



Leseprobe

Herbert Molderings

Die nackte Wahrheit

Zum Spätwerk von Marcel Duchamp

ISBN: 978-3-446-23872-5

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-446-23872-5>

sowie im Buchhandel.

Inhalt

Relativismus und historischer Sinn <i>Duchamp und die Postmoderne</i>	7
Gegeben sei: 1. der Wasserfall 2. das Leuchtgas <i>Marcel Duchamp und die »Nackte Wahrheit«</i>	26
Das Glück selbst <i>Auf der Suche nach dem »Grünen Lichtstrahl« von Marcel Duchamp</i>	130
Anmerkungen	194
Bildnachweise	237
Fotonachweise	241
Editorische Notiz	242

Relativismus und historischer Sinn

Duchamp und die Postmoderne

Kaum ein Œuvre der bildenden Kunst des vergangenen Jahrhunderts steht heute so isoliert da wie das von Marcel Duchamp. Indem er die Leinwand durch Glas als Malgrund ersetzte, Bilder mit Nähgarn, Piniennadeln, Körperhaaren und Sperma anfertigte, den Zufall als Medium der Formerfindung einsetzte, Steckbriefe und Reklametafeln als bildnerische Ausdrucksmittel nutzte, triviale Gebrauchsgegenstände in ästhetische Experimentalobjekte verwandelte, Schaufenster dekorierte, mit Schokolade malte und mit Marzipangemüse skulptierte, hat er unsere Vorstellung von dem, was künstlerisch möglich ist, von Grund auf verändert. In den aktuellen Handbüchern zur Kunst der Moderne figuriert Duchamp als Erfinder fast sämtlicher, die Malerei transzendierenden Innovationen in der Kunst des vergangenen Jahrhunderts: der Assemblage und der Objektkunst, der Kinetik und der Installation, der Aktions- und der Prozesskunst, der konzeptuellen Fotografie, der Gender Performance, der Body Art und der Appropriation Art. War sein Einfluss zu Zeiten von Dada und Surrealismus bereits groß und sein Werk nach dem Zweiten Weltkrieg einer der wichtigsten Bezugspunkte so konträrer Bewegungen wie der Pop und der Minimal, der Op und der Concept Art, so machte ihn die Theorie der Postmoderne in den 1970er Jahren endgültig zum wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts.

Die Theorie der Postmoderne bezeichnet das Ende des modernistischen, von der Idee der Wahrheit und der Hoffnung auf einen dauerhaften, neuen Stil geprägten Kunstdiskurses. Alle künstlerischen Fortschrittsutopien, die die

Menschheit in Form von futuristischen, puristischen, konstruktivistischen, surrealistischen oder situationistischen Manifesten in eine bessere Zukunft führen sollten, basierten auf dem Wahrheitsanspruch. Diesen haben die Künstler und Theoretiker der Postmoderne abgelegt. An die Stelle des ästhetischen Dogmatismus der klassischen Moderne ist eine spielerische Skepsis getreten, die sich allenthalben auf Duchamp beruft. Was in der Gegenwart zählt, sind nicht mehr metaphysische Fragen nach der »Wahrheit« der Kunst, sondern neue Perspektiven, neue Verbindungen und Horizonterweiterungen.

Wie konnten Duchamps Werke und Handlungen, diese zufälligen individuellen Initiativen, die nicht selten unscheinbar und nur wenigen Zeitgenossen bekannt waren, die in vielen Fällen nicht einmal dokumentiert und nur mündlich tradiert worden waren, eine derartige historische Wirkung entfalten? Zweifellos haben die ihm nachfolgenden Künstler, die die Erinnerung an sein Werk durch ihr eigenes künstlerisches Tun wachgehalten haben, dabei ebenso eine Rolle gespielt wie der Bedarf des modernen Kunstmarkts nach »Wegbereitern« und »Heroen«. Dies sind unseres Erachtens jedoch lediglich Sekundäreffekte, die nicht in der Lage sind, eine derart nachhaltige Wirkungsgeschichte zu begründen. Eine Antwort auf die Frage nach Duchamps Bedeutung für die Gegenwart wird man weniger auf dem Feld der künstlerischen Techniken als auf dem der Ästhetik finden, Ästhetik im weitesten Sinne des Wortes verstanden als die Geisteshaltung, die bestimmt, wie wir uns selbst und unsere Welt wahrnehmen. Wenn Duchamp heute als *der* Künstler des 20. Jahrhunderts gilt, dann deshalb, weil seine für einen langen Zeitraum solitären ästhetischen Überzeugungen in den vergangenen drei Jahrzehnten zunehmend mit der ironischen

