfen. Ausschnitte, Details, Dekontextualisierungen und Vergrößerungen sollten das Reich des Wunderbaren wieder aufschließen.³¹ Das Motiv ist oft belanglos und entsprechend dokumentiert und entfaltet seine Wirkung dann erst durch den Titel oder Textfragmente. Das scheinbar Banale regt die Phantasie an und die Phantasie entdeckt in diesem wieder den Charakter des Sonderbaren.³² So entstanden auch Man Rays Fotos unter den Vorzeichen einer poetischen Weltsicht. Er fokussierte besonders auf die vergänglichen zwischen Licht und Schatten alternierenden Momente, die zum Träumen und Assoziieren einladen. Die Fotografie dient somit nicht mehr der Wiedererkennung durch den Wahrnehmungsapparat, sondern richtet sich an die Imagination des Betrachters³³ und das Mögliche ist interessanter als das Gegebene, welches eine hohle Erfindung des Positivismus und des pragmatischen Bürgertums ist. Die Macht der Imagination bestimmt die Inszenierung,³⁴ wie auch das Ziel der Produktion darin liegt, die individuelle Schau des Betrachters anregen.³⁵

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass Man Ray die Fotografie also von ihrem Zweck befreite, die Realität zu dokumentieren.³⁶ Das realitätsorientierte Medium wird völlig zweckentfremdet und der Sinn der Erfindung ausgehebelt.³⁷ Man Ray gilt mit seinen technischen Variationen, die dazu dienten den phantastischen Gehalt abzubilden, daher als einer der schöpferischsten Fotografen der Moderne. Dabei distanziert er sich selber in seiner Spätphase von seinem fotografischen Werk.³⁸ Die Fotografie ist wie der Film ein sehr flüchtiges und Gegenwartsbezogenes Medium, so dass es ihn dann doch zu demjenigen Medium zog, welches zeitüberdauernde menschliche Ideen und Werte zu realisieren vermochte, nämlich der Malerei. Der Künstler pendelt immer zwischen zwei Medien, versucht sich mit der Fotografie an der Komplexität der Malerei, und ist in der Malerei durch die Einfachheit der Fotografie inspiriert.³⁹

2.2 Die Bandbreite technischer Vorgehensweisen

Man Ray beherrschte das Verfahren zur Bearbeitung der Wirklichkeitsfragmente, die die Aufnahmen ihm lieferten, vortrefflich. Nahezu alle seine Fotografien sind bei der Entwicklung, zu mindestens in Ausschnitten, manuell nachbearbeitet worden. Seine modifizierten Werke haben nichts mehr gemein mit den kontextgebundenen, repräsentativen Wiedergaben und bewegen sich zwischen den beiden Po-

³¹ Vgl. Molderings 1982, S. 15.

³² Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 2005, S. 15.

³³ Vgl. Molderings 1982, S. 15.

³⁴ Vgl. Molderings 2008, S.113.

³⁵ Vgl. Ammann/ Bussmann 1979, S.34.

³⁶ Vgl. Ware 2004, S. 75.

³⁷ Vgl. Molderings 2008, S. 126.

³⁸ Vgl. Ware 2004, S. 75.

³⁹ Vgl. Ammann/ Bussmann 1979, S.36.

len der Wirklichkeitstreue und absoluten Manipulation.⁴⁰ Der Abbildungsrealismus wird dabei von innen unterlaufen: Die Oberfläche des Abzugs sollte intakt bleiben und so arbeitet er stattdessen mit Mehrfachbelichtung, Tonwertumkehrung, dem Bedecken der Linsen mit Fett und anderen durchsichtigen Materialien, Ausblenden von Halbtönen oder niedrigeren Auflösungen in schwarz-weiß.⁴¹ Da er sich auch in der bildenden Kunst nicht nach den Regeln gerichtet hatte, steigt er offen und experimentierfreudig in die Fotografie ein und sucht das Spielerische, springt zwischen Techniken oder wendet sie gleichzeitig an, traktiert seine Werke, ist schonungslos – und all das rückt ihn auch in die Nähe der Dadaisten. Die Übergänge zwischen den dadaistischen und surrealistischen Zügen in seiner Arbeit sind fließend, ebenso wie die der beiden Strömungen überhaupt.⁴²

Das Pseudonym des Künstlers – *Man* bedeutet „Mann“ bzw. „Mensch“ und *Ray* „Lichtstrahl“ – ist Programm:⁴³ Das Einfangen der Lichtverhältnisse ist, wie bereits angedeutet, eine ganz zentrale Funktion seiner Fotografie. Das Licht ist das grundlegende Arbeitsmittel. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang auch der Einsatz des Unschärfen: Es führt zu einer Konzentration auf die Lichtverhältnisse. Das Objekt wird wie auch in der mit Weichzeichnung arbeitenden Fotografie von seiner Materialität entbunden. Daher kommt auch der Farbe Grau eine große Bedeutung zu: Sie schafft den Übergang zwischen Schwarz und Weiß. Schatten und Transparenz prägen demnach das Motiv. Man Ray nutzt das Licht aber nicht nur für ästhetische Ergebnisse, sondern als philosophisches Symbol der Weisheit. Mit dem Licht wird die Wirklichkeit durchleuchtet und der Weg zu ihrer Erkenntnis eröffnet.⁴⁴ Dem Surrealismus als Beleuchtung des Verborgenen kann man nur gerecht werden, wenn man die Bedeutung der Arbeit mit dem Licht wahrnimmt.⁴⁵

Zwei Verfahren sind für die weitere Entwicklung der Fotografie besonders wichtig. Bei dem hier vorzustellenden Akt kaum Anwendung findend, aber fotokunstgeschichtlich bahnbrechend ist die sogenannte Rayographie. (Vgl. Abb. 1) Diese unterdrückt den Realismus, indem sie immaterielle Abdrücke von einigen auf das lichtempfindliche Fotopapier angeordneten Objekten in der chemischen Oberflächenschicht des Fotopapiers zeigt. Der belichtete Gegenstand hat auf dem Papier eine Silhouette hinterlassen und eine Vertauschung der Hell-Dunkel-Werte bewirkt.⁴⁶ Solch ein Werk ist sogar ein Unikat, da es ohne Negativ produziert wird.⁴⁷ Auch hierbei spielt das Konzept der ‚automatischen Schreibweise‘ ihre Anwendung: So wie beim Schreiben der spontane Gedankenstrom festgehalten wird, so bilden sich die Objekte beim automatischen Ablichten ab, wie sie sich an der nicht einsehbaren Rückseite zeigen. Die vermeintlich inspirationslose industrielle Massenware wird hier Gegenstand des Träumens.⁴⁸ Die Aufgabe der Zentralperspektive unterstützt diese Erfahrung. Bevor der Fotograf eine Aufnahme macht, ist seine Aufzeichnung für gewöhn-

⁴⁰ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 2005, S. 15f.

⁴¹ Vgl. Molderings 2008, S. 125f.

⁴² Vgl. Honnef 1996, S.10.

⁴³ Vgl. Martin 1982, S.6.

⁴⁴ Vgl. Sers 1982, S. 11f.

⁴⁵ Vgl. Molderings 2008, S. 125.

⁴⁶ Vgl. de l'Ecotais 2004, S. 153.

⁴⁷ Vgl. Ware 2004, S. 86.

⁴⁸ Vgl. Molderings 2008, S. 122ff.

lich schon durch die Konfiguration seines Apparats nach den Gesetzen einer geometrischen Optik determiniert. Man Ray hat es geschafft in die Funktionsweise des Apparats einzugreifen und diese Determination auszuhebeln.⁴⁹

Eine weitere bedeutende, und vor allem in der Aktfotografie gebrauchte Technik ist die sogenannte Solarisation (Vgl. Abb. 2). Sie ist in Gebrauch seit den 1930er Jahren,⁵⁰ existierte jedoch schon im 19. Jahrhundert: Der Begriff wurde nämlich bereits 1840 durch John William Draper geprägt und von dem französischen Wissenschaftler Sabattier zwei Jahre später aufgegriffen, um dasselbe Vorgehen zu betiteln.⁵¹ Somit ist das Verfahren auch bekannt als „Sabattier-Effekt“, „Amphipositiv“ oder „partielle Inversion des Negativs“.⁵² Man Ray hatte 1919 erstmals eine quasi-solarisierte Fotografie von Alfred Stieglitz gesehen, der diese aufgrund einer Überbelichtung ausrangiert hatte. 1928 passierte in seiner Werkstatt dasselbe Missgeschick: Als Lee Miller in der Dunkelkammer etwas Unbestimmbares über den Fuß krabbelte, schaltet sie reflexartig das Licht an. In der Entwicklungswanne lagen einige fertige Negative von Nackten vor dunklem Hintergrund. Die nicht belichteten Teile des Negativs, also der schwarze Hintergrund, waren nun durch dieses grelle Licht auch belichtet worden und näherten sich bei der Entwicklung den weißen Körpern an. Man Ray lernte diesen Vorgang kontrolliert einzusetzen und schuf eine Fotografie, die nicht aussah wie eine Fotografie,⁵³ mit einem neuen graphischen Effekt mit poetisch-mysteriöser Wirkung. Er selber lobte diese als eine seiner kreativsten Methoden⁵⁴ und behielt ihre Anwendung Sujets vor, die ihm besonders wichtig waren.⁵⁵ Die Faszination für die Solarisation übertrug sich vor allem auch auf okkultistische Kreise: Diese sahen in ihr eine Materialisierung der geheimnisumwobenen Aura. Man Ray selber lehnte hingegen jeden Spiritismus und somit auch eine Komponente des Surrealismus ab. Seine paradigmatische Funktion für die surrealistische Fotografie wird damit jedoch nicht in Frage gestellt.⁵⁶

Weitere Verfahren bilden das Rastern und die Fotomontage, die entweder von ihm begründet oder aus der Wissenschaft an die Fotokunst adaptiert wurden.⁵⁷ Bei all diesen technischen Raffinessen ist jedoch ein wichtiger konzeptioneller Einfluss – oder eine Gemeinsamkeit – aus der Zeit der Zusammenarbeit mit Duchamp zu berücksichtigen: Der Künstler muss eine Idee ausdrücken wollen, die Technik darf nie Selbstzweck sein, sondern nur ein Mittel, diese Idee zu realisieren. Duchamp wollte sich dem Inneren zuwenden und hierfür kann der Künstler alles verwenden, was er will. Somit fordert er eine äußerlich völlig trockene, mechanistische Kunst und Man Ray ist ihm darin gefolgt – oder hat sich darin bestätigt gesehen.⁵⁸

⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 123f.

⁵⁰ Vgl. Chéroux 2001, S. 38.

⁵¹ Vgl. Schwarz 1977, S. 282.

⁵² Vgl. Chéroux 2001, S. 40.