und unmetaphysischen Richtung des zeitgenössischen ästhetischen Denkens konvergierten.

Zu den markantesten Zügen des postmodernen Diskurses gehört die Kritik des Szientismus und Utopismus. Paul Feyerabends 1975 in den USA veröffentlichtes Plädoyer für einen heiteren Anarchismus als Gegenmittel gegen den Systematisierungs- und Verallgemeinerungszwang in den Wissenschaften bezieht sich zwar nicht ausdrücklich auf Duchamp, stimmt jedoch völlig mit dessen Auffassung überein, dass es zwischen Mythen, wissenschaftlichen Theorien und Kunst keinen prinzipiellen Unterschied gibt, sobald man diese als unterschiedliche Manifestationen eines Denkens begreift, das nicht auf »letzte Erkenntnisse«, sondern auf immer komplexere Beschreibungen der Wirklichkeit ausgerichtet ist.¹ »Die Wissenschaft ist nur eine Mythologie«, bemerkte Duchamp 1945 in den Gesprächen mit dem Schweizer Schriftsteller und Philosophen Denis de Rougemont, »ihre Gesetze und ihr Gegenstand selbst sind reine Mythen und haben nicht mehr und nicht weniger Wirklichkeit als die Abmachungen eines beliebigen Spiels.«²

Anders als Feyerabend hat Jean-François Lyotard 1977 direkt das »Modell Duchamp« seinen Überlegungen zu einer Ästhetik und Politik des Inkommensurablen zugrunde gelegt.³ Duchamps Werk galt ihm als Beweis für die These, dass Unbestimmtheit, Ambiguität und Inkonsistenz ebenso fruchtbare, ja für die heutige Zeit wichtigere Kategorien des Denkens seien als Widerspruchsfreiheit, Konsistenz und Systematik.

1989 veröffentlichte der amerikanische Philosoph Richard Rorty eine Abhandlung über die Prinzipien des nichtmetaphysischen Denkens, in deren Mittelpunkt eine Figur steht, die er die »Ironikerin« nennt.⁴ Auch wenn Du-

champs Name in diesem Zusammenhang nicht auftaucht, korrespondiert das Porträt der »Ironikerin« auf geradezu verblüffende Weise mit der relativistischen und historischen Geisteshaltung der »Rose Sélavy« alias Marcel Duchamp. »Ironikerin« nennt Rorty eine Person, die drei Bedingungen erfüllt: »(1) sie hegt radikale und unaufhörliche Zweifel an dem abschließenden Vokabular, das sie gerade benutzt, weil sie schon durch andere Vokabulare beeindruckt war, Vokabulare, die Menschen oder Bücher, denen sie begegnet ist, für endgültig nahm; (2) sie erkennt, dass Argumente in ihrem augenblicklichen Vokabular diese Zweifel weder bestätigen noch ausräumen können; (3) wenn sie philosophische Überlegungen zu ihrer Lage anstellt, meint sie nicht, ihr Vokabular sei der Realität näher als andere oder habe Kontakt zu einer Macht außerhalb ihrer selbst. Ironikerinnen, die einen Hang zur Philosophie haben, meinen weder, dass die Entscheidung zwischen Vokabularen innerhalb eines neutralen und allgemeinen Meta-Vokabulars getroffen wird, noch, dass sie durch das Bemühen gefunden wird, sich durch die Erscheinungen hindurch einen Weg zum Realen zu bahnen, sondern dass sie einfach darin besteht, das Neue gegen das Alte auszuspielen.« Leute dieser Art nennt Rorty »Ironikerinnen«, »weil ihre Erkenntnis, dass alles je nach Neubeschreibung gut oder böse aussehen kann, und ihr Verzicht auf den Versuch, Entscheidungskriterien zwischen abschließenden Vokabularen zu formulieren, sie in die Position bringt, die Sartre ›metastabil‹ nennt: *nie ganz dazu in der Lage, sich selbst ernst zu nehmen* [Hervorh. d. Verf.], weil immer dessen gewahr, dass die Begriffe, in denen sie sich selbst beschreiben, Veränderungen unterliegen; immer im Bewusstsein der Kontingenz und Hinfälligkeit ihrer abschließenden Vokabulare, also auch ihres eigenen

Selbst«.⁵ Rortys »Ironikerin« ähnelt in ihren Grundzügen den Weisen der antiken Lebensphilosophie, insbesondere jenem Pyrrho von Elis, den sich Duchamp bereits um 1913 erklärtermaßen zum Vorbild gewählt hat.⁶ Als Argumente für die Unmöglichkeit der Formulierung abschließender Wahrheiten hatte Pyrrho zehn »tropoi« (Wendungen) in der folgenden Art entwickelt: »Der fünfte bezieht sich auf [...] die Ansichten vom Schönen und Hässlichen, vom Wahren und Falschen, vom Guten und Bösen, von den Göttern und vom Entstehen und Vergehen alles dessen, was da erscheint. Denn das Nämliche gilt den einen als gerecht, den anderen als ungerecht, den einen als gut, den anderen als böse. [...] Unsere Parole also sei: Zurückhaltung des Urteils über die Wahrheit.«⁷ Ganz im Sinne Pyrrhos gründete Duchamp sein Denken und Handeln auf folgende Überzeugung: »Ich glaube nicht, dass Begriffe wie Wirklichkeit und Wahrheit irgendeinen Sinn haben.«⁸ [...] Es tut mir leid, aber in der Kunst bin ich Agnostiker.«⁹ Dieser Zweifel an letzten Wahrheiten auf dem Feld der Kunst, der Philosophie und der Wissenschaften begründete Duchamps unmetaphysische, skeptische und ironische Ästhetik.¹⁰

Duchamps neuer Kunstentwurf hat seine historischen Wurzeln in der Auseinandersetzung mit den neuen Malereitheorien in den Jahren 1912 bis 1915. Kunsthistorisch ist dies eine Zeit des Umbruchs und der Krise, in der unter dem Druck der neuen visuellen Kommunikationsmittel und der nichteuklidischen Raumkonzepte die überlieferten Bildanschauungen einer fünfhundert Jahre dauernden Epoche der europäischen Malerei zusammenbrachen und die Künstler aller Länder nach neuen Orientierungen suchten. Wie um 1400 in Rom und Florenz standen die Künstler in Paris und München, Moskau und Mailand fünf