⁵³ Vgl. Schwarz 1977, S. 282.

⁵⁴ Vgl. Chéroux 2001, S. 55.

⁵⁵ Vgl. Ware 2004, S. 89.

⁵⁶ Vgl. de l'Écotais 2004, S. 158f.

⁵⁷ Vgl. Kemp 2011, S. 67.

⁵⁸ Vgl. de l'Écotais 2004, S. 150.

2.3 Man Rays Entwicklung zum Aktfotograf

Die im Zentrum der hiesigen Überlegungen stehende erotische Fotografie in Form von Porträt- und Aktaufnahmen bezeichnete Man Ray als seine favorisierte Aufnahmeart.⁵⁹ Zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn war diese Vorliebe jedoch weniger vorhersehbar: Er begann als Maler und widmete sich besonders Porträts und Landschaften. Seine Frühphase ist sowohl durch amerikanische als auch europäische Strömungen geprägt: Zur Wiedergabe der Dynamik des modernen Europas diente den Künstlern der Kubismus, während mit ähnlich dunkler Farbe die Urbanität New Yorks von Künstlergruppen wie der *Ashcan School* oder *The Eight* eingefangen wurde. Bereits während seiner Schulzeit konnte er in der Galerie Alfred Stieglitz' die Werke von Picasso, Cézanne und Rodin bestaunen. Stieglitz war bekannt für seine Vorliebe für eher unkonventionelle Werke und sein Engagement für die Anerkennung der Fotografie als Kunstform, was Man Ray jedoch noch nicht sofort zur Auseinandersetzung mit dem Medium motivierte.⁶⁰ Von 1910 an arbeitet er bei einem New Yorker Landkartenverlag als Zeichner und Graphiker, wo er Gelegenheit hat, technische Kompetenzen zu erwerben.⁶¹ 1914 schließlich erwarb er eine Kamera, um seine Malerei aufzunehmen und ließ sich von Stieglitz in das Medium einführen. Bald reproduzierte er nicht mehr, sondern nahm Freunde, Familie und Bekannte auf, darunter auch Marcel Duchamp.⁶² Seine Gemälde selber zu fotografieren begann Man Ray, da er mit den Reproduktionen für Kataloge nicht zufrieden war.⁶³ 1915 suchte er neue Anregungen in New York. Er traf dort wichtige Persönlichkeiten und erweiterte auch unter ihrem Einfluss sein technisches Repertoire mit der Erstellung von Collagen, Assemblagen und Skulpturen sowie Aerografien, einem Spritz-Verfahren. 1917 begann er mit der Technik des *cliché-verre* zu experimentieren, einem Reproduktionsverfahren, bei dem in eine beschichtete Glasplatte eine Zeichnung eingraviert wurde und dann als Negativ für Abzüge diente. Er konstruierte außerdem Objektskulpturen und begann diese zu fotografieren. Erst 1920 vertiefte er sich richtig in die Fotografie und stößt auf ihr kreatives Potential.⁶⁴ Im selben Jahr schloss er sich auch mit der Teilnahme an einer Ausstellung in Paris offiziell der Dada- Bewegung an. Paris war in den 20ern die Hauptstadt der Kunst und seine Bindung zu den Dadaisten bestärkte ihn 1921 zu dem Entschluss nach Europa überzusiedeln.⁶⁵ Die Pariser Schaffensperiode ist von zentraler Bedeutung: Hier entstand das Originäre seiner Kunst. Man Rays Kunst fand in Amerika wenig Anklang und in Paris wurde er von den Dadaisten für seine unkonventionellen Ansätze willkommen geheißen.⁶⁶ Um sich finanziell abzusichern arbeitete er dort als professioneller Fotograf. Er hatte sogar zeitweise darüber nachgedacht, die Porträtfotografie hauptberuflich zu verfolgen. In New York und Paris porträtierte er zahlreiche Berühmtheiten und Malerkollegen wie Marcel Duchamp, Juan Gris oder Joan Miró, aber auch Schriftsteller wie Hemmingway oder Joyce, sei es zu

⁵⁹ Vgl. Ammann/ Bussmann 1979, S.204.

⁶⁰ Vgl. Ware 2004, S. 75f.

⁶¹ Vgl. Ebd., S. 78f.

⁶² Vgl. Ebd., S. 78f.

⁶³ Vgl. Honnef 1996, S. 10.

⁶⁴ Vgl. Ware 2004, S. 80f.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 83.

⁶⁶ Vgl. de l'Écotais 2004, S. 149.

privaten oder auch Werbezwecken.⁶⁷ Man Ray versammelte jedoch eine sehr inhomogene Kundschaft aus den unterschiedlichsten Gesellschaftsgruppen um sich: So nahm er auch Prominente und Aristokraten auf,⁶⁸ erhielt Aufträge für *Vanity Fair* und *Vogue*.⁶⁹ Mit seiner Anstellung als Modefotograf näherte er sich der Aufnahme von Frauen an.⁷⁰ (Vgl. Abb. 3) Sein großes Interesse galt zunächst vor allem dem Gesicht und so erfasste er vielfach die Schönheit weiblicher Mienen. Er erteilte die Anweisung zum gestellten Foto, das aber zugleich noch die Vorteile des Schnappschusses in sich aufnehmen konnte: Es sollte aussehen wie eine spontane Aufnahme, die eine flüchtige Haltung einfängt.⁷¹ Rays durch das neue Medium geschaffene Œuvre ist somit vielfältig: Modefotografien und Porträts, also Auftragsarbeiten, existieren neben unkommerziellen fotografischen Bildern.⁷² Im Gegensatz zu diesen künstlerischen Arbeiten finden jedoch innovative Effekte wie beispielsweise die Solarisation in den Porträts, die für seine Aktaufnahmen als kompositionelle und konzeptionelle Vorläufer begriffen werden können, nur dezente Anwendung. Es bleibt aber die individuelle Signatur Man Rays. Eine Auflösung der Konturen erfolgt nicht, doch werden diese mit einer feinen Umrandung unterlegt, ähnlich wie im Jugendstil oder in der Renaissance.⁷³ Überhaupt tut er öfter seine Orientierung an den alten Meistern kund: Er lobt die optimalen Proportionen der Gesichter und die Raumverdichtung, wie er es gleichermaßen mit Vergrößerungen seines Modells erzielen will⁷⁴: Er nimmt dieses immer aus einer gewissen Entfernung auf und zoomt sie mit einem Teleobjektiv heran. Retuschierungen nimmt er nicht vor. Er spielt sogar mit der verschlechterten Qualität mittels Weichzeichnung, Körnung oder Diffusor auf der Linse.⁷⁵

Das malerische Schaffen steht in dieser Zeit erst einmal still und Man Ray stürzte sich an seinem kommerziellen Ruf. Es war wohl gerade dies eine Motivation, zunehmend in seine innovativen Techniken zu investieren, die mitunter in seinen aktfotografischen Serien zum Einsatz kommen.⁷⁶

2.4 Man Rays Vorliebe für erotische Fotografie: Repräsentation des surrealistischen Frauenbildes

Freud sagte in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* im Kapitel „Abweichung in Bezug auf das Sexualziel“:

„Es werden nämlich gewisse intermediäre (auf dem Weg zur Begattung liegende) Beziehungen zum Sexualobjekt, wie das Betasten und Beschauen desselben, als vorläufige Sexualziele anerkannt.“⁷⁷

⁶⁷ Vgl. Chéroux 2011, S. 32.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 47.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 29-32.

⁷⁰ Vgl. Ware 2004, S. 84f.

⁷¹ Vgl. Chéroux 2001, S. 36.

⁷² Vgl. Molderings 1982, S. 16.

⁷³ Vgl. Chéroux 2001, S. 45.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 44.

⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 55.

⁷⁶ Vgl. Ware 2004, S. 86.

⁷⁷ Freud 1964, S. 26.

Der Blick ist vorläufige Befriedigung und steht zwischen Phantasie und Gegenstand: Er bewegt sich in einem Interimsstadium.⁷⁸ Und an späterer Stelle fährt er fort:

„Der optische Eindruck bleibt der Weg, auf dem die libidinöse Erregung am häufigsten erweckt wird [...]. Die mit der Kultur fortschreitende Verhüllung des Körpers hält die sexuelle Neugierde wach, welche danach strebt, sich das Sexualobjekt durch Enthüllung der verborgenen Teile zu ergänzen [...].“⁷⁹

Infolge der gesellschaftlichen Forderung nach Sublimierung ist nach Freud auch in der Kunstproduktion das Interesse von den Geschlechtsteilen allgemein zum Ästhetisch-Verhüllenden hin verlagert worden. Die Surrealisten verwehren sich jedoch dieser traditionell akzeptierten Einschränkung und lassen der Libido freien Lauf. Man Rays Aktfotografie exemplifiziert dies musterhaft – ohne die Tatsache zu übergehen, dass seine erwähnten Modefotografien auch das genau von Freud formulierte gegenteilige Ergebnis bezeugen können. Das Phänomen des lockend Verhüllten thematisiert Man Ray gesondert in seinem Werk *L'Enigme d'Isidor Ducasse* (vgl. Abb. 4). Dieses gänzlich verhüllte und unzugängliche Objekt stellt die Wirkung der vorläufigen Befriedigung durch den Blick in Frage und enttäuscht die Erwartung an eine (reale) Erfüllung des Begehrens: Die Fotografie verspricht per se etwas Uneinlösbares und gibt, wie diskutiert, nur ein Bild von der Realität wieder und nicht sie selber. Die Erregung durch das reizvoll Verhüllte ist somit ein Phantom.⁸⁰

2.4.1 Varianten der Verobjektivierung des weiblichen Körpers

Das im engeren Sinne männliche Begehren als zentraler Aspekt surrealistischen Wirkens lässt nicht verwundern, dass die Darstellung weiblicher Nacktheit einen desubjektivierten Zug trägt. Die Weiblichkeit wird mit sämtlichen männlichen Phantasien behaftet. Ein Interesse an den Wünschen der Frauen hatten die Künstler eher nicht, wie in der Einleitung bereits angedeutet wurde. In den 30ern mischten sich auch surrealistische Künstlerinnen unter die Szene, wie Meret Oppenheim, Claude Cahun oder Leonor Fini. Die Prägung des Surrealismus durch die männliche Perspektive konnte dadurch aber nur schwer aufgeweicht werden. Sie interessierten sich nur geringfügig für die Werke ihrer Kolleginnen. Zugleich bot allerdings der antibürgerliche Zug der surrealistischen Strömung Nährboden für emanzipatorische Bestrebungen:⁸¹

Die Surrealisten stehen für die Befreiung der Begierde. Da vor allem weibliche Sexualität nach damaligen sittlichen Vorstellungen nicht ausgelebt werden durfte, bedienten die surrealistischen Konzepte schließlich auch feministische Anliegen. Diese Befreiung schließt also die Frauen mit ein, fokussierte in der Kunst selber jedoch mehr auf sie als Schauplatz denn als Subjekt dieser Errungenschaft. Die Frauen wurden in surrealistischen Kreisen gebeten die Befreiung zu repräsentieren, weniger sie

⁷⁸ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 2005, S. 19.