Jahrhunderte später erneut vor der Frage: Was ist Malerei? Wieder ging es darum, deren Grundlagen völlig neu zu definieren. Zwei antithetische Antworten bildeten sich heraus: eine ironisch-historistische und eine metaphysische. Erstere wurde von Marcel Duchamp ausgearbeitet, letztere von fast allen seinen Malerkollegen angestrebt. Die meisten Neubegründungen der Malerei zwischen 1912 und 1915 waren metaphysischer Art. Selbst die kubistische Malerei, die seinerzeit pragmatischste Antwort im Spektrum der neuen Malereientwürfe, wurde von ihrem wort- und ideenmächtigsten Verteidiger, dem Dichter Guillaume Apollinaire, als Bestätigung »der Größe der metaphysischen Formen« und Ausdruck einer endlich erreichten größtmöglichen und deshalb erhabenen Reinheit der malerischen Mittel begriffen.¹¹ Doch weder der Kubismus noch die 1913/14 von de Chirico in Paris realisierte »Pittura metafisica« sollten sich als die nachhaltigste metaphysische Malerei des 20. Jahrhunderts erweisen, sondern die von Kupka, Kandinsky, Mondrian und Malewitsch konzipierte abstrakte Malerei. Die meisten dieser Neubegründungen der Malerei erlebte Duchamp aus nächster Nähe. Den in Puteaux in unmittelbarer Nachbarschaft seiner Brüder Jacques Villon und Raymond Duchamp-Villon tätigen tschechischen Maler František Kupka, der im Herbstsalon von 1912 die ersten abstrakten Gemälde in Paris ausstellte, kannte Duchamp persönlich.¹² Kandinskys neuartige Malerei hatte er spätestens während seines Arbeitsaufenthalts im Sommer 1912 in München kennengelernt¹³ und bei dieser Gelegenheit auch dessen soeben erschienenenes Theoriebuch *Über das Geistige in der Kunst* durchgearbeitet.¹⁴

Duchamp teilte die antirepräsentationalistische Bildauffassung Kandinskys, schließlich war dies eine Theorie, die auch die Pariser Kubismus-Theoretiker verfochten

hatten. Malerei wurde von ihnen nicht als Verfertigung von Abbildern begriffen – diese Aufgabe hatte die Fotografie übernommen –, sondern als eine bilderzeugende Kraft sui generis, wobei mit »Bild« ein autonomes ästhetisches Objekt, eine Anordnung von Farben, Formen und Linien auf der Fläche gemeint war, die auf diese Weise in der Wirklichkeit nicht vorkommt. Gleichzeitig lehnte er jedoch Kandinskys und Kupkas – implizit auch Mondrians und Malewitschs – metaphysische Konzeptionen der neuen Malerei als einer »absoluten Malerei« entschieden ab. In einer durch die rapide Entwicklung des wissenschaftlichen Denkens zunehmend verzeitlichten intellektuellen Welt, einer Welt, in der die Hoffnung auf Gewissheit und Unveränderlichkeit mehr und mehr zu verschwinden drohte, strebten alle diese Maler nach einer nicht zeitlich gebundenen, unrevidierbaren, ewigen Wahrheit in der Kunst. Ihre von einem theosophisch beziehungsweise anthroposophisch gefärbten Platonismus geprägte Denkweise führte sie zu der Überzeugung, mit der abstrakten Malerei zum eigentlichen, letzten Wesen der Malerei vorgezogen zu sein. Ob es sich dabei um die universalen Strukturen des Schöpfungsprozesses (Kupka), die elementaren Beziehungen allen Seins (Mondrian) oder den »unzerstörbaren Zustand« des »reinen Geistes« (Malewitsch) handelte, stets stand die Idee des Absoluten, des Unvordenklichen, das sich sprachlich-reflexiv nicht einholen lässt, im Mittelpunkt ihrer neuen Malerei-Entwürfe.¹⁵

Duchamps Überlegungen gingen genau in die entgegengesetzte Richtung. Er fragte nicht metaphysisch nach dem »Wesen« der Malerei, sondern nach ihrer Konstruktion, ihrer Erfindung, das heißt nach den Voraussetzungen, Ideen und Paradigmen, die ihre Gestalt in den vergangenen Jahrhunderten bestimmt hatten – und studierte,

um eine Antwort darauf zu finden, den gesamten Bestand an historischen Malerei- und Perspektivtraktaten in der Pariser Bibliothèque Sainte-Geneviève, an der er sich seit November 1913 als Bibliothekar verdingte.¹⁶ Der ausgeprägt historische Sinn, der in dieser Geisteshaltung zum Ausdruck kommt, war eine Erkenntnis, die Duchamp offenbar während seines Aufenthaltes in München im Sommer 1912 gewonnen hatte. Wie die überlieferten Dokumente zeigen, hatte sich Duchamp dort nicht nur für die neue zeitgenössische Malerei interessiert, sondern ebenso und möglicherweise sogar mehr für die Kunst der Vergangenheit.¹⁷ Auf dem Weg in die bayerische Hauptstadt hatte er in Basel haltgemacht, wo er das Kunstmuseum besichtigte und von der mythologisch-philosophischen Malerei Arnold Böcklins tief beeindruckt war.¹⁸ In München selbst zog es ihn immer wieder in die Alte Pinakothek¹⁹, und auf Reisen nach Wien, Prag und Berlin besuchte er die großen kunsthistorischen Sammlungen in der jeweiligen Stadt.²⁰ Die konzentrierte, in wenige Monate gedrängte Begegnung mit einem bedeutenden Teil der großen abendländischen Malerei mündete in eine Erkenntnis, die Duchamp zu seinem künstlerischen Credo machen sollte: dass die Idee einer »reinen Malerei« kein zukunftsträchtiges Modell sei. Im Gegensatz zu der von der zeitgenössischen Pariser Avantgarde propagierten Idee einer »Malerei um der Malerei willen« hat er immer wieder die Differenz zwischen einer Malerei, »die sich nur an die Retina [...] wendet, und einer solchen, die über die Netzhaut hinausgeht und sich der Farbtube als Sprungbrett bedient, um viel weiter zu gelangen«, betont. »So war es im Falle der religiösen Maler der Renaissance. Die Farbtube interessierte sie nicht. Was sie interessierte, war, ihre Idee des Göttlichen auszudrücken, in der einen oder anderen Form. Ohne dies

wiederholen zu wollen, gibt es bei mir diese Idee, dass die reine Malerei als Ziel an sich belanglos ist. Für mich ist das Ziel ein anderes: Für mich besteht es in einer Kombination oder zumindest in einem Ausdruck, den nur die grauen Zellen wiedergeben können.«²¹

Obwohl Duchamps Glaskonstrukte, Readymades und ikonoklastische Aktionen radikal mit der Tradition der neueren europäischen Kunst zu brechen scheinen, sind sie zugleich tief in ihr verwurzelt, und zwar in jenem Sinne, wie dies T. S. Eliot in seinem Essay *Tradition und individuelle Begabung* ausgeführt hat – einem Essay, den Duchamp sehr geschätzt und auf den er sich in seinem Vortrag »The Creative Act« von 1957 direkt bezogen hat.²² Tradition und Innovation sind Eliot zufolge keineswegs einander ausschließende Gegensätze, wenn man unter Tradition etwas anderes und Umfassenderes versteht als das Anknüpfen und Fortsetzen dessen, was die jeweils unmittelbar vorhergehende Generation übergeben hat. Sie setzt den historischen Sinn voraus und dieser wiederum bedingt, »dass man nicht nur das Vergangensein der Vergangenheit, sondern auch ihr Gegenwärtigsein deutlich spüre; der historische Sinn ist eine Art Ansporn, nicht nur aus dem innersten Lebensgefühl der jeweils eigenen Generation heraus zu schreiben, sondern auch aus dem Empfinden dafür, dass die Gesamtheit der nachhomerischen Literatur Europas und innerhalb ihrer die Gesamtheit der Literatur des eigenen Landes sich in einem überzeitlichen Sinne gleichzeitig ausbreitet. Dieser historische Sinn, der *eine Art Organ ist, genauso für das Zeitlose wie für das Zeitgebundene, und zwar für das Zeitlose und Zeitgebundene in ihrer Durchdringung* – erst er bindet einen Dichter an die Tradition. Zugleich ist er es, *der einem Dichter das deutliche Bewusstsein seines Platzes in der Zeit, seines eigenen Zeitgenossentums, vermittelt.*« (Hervorh. d.