⁷⁹ Freud, S. 32f.

⁸⁰ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 2005, S. 19.

⁸¹ Vgl. Krieger 2006, S. 9f.

zu leben. Die Frau posiert so für die Befriedigung des männlichen Blicks, wird aber auch oft - oder gerade daher - dargestellt als das Dämonische, Vernichtende.⁸²

In Man Rays Fotografien widerhallt das Echo des Erotischen besonders stark. Kritik erfolgt hierfür seitens feministisch ausgerichteter Kolleginnen wie Berenice Abbott, einer früheren Schülerin von Man Ray: Bei den Frauenbildern sei, so ihr Vorwurf, die Persönlichkeit abhanden gekommen. Sie wirkten nur wie hübsche Objekte.⁸³ Auch bei seiner sonst weniger frivol ausgerichteten Modefotografie eine Ähnlichkeit der Modelle mit skulpturalen Gebilden festzustellen scheint nicht weit hergeholt: Einige von ihnen werden nicht grundlos auch neben Skulpturen fotografiert worden sein.⁸⁴ Allerdings wirken demgegenüber die Aufnahmen der Frauen, mit denen er ja auch ein tatsächliches sexuelles Verhältnis unterhielt, sehr intim und einfühlsam, fernab von billigem Voyeurismus und Ordinärem. Animalisches wird zwar nicht ausgeblendet, aber Man Ray arbeitet nicht mit dem schonungslosen Blick des Sexisten.⁸⁵ Mit der so heftigen Bearbeitung der Motive nimmt er ihnen die Korrespondenz mit der Wirklichkeit und gießt sie in eine neue Form und schafft so ein Kunstwerk.⁸⁶ Durch Fragmentierung und Modifikation wird Distanz zu dem skandalösen Motiv hergestellt und dieses so entschärft.⁸⁷

Die künstlerischen Resultate können dabei nicht als einzige Indikatoren für seine Haltung herangezogen werden. Auch aus seinem persönlichen Verhältnis zu den Frauen lässt sich sein Frauenbild ablesen. Kiki aus Montparnasse lernte Man Ray in einem Pariser Café kennen: Er intervenierte, als ein Streitgespräch zwischen ihr und dem Besitzer aufgekommen war, das sie keinen Hut trug.⁸⁸ Abgesehen von diesem Akt der Solidarität - man darf auch über seinen Eigennutzen spekulieren - schien ihm doch eher wenig an Gleichberechtigung gelegen zu haben, wie sein Verhältnis zu Lee Miller belegt. 1929 machte er nach der mehrjährigen Beziehung mit Kiki Bekanntschaft mit der amerikanischen Fotografin, die seine Schülerin werden wollte.⁸⁹ Die Beziehung mit Miller endete, da sie nicht nur ihre private Freiheit, sondern vor allem auch berufliche Unabhängigkeit wollte.⁹⁰ Ray erwartete dabei von ihr mehr Treue, als er selber bereit war zu geben.⁹¹ Die späteren durch Lee inspirierten Werke zeugen von Man Rays Wut, sie nicht nach seinen Wünschen an ihn binden zu können: Die Zeichnung *Object to be Destroyed* (Vgl. Abb. 5) zeigt ein Metronom, das an seiner Spitze den Ausschnitt ihres Auges zeigt.⁹² Seine Dominanz zeigt sich auch in der Zusammenarbeit. Für Miller war die Entdeckung der Solarisation ein Zufall - ganz nach dem Postulat des Surrealismus. Ihr Versehen leitete eine Erfindung ein, die er persönlich Solarisation benannte. Nach ihren Vorstellungen war keiner von beiden für diese Erfindung verantwortlich, die Solarisation hat sich quasi selbst erfunden. Man Ray hingegen

⁸² Vgl. Foster 1989, S. 203

⁸³ Vgl. Honnef 1996, S. 11.

⁸⁴ Vgl. Ware 2004, S. 85.

⁸⁵ Vgl. Honnef 1996, S. 11.

⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 12.

⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 12.

⁸⁸ Vgl. Penrose 1975, S. 92.

⁸⁹ Vgl. Ware 2004, S. 88f.

⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 90.

⁹¹ Vgl. Hubert 1994, S. 201.

⁹² Vgl. Ware 2004, S. 90.

sicherte hier seine Autorschaft.⁹³ Überhaupt tritt Miller immer wieder zurück, erledigt langwierige Laborarbeiten für ihn und stellt die eigenen Belange hinten an. Und auch als Modell wird sie von ihm gemacht, ist sie Teil von seinem Kunstschaffen. Er schweigt über sie, macht sie zur Kunst.⁹⁴ Das private Verhältnis zu Frauen scheint sich somit mit dem in seinen Werken suggerierten Frauenbild zu decken. Gegenteilige Interpretationen werden jedoch anhand der folgenden Beispiele auch noch vorzustellen sein.

2.4.1.1 Ein besonderer Rückenakt: *Le Violon d'Ingres*

Le Violon d'Ingres (Vgl. Abb. 6) ist zum ersten Mal in der 13. Ausgabe der *Littérature* im Juni 1924 veröffentlicht worden.⁹⁵ Modell stand seine bereits genannte Liebschaft Kiki, die ihren Unterhalt als Model in Montparnasse verdiente und bekannt war für ihre etwas bäuerliche Schönheit, ihre geistige Wendigkeit, ihr Talent, erotische Volkslieder zu singen und allgemeine Lebhaftigkeit. Man Ray fand in ihr nicht nur eine Inspiration für seine Arbeit, sondern auch eine Gefährtin, die die Bedürfnisse eines Künstlers verstand. Seine erste Liebe aus der Zeit in Paris wusste französische Leidenschaft mit natürlicher Eleganz zu verbinden. Sie konnte vulgär und zugleich sensibel sein und wusste dies entsprechend zu verkörpern.⁹⁶ Zunächst war Kiki jedoch schwer zu überzeugen gewesen, für ihn Modell zu stehen. Zwar hatte sie vormals der Maler Moïse Kisling porträtiert, doch zweifelte sie nicht nur an ihren Fähigkeiten als Künstlermuse, sondern überhaupt an der Technik: Sie meinte, die Fotografie sei zu sachlich und realistisch, worauf der Künstler beteuerte, dass er sie so fotografieren würde, wie er male und das Thema gleichsam verfremdet sein würde, wie es eben auch in der Malerei geschah. So begann eine neunjährige Zusammenarbeit.⁹⁷ In den Aufnahmen mit Kiki schwingt die gelassene Schönheit der Odalisquen von Jean-Auguste-Dominique Ingres mit: Sie positioniert sich oftmals ähnlich wie die Schönheiten in seinem *Le Bain Turc* (Vgl. Abb. 7).⁹⁸ In *Le Violon d'Ingres* wird die Bildkomposition sogar direkt von einem ähnlichen Motiv adaptiert: Kikis Haltung gleicht der Silhouette von Ingres *La Baigneuse de Valpinçon* (Vgl. Abb. 8).⁹⁹ Obendrein trägt auch sie einen orientalischen Turban. In dieser mitunter populärsten Aufnahme werden mehrere Bedeutungsebenen vermengt: Man Ray spielt nämlich gleichzeitig mit der Form des Rückenaktes auf eine Gitarre oder Violine an. Mit dem Hinzufügen von graphischen Elementen wird die Absicht deutlich: Die Retuschen in Form von Schalllöchern verwandeln die Frau in ein Musikinstrument - womöglich der männlichen Phantasie. Mit dem Eingriff in die reale Abbildung wird die Wirklichkeit nicht unterlaufen, sondern im Gegenteil etwas (imaginiertes) Verborgenes an ihr freigelegt. Und mit der Metapher vom weiblichen Körper als Musikinstrument liefert er ein idealtypi-

⁹³ Vgl. Hentschel 2000, S. 255f.

⁹⁴ Vgl. Hentschel 2000, S. 258.

⁹⁵ Vgl. Janus 1982, S. 25.

⁹⁶ Vgl. Penrose 1975, S. 92.

⁹⁷ Vgl. Klüver/ Martin 1989, S.119.

⁹⁸ Vgl. Penrose 1975, S. 92.

⁹⁹ Vgl. Schwarz 1977, S. 281.

sches Beispiel für die Verobjektivierung der Frau in der surrealistischen Kunst.¹⁰⁰ Die ambivalente Semantik des Titels untermauert dies zusätzlich: Die „Violine Ingres“ ist im Französischen Ausdruck für einen Zeitvertreib, ein Hobby. Ingres selber war, bevor er sich der Malerei zuwandte, Violinist.¹⁰¹ Aus der weiteren Übersetzungsmöglichkeit „Steckenpferd“ kann auf eine besondere Kompetenz in Sachen Frauen geschlossen werden, die der Künstler für sich hier beansprucht.¹⁰² Man Rays Titel verweisen somit auf subtile Nuancen der Werke. Erotisch-humorvolle Anspielungen wie bei *Le Violon d'Ingres* sind dabei eher selten: Hier gelingt jedoch die Verbindung von Erotik, Geheimnis und Humor.¹⁰³

2.4.1.2 Die Inszenierung des Torsos

Mit *Shadow Patterns on Lee's Torso* (Vgl. Abb. 9) vollzieht Man Ray eine radikale Distanzierung von der traditionellen Fotografie. In einer gewagten Repräsentation eines nackten Oberkörpers einer kopf- und beinlosen Frau fokussiert er auf Brust und Bauchnabel. Die chauvinistische Haltung der Surrealisten, die das Modell ihrer Autonomie berauben und sie als Inspirationsquelle nutzen, ohne ihnen Spielraum für ihr eigenes Talent zu lassen, kann aus diesem Foto herausgelesen werden. Indem der Künstler das Modell köpft und nur auf das Geschlecht verweist, hat er eine fragwürdige und traditionelle Betrachtung angestellt, während er formal zugleich die Konventionen unterläuft, indem er ein Fragment als Teil für das Ganze nimmt. Die Schatten der Gardinenstruktur formen und unterstreichen ihre Rundungen und fügen sie in den Raum ein. Die Frau stellt so eine mysteriöse Erscheinung dar und der Betrachter ist gezwungen zwischen dem Sichtbaren und imaginierten Unsichtbaren zu pendeln. Um Objekt zu sein, dafür, so könnte man denn relativierend entgegenhalten, ist Lee aber zu sehr Schauspielerin. Man Ray hat entgegen aller feministischen Kritik am surrealistischen Umgang mit der weiblichen Selbstbestimmung für seine Modelle eine Möglichkeit eingeräumt, das Kunstwerk mitzugestalten. Seine Modelle waren, wenn wir hier auch kopflos, nicht geistlos und demonstrierten die Präsenz einer dynamischen Weiblichkeit, indem sie die Ideen des Künstlers individuell realisieren.¹⁰⁴ Wie weit diese Relativierung anzuerkennen ist, darüber scheiden sich wohl die (feministischen) Geister.

Die Rückkehr der Vernunft (Vgl. Abb. 10) ist ähnlich konzipiert. Auch hier ist die Darstellerin an Bauch und Nabel abgeschnitten. Die Lichtinszenierung lässt ihren Körper nahezu am einen Ende nun völlig mit dem Raum verschmelzen. Der übrige Torso reflektiert auch hier das Gardinenmuster.¹⁰⁵ Allerdings wird das Modell in dieser Abwandlung dem Betrachter nicht so stark ausgeliefert wie beim frontalen Torso. Eine bemerkenswerte künstlerische Arbeit für einen kommerziellen Auftrag schuf Man Ray mit seinem *Torso* aus der Mappe *Electricité* (Vgl. Abb. 11): Lee steht hier als

¹⁰⁰ Vgl. Martin 1982, S. 7f.

¹⁰¹ Vgl. Penrose 1975, S. 92.

¹⁰² Vgl. Martin 1982, S. 7.

¹⁰³ Vgl. Shattuck 1989, S. 331.

¹⁰⁴ Vgl. Hubert 1994, S. 213.

¹⁰⁵ Vgl. Foster 1989, S. 217.

Modell für Werbeaufnahmen für das Pariser Elektrizitätswerk. Begleitet wird ihr Akt von elektrisierten Linien, die er mit der rayografischen Technik erstellte.¹⁰⁶

Mit einer raffinierten nicht betitelten Illustration in der Zeitschrift *Minotaure* (Vgl. Abb. 12) erweckte Man Ray besonderes Aufsehen: Hier präsentiert der Künstler einen nackten Frauenoberkörper, der zugleich als Stierkopf gelesen werden kann und auf den Minotaurus-Mythos referiert: Pasiphae, die Gattin des Königs Minos von Kreta, hatte sich auf Veranlassung der erzürnten Götter hin in einen Stier verliebt, da ihr Gatte das Tier nicht den Göttern opfern wollte. Aus dieser Beziehung geht der stierköpfige Minotaurus hervor und Man Ray realisiert den Mythos mit den ihm immanenten, nicht nur männlichen Sexualphantasien.¹⁰⁷ Die Evokation von solchen Doppelbildern geschieht nach dem Vorbild von Salvador Dalí: Ohne jede anatomische oder figürliche Veränderung werden in ein und derselben Abbildung zwei unterschiedliche Objekte betrachtet.¹⁰⁸

2.4.1.3. Verobjektivierung in phallischen Symbolen

Auf die Möglichkeit, den Körperausschnitt als Doppelbild zu lesen, wie dies in der Minotaurus-Darstellung angeboten wurde, stößt der Betrachter auch bei *Anatomies (Le Cou)* (Vgl. Abb. 13). *Anatomies* ist eine Antwort auf Dalís *Blutige Rosen* (Vgl. Abb. 14)¹⁰⁹. Wie in kaum einem anderen Bild greift Man Ray hier unmittelbar auf die Schlüsse der Psychoanalyse zurück. Viele Nackte in der Fotografie haben einen fetischistischen Charakter. Sie sind in einer Weise inszeniert, so dass der weibliche Körper in eine Penis-Silhouette formiert wird. Nach Freud ist der Fetisch eine Antwort auf die männliche Kastrationsangst, die aus der im Kindesalter erworbenen Beobachtung resultiert, dass ein Teil der Menschen, nämlich die weiblichen, nicht mit einem Glied ausgestattet sind. Die Verlustangst wird in einer fetischistischen Form signalisiert und soll somit beseitigt werden. Es ist ein Schutz und zugleich eine Erinnerung des Bedrohten.¹¹⁰ Die typische Desobjektivierung der Frau erfolgt auch hier wieder durch das Ausblenden von Kopf und Glieder. Stattdessen sind gestreckter Hals und Kinn Gestaltungselemente der phallischen Implikation.¹¹¹ Verstärkt wird die Erotik der Perspektive auf das im gekippten Kopf angedeutete erigierte Glied durch den isolierenden Ausschnitt.¹¹²

2.4.1.4 Vergleichsbeispiele: Man Rays Fotografien von menschlichen Objektstrukturen

Die Verobjektivierung der Frau wird auch in den fotografierten Objekten evident: In seiner Konstruktion mit Schneebesen *La femme* (Vgl. Abb. 15) lässt sich ein

¹⁰⁶ Vgl. Phillips 1989, S. 211.

¹⁰⁷ Vgl. Molderings 2008, S. 126.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 128f.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 128f.

¹¹⁰ Vgl. Foster 1989, S. 203-206.

¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 216f.

¹¹² Vgl. Molderings 2008, S. 129.

weiblicher Körper entdecken. Die Haltung ist allgemein anthropomorph und der Griff kann als Kopf, das gezackte Rad als der Körper und die Besen als Beine interpretiert werden. Der Titel manifestiert diese Vermutungen. Die objekthafte Reduktion des Weiblichen erhält durch die Mechanisierung des Körpers eine besonders anzügliche Note: Die Konstruktion kann in Betrieb genommen werden und schwingt dann das Tanzbein. Gedeutet werden kann dies als ein Ritual, welches die sexuelle Begegnung eröffnet. Der Rhythmus des Tanzes ist etwas Mechanisches und Man Ray führt an dieser Stelle somit wieder eine Freudianische Dimension ein.

Es existiert allerdings auch ein früherer Abzug mit dem Titel *L'homme*. Mit dem Pendant könnte also auch auf eine Untersuchung des menschlichen Wesens im Allgemeinen verwiesen und nicht allein ein Frauenbild repräsentiert werden.¹¹³ Ähnlich wie in dem Bild zu *Minotaure* beschränkt Man Ray sich somit auch hier nicht auf eine geschlechtsspezifische Perspektive. Das Fotografieren von Objekten anstelle ihres „Ready-Makings“ hatte den Vorteil, dass der Blick des Betrachters kontrollierbar war und Licht und Schatten an die Interpretationsintention, nämlich eine anthropomorphe Wahrnehmung, angepasst werden konnten. *L'homme* zeigt durch den Schneebesen ein männliches Glied. Durch die Fotografie von unten herauf, wirkt die phallische Form stärker. Torso und Kopf sind darüber platziert.¹¹⁴

Zu diesem *L'homme* oder *Man* gibt es wiederum das Pendant *Woman* (auch: *Shadows*, Vgl. Abb. 16): Zwei runde Lichtreflektoren aus Metall verkörpern die Brüste und sechs Wäscheklammern auf einer länglichen Glasplatte können als schnappende Venusfliegenfalle betrachtet werden.¹¹⁵

2.4.1.5 Der weibliche Körper als Objekt sexueller Gewalt und Perversion

Man Ray hatte oft seine Bewunderung für die Schriften des Marquis de Sade kundgetan. Er sah wie auch die übrigen Surrealisten in dem Autor, der die Frau als Objekt seiner perversen Lüste und sexueller Gewalt gebrauchte, das Ideal der Freiheit verwirklicht. Er half sogar dem Forscher William Seabrook bei der Konstruktion eines malträtierten Halsbandes für Frauen.¹¹⁶ Dass er Lee Miller gleichzeitig hingabevolle und liebenswerte Liebesbriefe schrieb, die nebenbei bemerkt natürlich auch wieder seinen Wunsch nach Besitz ankündigten, verhält sich paradox zu diesen abgründigen Neigungen.¹¹⁷

Mit *La Prière* (Vgl. Abb. 17) wird die Form einer Frucht aufgegriffen bzw. umgekehrt.¹¹⁸ Gleichermaßen vergleicht der *Apfel mit Holzschraube* (Vgl. Abb. 18) den weiblichen Körper mit einer köstlichen, verlockenden Frucht- und suggeriert zugleich sexuelle Gewalt: Die Schraube ersetzt nicht nur auf beliebige Art den Stiel, sondern verweist auf eine gewaltsam lustvolle Annäherung.

In dem direkt auf den skandalösen Autor anspielenden *Monument à D.A.F. de Sade* (Vgl. Abb. 19) wird ein nacktes Gesäß durch ein auf dem Kopf stehendes Kreuz

¹¹³ Vgl. Martin 1982, S.6-8.

¹¹⁴ Vgl. Naumann 1898, S. 77f.

¹¹⁵ Vgl. Ebd., S. 77f.

¹¹⁶ Vgl. Phillips 1989, S. 217.

¹¹⁷ Vgl. Gille 2001, S. 160.

¹¹⁸ Vgl. Phillips 1989, S. 218.

gerahmt. Dass es sich hierbei um eine Frau handelt, ist jedoch nicht gesichert. Die Kreuzform in Verbindung mit der intimen Region, einer irritierenden Kombination, führt zu Assoziationen wie verletzte Schönheit, Sodomie und schwarze Magie oder schmutzige Blasphemie.¹¹⁹

2.4.2 Überschreitung der Realitätsebenen

Auch eines der eindrucklichsten Werke *Primat de la matière sur la pensée* (Vgl. Abb. 20) stellt eine Reaktion auf Man Rays Malerkollegen aus Spanien dar: Er gestaltet diese Solarisation in Anlehnung an Dalís *Der große Masturbator* (Vgl. Abb. 21)¹²⁰. Das Bild erschien in der Zeitschrift *Le Surréalisme au service de la révolution* 3 im Dezember 1931, in welcher die Gruppierung ihre gesellschaftliche Aufgabe wahrnehmen wollte.¹²¹ Mit dem besonderen Verfahren ist es ihm gelungen, den anamorphotischen Foto-realismus Dalís auf die Fotografie zu übertragen. So werden Authentizität und Voyeurismus des üblichen Aktfotos in ein vielschichtiges Bild überführt, welches den äußerlichen Anblick der nackten ausgestreckten Meret Oppenheim mit einem inneren Bild, unter Umständen dem Traumbild von ihr selber oder dem Betrachter, verknüpft.¹²² Die ästhetische Umsetzung stützt dies: Die Lichtzufuhr in der Dunkelkammer beim Solarisationsverfahren lässt das Bild als eine Mischung aus Negativ und Positiv erscheinen. Die Konturen sind aufgelöst und durch Licht- wie Dunkelbänder begleitet. Der Körper wird in seiner Plastizität aufgeweicht und gleichzeitig erhärtet. Die Vereinigung von Gegensätzen hat dabei etwas Grenzüberschreitendes und Auratisches.¹²³ Man Ray hält hier somit einen ganz besonderen Moment fest, wo sich die Substanz der Objektwelt in ihre Phänomenalität transformiert, sie also ihrer irdischen materiellen Schwere entbunden wird, aber das Körperhafte den ephemeren Gebilden aus Licht und Schatten noch nachhallt.¹²⁴ Ästhetizistischen und spiritualistischen Interpreten, die besonders Werke dieser Art zur Illustration ihrer Anschauungen heranziehen wollten, stand er jedoch völlig fern. Traum und Imagination werden auf mechanistischer Ebene realisiert. Die Idee bleibt Ausgangslage seiner Produktion, nicht die Inspiration oder Neigung zum Esoterischen.¹²⁵ Man Rays Konzept der Liebe und der Sexualität bleibt also doch ein recht sachliches. Diese Betrachtungsrichtung ist im Kontext der Psychoanalyse zu verstehen, die er dahingehend besonders konsequent rezipierte.¹²⁶ So kann man ihm durchaus ein atomistisches, mechanistisches Weltverständnis attestieren. Und nicht nur die Erkenntnisse der Psychoanalyse, sondern der Wissenschaft allgemein galt es ihm in die Kunst zu integrieren.¹²⁷

Eine Transzendierung von Wirklichkeitsschranken vollzieht sich auch in *A l'Heure de l'Observatoire* (Vgl. Abb. 22). Oben in einer eigenen Sphäre schwebt das ide-

¹¹⁹ Vgl. Shattuck 1989, S. 327.