Verf.)²³ In den Museen von Basel, München, Wien und Berlin hat Duchamp im Sommer 1912 jenen Abstand zu den aktuellen Pariser Kunstdebatten und jenen historischen Sinn erworben, der in Abwandlung von Eliots Diktum nahezu unentbehrlich für jeden gelten darf, der über sein fünfundzwanzigstes Lebensjahr hinaus – dies war exakt Duchamps Alter im Jahre 1912 – Künstler bleiben möchte.²⁴ In München reifte in ihm die Erkenntnis, dass die von seinen Pariser Kollegen propagierte Idee der »reinen Malerei« (Apollinaire) eine Fehlentwicklung sei. Im Rückblick hat er seine damalige Erfahrung folgendermaßen zusammengefasst: »In fact until the last hundred years all painting had been literary or religious; it had all been at the service of the mind. This characteristic was lost little by little during the last century. [...] I was interested in ideas not merely in visual products. I wanted to put painting one again at the service of the mind.«²⁵ Nach seiner Rückkehr nach Paris im Oktober 1912 war Duchamp ein anderer Künstler. Die Schock-Erfahrung, die er im Laufe der Begegnungen mit den Hunderten von Meisterwerken der abendländischen Malerei in den genannten Museen erlebt hat, war eine zweifache. Sie äußerte sich sowohl in der festen Absicht, die Malerei durch die Erfindung literarisch-symbolistischer Ausdrucksmittel eines neuen Typs wieder in den Dienst des Geistes zu stellen, als auch in der Erkenntnis der historischen Vorläufigkeit aller Kunst und somit auch des eigenen Tuns.

Kritiker und Historiker haben immer wieder den tiefen Bruch betont, den die Readymades mit dem Form- und Materialdiskurs der neuzeitlichen europäischen Kunst, insbesondere der Tradition der Tafelmalerei, darstellen. Darüber geriet jedoch meist die Tatsache aus dem Blick, dass sie zugleich die Kontinuität der Renaissance-Idee ver-

körpern, Kunst sei in erster Linie eine »cosa mentale« (Leonardo) und nicht eine Frage der Repräsentation (der Übereinstimmung mit einer angenommenen zeitlosen, absoluten natürlichen Ordnung) oder der Harmonie der Formen und Farben (der Übereinstimmung mit einer angenommenen absoluten bildnerischen Ordnung).²⁶ Als erklärter Skeptizist hat Duchamp so gut wie alle Wahrheiten in Frage gestellt, doch galt ihm eine Überzeugung als gewiss: dass die Idee einer Malerei um der Malerei willen falsch sei. Kunst war für ihn ein Medium, ein Mittel zur Entäußerung von Gedanken und Gefühlen.²⁷ Auf der Suche nach historischen Begründungen seiner Entscheidung gegen die Tendenz der »reinen Malerei« ging Duchamp noch hinter die Bildästhetik der Renaissance zurück und fand sein Vorbild unter den Künstlermönchen des Spätmittelalters. »Fra Angelico hielt sich nicht für einen Künstler, er machte keine Kunst«, konstatierte er im Rückblick auf seine Karriere. »Er hielt sich für einen Handwerker, der für den lieben Gott arbeitete. Erst später hat man Kunst in seinem Werk entdeckt.«²⁸ Die in dieser Beschreibung zum Ausdruck gebrachte Begeisterung für eine historische Situation, in der zwischen Handwerk und Kunst nicht unterschieden wurde, spiegelt Duchamps neuartigen Kunstbegriff. Mit den *Readymades* und dem Glaskonstrukt *Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar ging es ihm in erster Linie nicht darum, Kunst im Sinne des bildnerisch Schönen herzustellen²⁹, sondern in einem pragmatischen, geradezu handwerklichen Sinne Ideen auszudrücken, wobei das, was für Fra Angelico die göttliche Ordnung gewesen war, für Duchamp die das mechanistische Weltbild erschütternden Ideen des Relativismus, Historismus und Nominalismus im neuesten wissenschaftlichen und philosophischen Denken waren.³⁰ Daher sein Bruch