¹²⁰ Vgl. Molderings 2008, S. 129.

¹²¹ Vgl. Kat. Ausst. Hamburg 2005, S. 18.

¹²² Vgl. Molderings 2008, S. 130.

¹²³ Vgl. Kemp 2011, S. 68.

¹²⁴ Vgl. Honnef 1996, S. 11.

¹²⁵ Vgl. Janus 1982, S. 26.

¹²⁶ Vgl. Martin 1982, S. 8.

¹²⁷ Vgl. Janus 1982, S. 26.

ale, mit einer Idee angereicherte Kunstobjekt, während unten die abgeschlossene wirkliche, aber doch phänomenale Welt angesiedelt ist.¹²⁸

Zusammen mit Paul Eluard schuf Man Ray darüber hinaus eine ganze Serie von tranceartigen Illustrationen in Textbüchern: *Facile* (Vgl. Abb. 23) ist eine Solarisation zum Gedicht *L'Entente*. Der Körper von Eluards Gattin Nusch schmückt jede Seite des Bandes im Schwebezustand.¹²⁹ Es handelt sich bei der Beziehung, die zwischen Man Rays Fotografien von Nusch und den Worten Eluards in *Facile* hergestellt wird um keine klassische Buchillustration: es ist eine metaphorische Korrespondenz zwischen Text und Bild bzw. ein Analogon aus der Natur. Wir begegnen hier einer Transformation der lyrisch beschriebenen Liebe für Nusch. In der Art einer surrealistischen Collage werden so zwei Realitätsebenen miteinander verbunden.¹³⁰

2.4.3 Die Frau als Bedrohung

Das Begehren des Weiblichen gestaltet sich oftmals ambivalent: Der Surrealist empfindet gegenüber ihrer erotischen Erscheinung eine Angstlust. Die *femme fatale* des Symbolismus, die den Mann in den Abgrund zieht, wird hier wieder aufgegriffen und in den Traum- und Phantasiebildern zelebriert.¹³¹

Beispielhaft anzuführen ist an dieser Stelle die doppelbelichtete Fotografie *Tristan Tzara* (Vgl. Abb. 24): Man Ray begründet hier eine neue Art des Künstlerporträts. Es erfolgt anstelle einer Fokussierung auf die Physiognomie seine Einbindung in eine groteske Szene. Der Künstler sitzt in einer Nische, die Füße auf einer Leitersprosse abgestützt und erinnert an Camus' Kunstmaler Jonas. Eine Konstruktion aus Hackebeil und Uhr schwebt über seinem Haupt gleich einem Damokles-Schwert. Links von ihm erschrickt den Betrachter eine geisterartige Projektion einer überlebensgroßen nackten Frauengestalt,¹³² vermutlich Madeleine Turban, einer guten Freundin von Marcel Duchamp.¹³³ Der Künstler wirkt jedoch merkwürdig gelassen, schon beinahe unberührt von den bedrängenden Umständen. Vielleicht wollte Man Ray mit dieser Aufnahme gerade ein Gegenbeispiel von körperlicher Regungslosigkeit und Desinteresse an der erotischen Überreizung statuieren. Es bleibt eine Spekulation.

2.4.4 Emanzipatorische und androgyne Elemente

Zahlreiche Künstlerinnen versuchten, wie erwähnt, das subversive Potential der surrealistischen Bewegung für sich zu nutzen, um deren eigene Frauenverachtende Tendenzen zu untergraben. Claude Cahun beispielsweise protestiert so in ihren Fotos mit der Darstellung von Androgynität. Mit der Entstehung von *Veiled Erotic* (Vgl. Abb. 25), einem Werk, welches ebenso maskuline Züge einer Frau herausstellt, darf darüber diskutiert werden, wie weit Man Ray diese Bestrebungen anerkennt und

¹²⁸ Vgl. Phillips 1989, S. 221.

¹²⁹ Vgl. Phillips 1989, S. 221.

¹³⁰ Vgl. Gille 2001, S. 130.

¹³¹ Vgl. Krieger 2006, S. 9.

¹³² Vgl. Molderings 2008, S.107.

¹³³ Vgl. Klüver/ Martin 1989, S. 89.

stützt. Zu sehen ist Meret Oppenheim, die nackt neben einer ätzenden Maschine im Studio des Malers Louis Marcoussis steht. Man Ray hatte eine kurze Affäre mit ihr. Das gefeierte Foto von ihr vor der Druckerpresse scheint sie in der Gestalt eines einfachen Modells oder einer Muse zu besetzen, die erotische Inspiration für einen wohl männlichen Künstler liefert. Die Foto-Session war aber auch eine Bühne für schauspielerische Interaktionen. Vielleicht verfolgt er hier das Ziel, die altmodische Vorstellung, die Frauen von der künstlerischen Arbeit ausschloss, aufzugeben? Die Fotografie eignet sich schließlich gut, um die Transformation der Geschlechterverhältnisse zu dokumentieren. Sie stand der Massenkultur und Mode näher, wo das Einreißen der Mauern im androgynen Stil der neuen Frau sichtbar wurde. Der Umbruch der Geschlechtervorstellung schwingt in Man Rays Werk mit: Die Inszenierung mit der Druckerpresse zeugt von feministischen Belangen. Das Rad bedeckt ihre Brüste, um auf die Auslöschung der Geschlechterunterschiede zu verweisen, ebenso wie auch die Hüften in der gezeigten Haltung und der kurze Haarschnitt maskulin wirken. Oppenheim wollte selber so aufgenommen werden, dass ihre Erscheinung auf die Instabilität der Geschlechterbilder verwies und sie beweisen konnte, dass ein Jeder männliche wie weibliche Elemente in sich trug.¹³⁴

3 Schluss

1961 wurde Man Ray auf der Biennale in Venedig die Goldmedaille für Fotografie verliehen. Erst in den siebziger Jahren hatte er sich mit seinem (nicht nur fotografischen) Werk in Einzel-Ausstellungen etabliert. Doch fiel die Anerkennung dann besonders groß aus: 1976 erhielt er von der französischen Regierung schließlich sogar den Verdienstorden für Künstler.¹³⁵ Sein fotografisches, von ihm selber nicht ganz eindeutig zu seinen bedeutenderen Ergebnissen gerechnetes Werk hat in kunstgeschichtlicher Hinsicht Maßstäbe gesetzt: die Verhandlung des Begehrens als primäres männliches Begehren bedeutete, wie die Untersuchung gezeigt hat, eine Depersonalisierung des Begehrten, nämlich der reizvollen Weiblichkeit. Beispiele haben aber auch belegt, wie Man Ray diesen Impuls als grundlegend menschliches und nicht geschlechtsspezifisches Phänomen thematisiert. Darüber hinaus ist dargestellt worden, wie in vereinzelt Werken sogar eine Umkehrung der Geschlechterrollen vorzufinden ist. Auch hält sein Œuvre die Ergebnisse von Auseinandersetzungen mit dem weiblichen Modell bereit, welche eine andere Sinndimension als die des Erotischen offenbaren. Er porträtiert Lee wie auch andere Frauen (vgl. Abb. 3) nicht nur als reizenden Akt, sondern ebenso in exklusiven Modefotografien, die sie in hochgeschlossener, eleganter Kostümierung zeigen; anziehend durch ideale Schönheit, aber ohne Ansichten und Positionen, die das Begehren des Betrachters anstacheln könnten. Er huldigt hier einer für sich stehenden Ästhetik, die frei ist von Andeutungen zwischengeschlechtlicher Begegnungsmöglichkeiten. Auch sein persönlicher Umgang mit den Frauen gibt, wie klar wurde, ein doppeldeutiges Bild ab. Man Ray wie auch den Surrealisten im Allgemeinen ein völlig reduktionistisches Frauenbild zu unterstellen, zeugt somit wohl von einer pauschalen und undifferenzierten Betrachtung. Abgesehen von Gegenbeispielen wohnte jener Strömung auch bedeutendes emanzipatori-

¹³⁴ Vgl. Foster 2001, S. 224.

¹³⁵ Vgl. Ware 2004, S. 98ff.

sches Potential inne – jedoch wohl vor allem als Nebeneffekt des anti-bürgerlichen Duktus, was bei Man Ray im engeren Sinne eine eher inoffizielle Angelegenheit war: Die Porträtierung so vieler angesehener und auch gediegener Persönlichkeiten brachte ihn in die heikle Situation, zwischen allgemein Ansprechendem aber nicht Oberflächlichem und Innovativ-Subversivem die Waage halten zu müssen. Der Künstler scheint daher zwischen avantgardistischem und klassischem Vorgehen zu schwanken.

Aus der Gender-Perspektive betrachtet priesen die Surrealisten die freie Liebe wohl eher zu ihrem Wohl denn als Anregung zur Gleichberechtigung der Frauen, und so bleibt es auch in der Mehrzahl von Man Rays Beiträgen zur Aktfotografie bei einer Repräsentation des surrealistischen Umgangs mit dem anderen Geschlecht. Dabei haben der Surrealismus wie auch andere Strömungen Werke hervorgebracht, die feministischen Kritiken deutlich mehr Nährboden liefern. Über diese Beobachtung hinaus muss Man Rays Werken allerdings zugestanden werden – bestes jüngeres Beispiel für solche Kontroversen liefert das fotografische Œuvre eines Helmut Newton –, dass er die Präsentation von weiblicher Nacktheit - weitaus mehr als seine Zeitgenossen - so überzeugend und originell ästhetisiert, dass auch der emanzipierte weibliche Betrachter diese schlichtweg als kunstvoll erleben muss.

4 Literaturverzeichnis

Quellen:

Freud 1964: Sigmund Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie und verwandte Schriften, Frankfurt a. Main und Hamburg 1964.

Forschungsliteratur:

Handbücher/ Einführungen:

Schneede 2001: Uwe. W. Schneede, Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001.

Monografien:

Hubert 1994: Renée Riese Hubert, Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, & Partnership, Nebraska **Kemp 2011:** Wolfgang Kemp, Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky, München 2011.
1994.

Molderings 2011: Herbert Molderings, Die Moderne der Fotografie, Hamburg 2008.

Penrose 1975: Roland Penrose, Man Ray, London 1975.

Schwarz 1977: Arturo Schwarz, Man Ray. The Rigour of Imagination, London 1977.

Ausstellungskataloge:

Kat. Ausst. Frankfurt/ Basel 1979: Kat. Ausst. Frankfurt/ Basel. Jean- Christophe Ammann/G. Bussmann, Man Ray. Inventionen und Interpretationen, Frankfurt 14.10 - 23.12. 1979 und Basel 20.1. – 24.12.1980.

Kat. Ausst. Hamburg 2005: *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie*, Hamburger Kunsthalle 11.3.2005 – 29.5.2005, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Ostfildern- Ruit 2005.

Beiträge in Sammelchriften:

Chéroux 2011: Clément Chéroux, „Leuchtende Gesichter jenseits der Zeit versammelt“. Die Porträts von Man Ray, in: *Man Ray Portraits. Paris- Hollywood- Paris. Aus dem Man Ray- Archiv des Centre Pompidou*, hrsg. v. Clément Chéroux, München 2011.

de l'Écotais 2004: Emmanuelle de l'Écotais, Man Ray. Créateur de la photographie surréaliste, in: *Man Ray. 1890-1976*, hrsg. v. Manfred Heiting, Köln 2004.

Foster 2001: Hal Foster, Violation And Veiling In Surrealist Photography: Woman As Fetish, As Shattered Object, As Phallus, in: *Surrealism. Desire unbound*, hrsg. v. Jennifer Mundy, London 2001.

Gille 2001: Vincent Gille, Love of Books, Love Books, in: *Surrealism. Desire unbound*, hrsg. v. Jennifer Mundy, London 2001.

Hentschel 2000: Linda Hentschel, Das Paar, das nie eins war: Lee Miller und Man Ray (1929- 1932), in: *Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Renate Berger, Köln 2000.

Honnef 1996: Klaus Honnef, Ein Zauberer mit der Kamera- Man Ray und die Photographie, in: *Man Ray. 1890-1976. Photographien*, hrsg. v. Rudolf Kicken, München 1996.

Janus 1982: Janus, Im Jahrhundert von Man Ray, in: *Man Ray Photographie*, hrsg. v. Philippe Sers, München 1982.

Klüver/ Martin 1989: Billy Klüver und Julie Martin, Man Ray, Paris, in: *Man Ray. 1870-1976. Sein Gesamtwerk*, hrsg. von Merry Foresta, Schaffhausen 1989.

Krieger 2006: Verena Krieger, Einführung: „L'Amour fou“- die Erotikkonzeption des Surrealismus, in: *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*, hrsg. v. Verena Krieger, Hamburg 2006.

Lomas 2001: David Lomas, The Omnipotence of Desire: Surrealism, Psychoanalysis and Hysteria, in: *Surrealism. Desire unbound*, hrsg. v. Jennifer Mundy, London 2001.

Martin 1982: Jean- Hubert Martin, Ein Amerikaner kommt nach Paris und gibt die Malerei zugunsten der Schatten auf, in: *Man Ray Photographie*, hrsg. v. Philippe Sers, München 1982.

Molderings 1982: Herbert Molderings, Fotografie als Trost, in: *Man Ray Photographie*, hrsg. v. Philippe Sers, München 1982.

Naumann 1989: Francis Naumann, Man Ray. 1908-1921. Von einer zweidimensionalen Kunst zur Identität von Kunst und Leben, in: *Man Ray. 1870-1976. Sein Gesamtwerk*, hrsg. von Merry Foresta, Schaffhausen 1989.

Phillips 1989: Sandra S. Phillips, Thema mit Variationen. Man Rays Photographie in den Zwanziger und Dreissiger Jahren, in: *Man Ray. 1870-1976. Sein Gesamtwerk*, hrsg. von Merry Foresta, Schaffhausen 1989.

Sers 1982: Philippe Sers, Man Ray und die Avantgarde. in: *Man Ray Photographie*, hrsg. v. Philippe Sers, München 1982.

Shattuck 1989: Roger Shattuck, Zielstrebig und doch verwirrt im Niemandsland, in: *Man Ray. 1870-1976. Sein Gesamtwerk*, hrsg. von Merry Foresta, Schaffhausen 1989.

Ware 2004: Katherine Ware, Chemist of Myteries. The Life and Photographic Work of Man Ray, in: *Man Ray. 1890-1976*, hrsg. v. Manfred Heiting, Köln 2004.

Zeitschriften:

Vidal, 1930: Jean Vidal, "En photographiant les photographes: Kertész, Man Ray", in: *L'Intransigeant*, 1. April 1930.

5 Abbildungen



Abbildung 1: Man Ray, *Sans titre*. *Epreuve gelatino-argentique*, 1924, 29,5 x 23,5cm, Jean-Paul Getty Museum Malibu (Perlein, Gilbert - Palazzoli, Daniela: Man Ray. *Rétrospective 1912-1976*. Nizza 1997, S. 88). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 2: Man Ray, *Natascha*, 1931 (art 7/1999, S. 71). © Man Ray Trust, Paris/ VG
Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 3: Man Ray, *Coco Chanel*, um 1935 (art 7/1999, S. 75). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 4: Man Ray, *L'énigme d'Isidore Ducasse (the riddle)*, 1920, Assemblage; Armeedecke, Schnur, Nähmaschine, Regenschirm, Holzplatte, (Perlein, Gilbert - Palazzoli, Daniela: Man Ray. *Rétrospective 1912-1976*. Nizza 1997, S. 88). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 5: Man Ray, *Object to be Destroyed*, 1932, Metronom, Photographie des Auges von Lee Miller (Foresta, Merry (Hrsg.): Man Ray. 1890-1976. Sein Gesamtwerk. Schaffhausen u.a. 1989, S. 252). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 6: Man Ray, *Le Violon d'Ingres*, 1929, Silberdruck (Merry Foresta (u. a.):
Man Ray 1890-1976. Sein Gesamtwerk, Schaffhausen: Edition Stemmler 1989 S. 317). ©
Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 7: Jean- Auguste- Dominique Ingres, *Bain Turc*, 1863, Öl auf Leinwand auf Holz, 110cm, Musée du Louvre Paris (Georges Vigne, Ingres, Paris: Citadelles&Mazenod, 1995, Abb.256).



Abbildung 8: Jean- Auguste- Dominique Ingres, *Baigneuse de Valpinçon*. *Signe. Huile sur toile*, 1808, 164 x 97cm, Musée du Louvre Paris (L'art du XIXe siècle. [1], 1780-1850 / William Vaughan ; trad. de l'anglais par Christiane Thiollier. Paris : Ed. Citadelles, 1989. 624 p. : ill. ; 32 cm. L'art et les grandes civilisations ; 19. RERO).



Abbildung 9: Man Ray, *Shadow Patterns on Lee's Torso*, 1930, Lee Miller Archives Chiddingly (East Sussex, GB) (Krauss, Rosalind / Livingston, Jane: *L'Amour fou. Photography & Surrealism*, Abbeville Press New York, 1985, S. 98, Abb. Nr. Fig. 88). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 10: Man Ray, *Rückkehr der Vernunft*, 1923 (Man Ray 1890-1976, Köln 1990 S. 25). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 11: Man Ray, *Electricité*, 1931, (L'Ecotais, E. de, Sayag, A. (Hrsg.): Man Ray. Das photographische Werk, München-Paris-London 1998. S. 187). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 12: Man Ray, *Le Minotaure. Frontispice*, 1935, 15 x 24cm, Collection Juliet Man Ray (L'art du XXe siècle. Paris : Citadelles & Mazenod, 1996-2005. Vol. 1: 1900-1939 / Jean-Paul Bouillon, Paul-Louis Rinuy, Antoine Baudin. Ill. en noir et en coul. ; 32 cm. L'art et les grandes civilisations ; 26) © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015

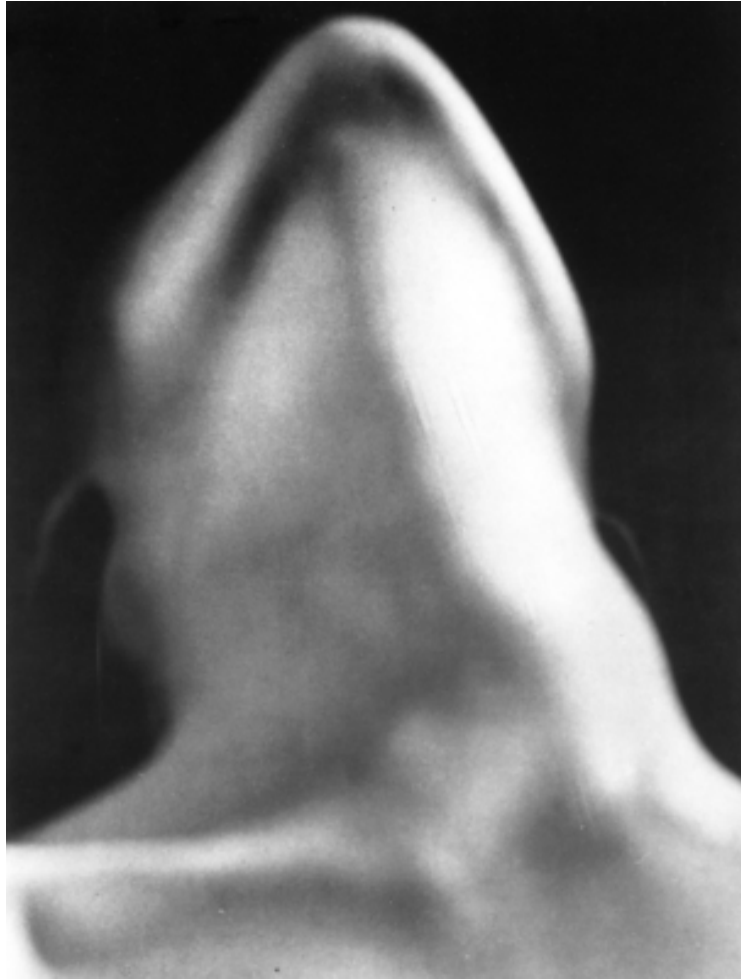


Abbildung 13: Man Ray, *Anatomies (Le Cou)*, um 1930, 22,6 x 17,2cm, Museum of Modern Art New York (Man Ray : la photographie a l'envers / sous la dir. d'Emmanuelle de l'Ecotais et Alain Sayag ; avec des textes de: Jean-Jacques Aillagon...[et al.]. - Paris : Centre Georges Pompidou, 1998. - 257 p. : ill. ; 32 cm) © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015

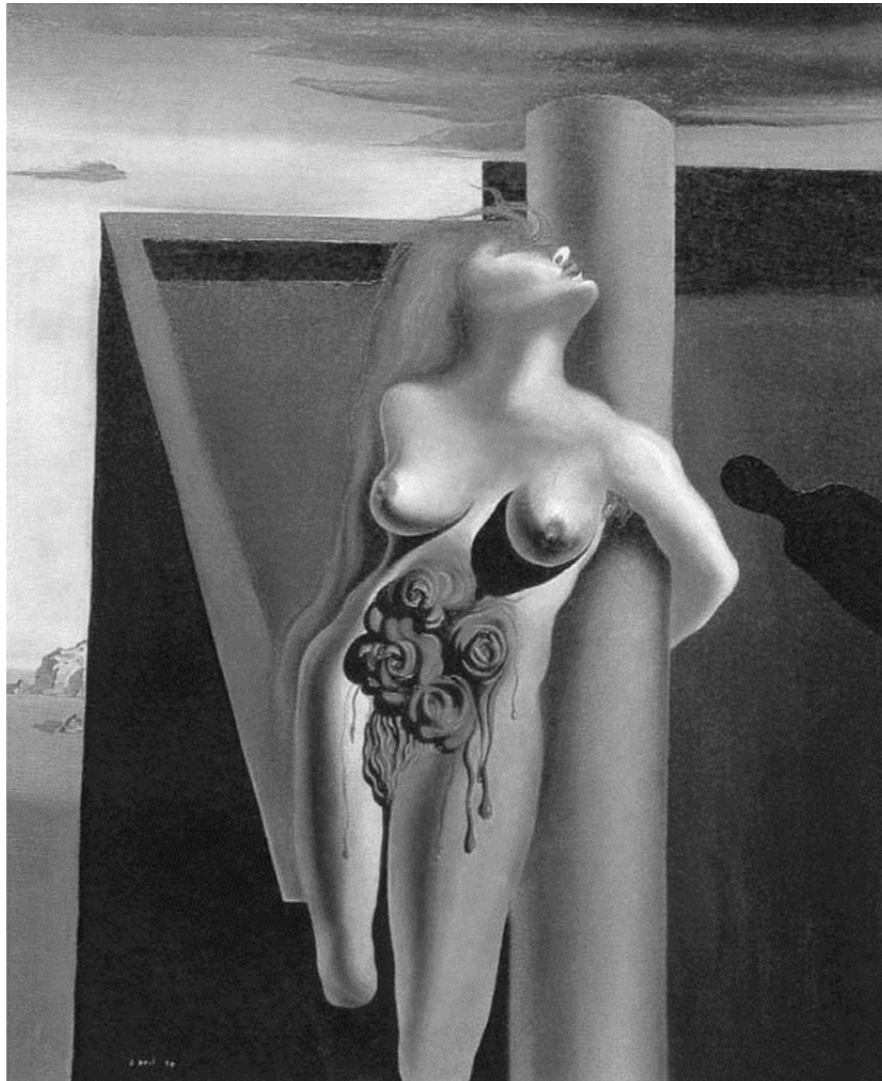


Abbildung 14: Salvador Dalí, *Blutige Rosen*, in: Salvador Dalí, 1904-1989, *Das malerische Werk*, Band I 1904-1946, Konzeption: Gilles Néret, Abb. 351. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/VG Bild-Kunst, Bonn 2015

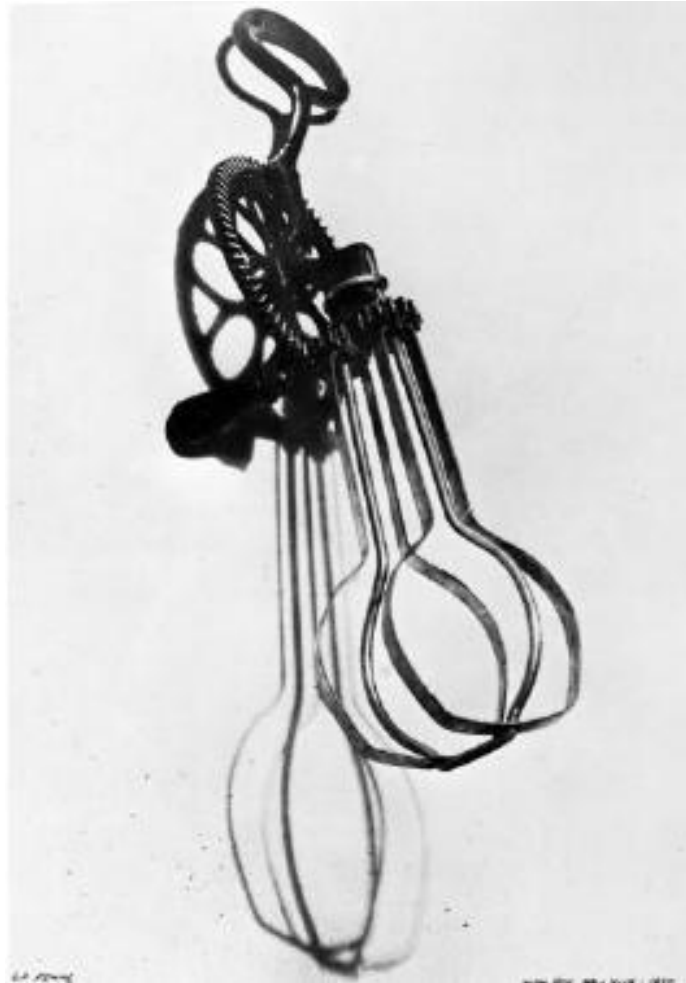


Abbildung 15: Man Ray, *La femme*, 1920, 38,8 x 29,1cm, Musée Nationale d'Art Moderne Paris, (Frankfurter Kunstverein (Hg.): Man Ray. Inventionen und Interpretationen (AK), Frankfurter Kunstverein Frankfurt/Main, 1979, S. 144). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015

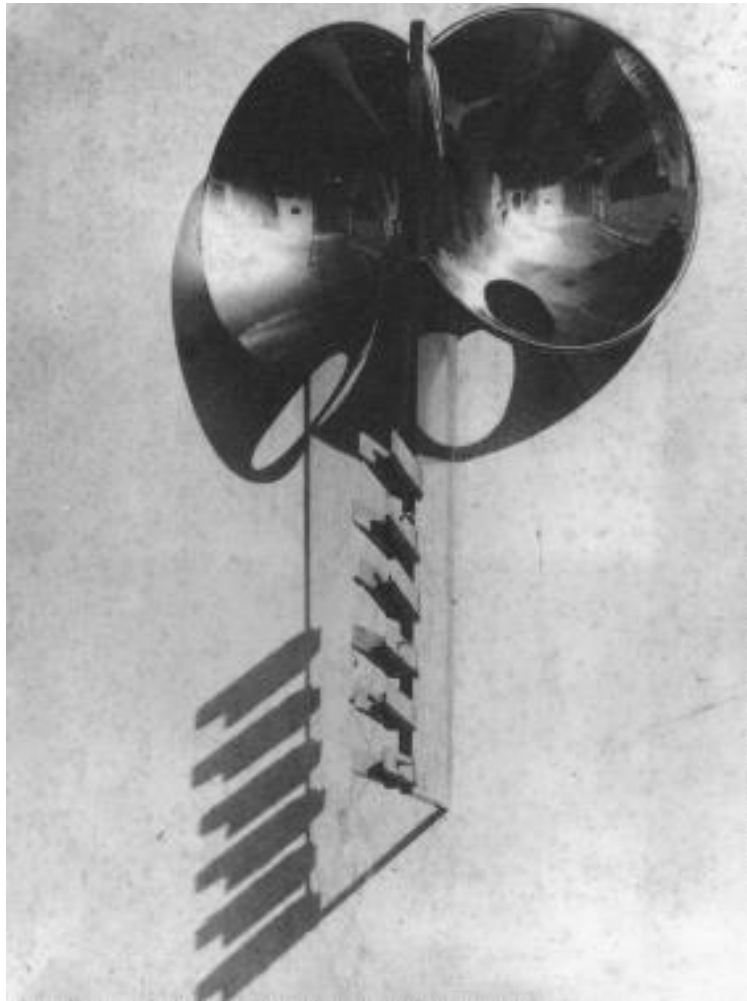


Abbildung 16: Man Ray, *Woman* (auch: *Shadows*) 1918, Galleria Schwarz Mailand (Krauss, Rosalind / Livingston, Jane: *L'Amour fou. Photography & Surrealism*, Abbeville Press New York, 1985, S. 121, Abb. Nr. Fig. 109). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 17: Man Ray, *La Prière*, 1930 (art 7/1999, S. 73.) © Man Ray Trust, Paris/ VG
Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 18: Man Ray, *Apfel mit Holzschraube*, 1931, Assemblage: Apfel, Holzschraube, Silbergelatineabzug, 80 x 60cm, Museum Abteiberg Mönchengladberg, (Kicken, Rudolf (Hrsg.): Man Ray. 1890 - 1976. Photographien. Abb. 124). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015

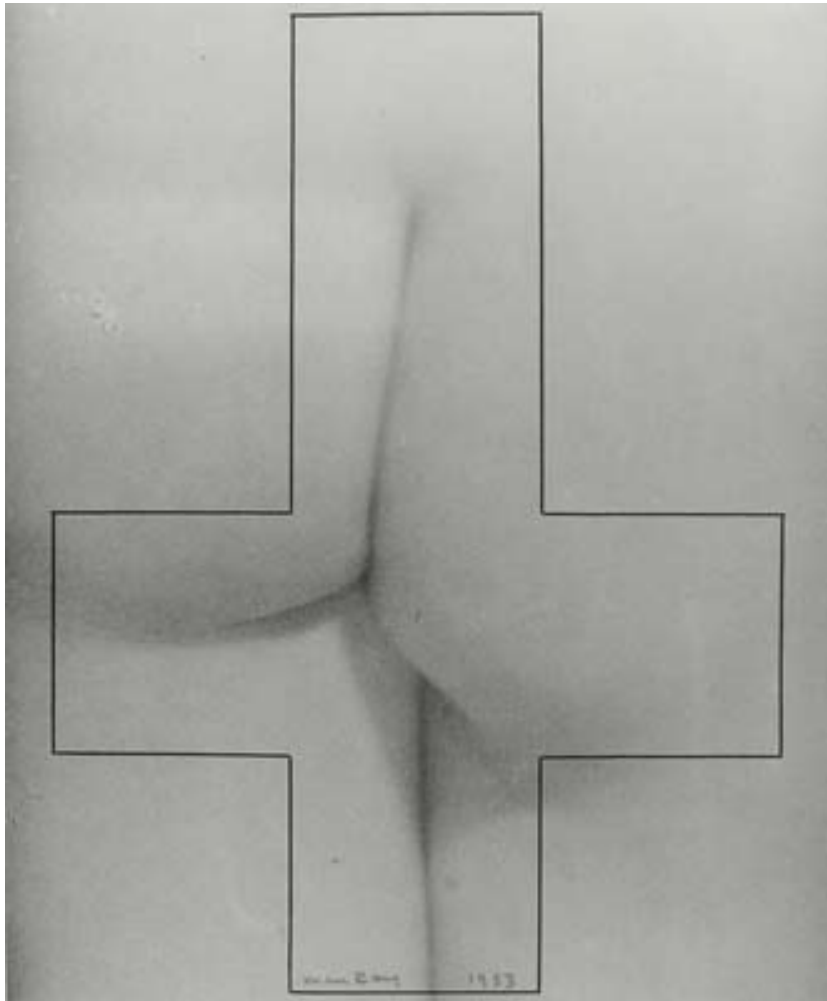


Abbildung 19: Man Ray, *Monument à D.A.F. de Sade*, 1933, Sammlung Schwarz Mailand (Krauss, Rosalind: *L'Amour fou. photography and surrealism*. New York, 1985).
© Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015

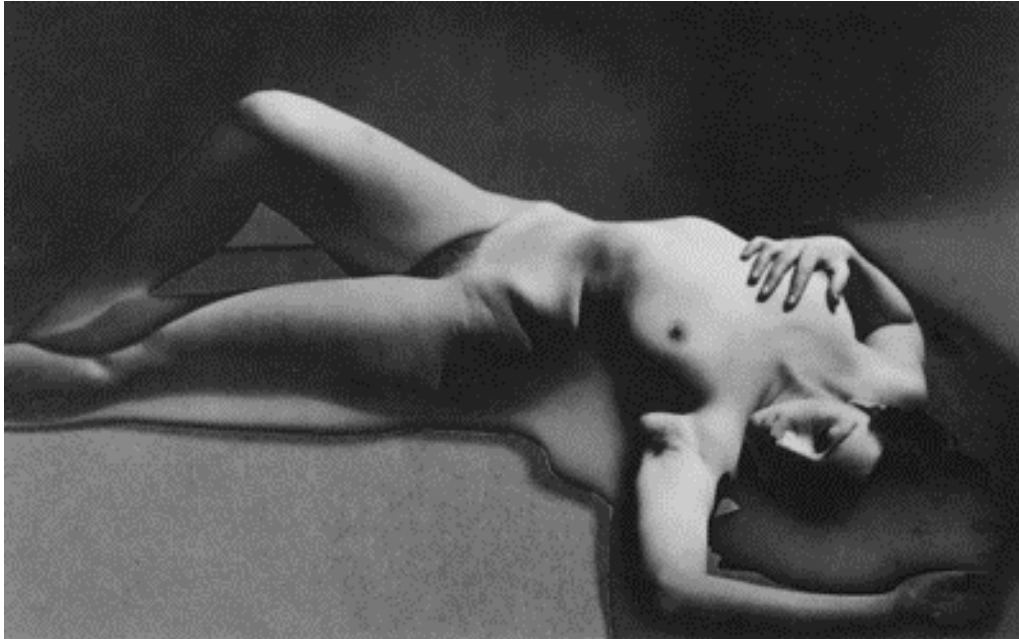


Abbildung 20: Man Ray, *Primat de la matière sur la pensée*, 1929, Sammlung Georg Dalsheimer Baltimore (Krauss, Rosalind: *L'Amour fou. photography and surrealism.* New York, 1985). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015

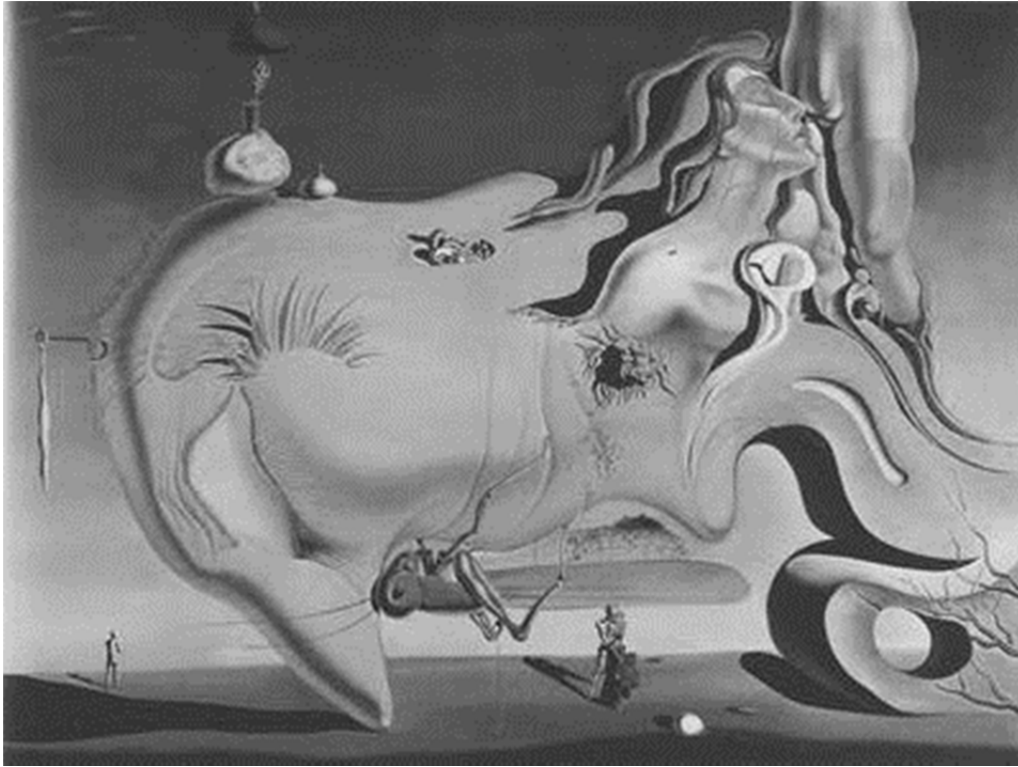


Abbildung 21: Salvador Dalí, *Der große Masturbator*, Öl auf Leinwand, 1929, 110 x 150cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid (La révolution surréaliste, Kat. zur Ausstellung im Centre Pompidou Paris 2002, Paris: Centre Pompidou, 2002, p.203.). © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí/VG Bild-Kunst, Bonn 2015

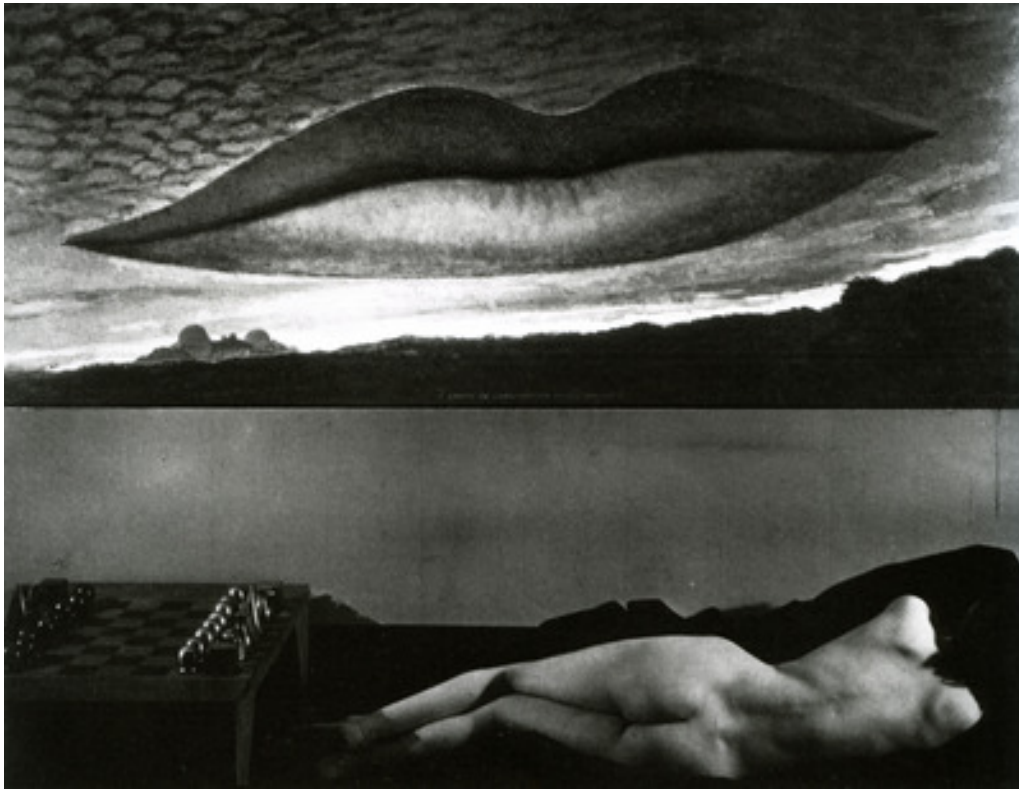


Abbildung 22: Man Ray, *A l'heure de l'observatoire*, um 1935, 17,1 x 21,8cm, (Perlein, Gilbert - Palazzoli, Daniela: Man Ray. *Rétrospective 1912-1976*. Nizza 1997, S. 114). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 23: Man Ray, *Facile*, 1935, Collection Lucien Treillard (Krauss, Rosalind / Livingston, Jane: *L'Amour fou. Photography & Surrealism*, Abbeville Press New York, 1985, S. 96, Abb. Nr. Fig. 86). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 24: Man Ray, *Tristan Tzara*, 1921, 10,7 x 7,8cm, Musée Nationale d'Art Moderne (Man Ray : la photographie a l'envers / sous la dir. d'Emmanuelle de l'Ecotais et Alain Sayag ; avec des textes de: Jean-Jacques Aillagon...[et al.]. - Paris : Centre Georges Pompidou, 1998. - 257 p. : ill. ; 32 cm). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Abbildung 25: *Veiled Erotic*, 1933, Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Josef Helfenstein: Meret Oppenheim und der Surrealismus, Stuttgart: Gerd Hatje, 1993 S. 53 / Abb. 11). © Man Ray Trust, Paris/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015