mit der Tafelmalerei, der grundlegenden künstlerischen Gattung der Neuzeit, und seine Hinwendung zu trivialen, künstlerisch nicht nobilitierten Materialien und Bildverfahren. In Opposition zur Theorie der absoluten, selbstreferentiellen Malerei suchte Duchamp mit Hilfe moderner technisch-industrieller Ausdrucksmittel an ein vormoderne Kunstverständnis anzuknüpfen, bei dem zwischen ästhetischen, kultisch-religiösen und epistemischen Objekten nicht unterschieden wurde. Diese Perspektive war das Singuläre seines künstlerischen Entwurfs in den Jahren nach 1913. »Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art?« – »Kann man Werke schaffen, die nicht Kunst sind?«, notierte er sich damals auf einem Stück Papier.³¹ Seine Antwort war der permanente Transfer außer- und nichtkünstlerischer Bildpraktiken auf das Feld der »Hochkunst«: Diagramm, Chronofotografie, technische Konstruktionszeichnung, mathematisches Modell, Bilderrätsel, Reklametafel, optisches Experiment, Körperabformung, Schaufensterdekoration etc., was historisch eine grundlegende Transformation des gesamten bildkünstlerischen Ausdrucksfeldes mit sich brachte. Wie erfolgreich er die Hierarchie der Dinge untergraben und die Unterschiede zwischen Kunst und Handwerk, ästhetischem Objekt und industriellem Artefakt nivelliert hat, bezeugt die Begeisterung, mit der die Gegenwart das fröhliche Durcheinander von Kunst und Design, sublimer Malerei und Lightshow, High-Tech-Konstrukten und Bricolage-Objekten auf den Documentas und Biennalen begrüßt.

Die zweite Erkenntnis aus der Begegnung mit der großen malerischen Tradition des Abendlandes, der Gedanke der historischen Kontingenz aller Kunst, hat Duchamp keineswegs entmutigt, im Gegenteil, erst jetzt begann er, ein Bewusstsein »seines eigenen Zeitgenossentum« zu gewin-

nen. Nach seiner Rückkehr aus München fasste er den Entschluss, sich Zeit zu nehmen, um nachzudenken, um zu studieren und zu forschen. Er wollte es den großen Meistern der Vergangenheit gleichtun und ein Gemälde schaffen, das in der Lage sein sollte, die eigene Epoche in einem einzigen Bild zusammenzufassen: *La Mariée mise à nu par ces célibataires, même* («Die Braut, von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar»). Dies setzte voraus, die Gegenwart erst einmal auf den Begriff zu bringen. Zu diesem Zweck nahm er im November 1913 in Paris eine Anstellung als Bibliothekar an der Bibliothèque Sainte-Geneviève an und unternahm dort in seinen freien Stunden neben den perspektivhistorischen ausgiebige geometrische, philosophische und wissenschaftstheoretische Studien.³² Er las die neueste Literatur zur nichteuklidischen und vierdimensionalen Geometrie, welche zum einen den Absolutheitsanspruch der euklidischen Geometrie, die jahrhundertlang dem perspektivischen Repräsentationsmodell der neuzeitlichen europäischen Malerei zugrunde gelegen hatte, unterminierte und zum anderen die Existenz einer vierten Raumdimension behauptete, die sich zwar nicht den Sinnen öffnete, dafür aber über den Verstand zu erschließen war und deshalb nach künstlerischen Repräsentationsformen verlangte, welche die Tafelmalerei transzendierten.³³ In den philosophischen Schriften des großen französischen Mathematikers Henri Poincaré begegnete Duchamp dem Relativismus des modernen physikalischen Denkens, für das die Prinzipien des absoluten Raums und der absoluten Zeit der Newton'schen Physik nicht mehr galten.³⁴ Der Determinismus der alten mechanistischen Physik wich einer methodischen Berücksichtigung des Zufalls bei der Errichtung neuer Erklärungsmodelle der physikalischen Welt, einer Zufallstheorie, die Duchamp sowohl auf die

grundlegenden Fragen des menschlichen Daseins als auch das Wertesystem in der Kunst übertrug und derart zu der Ansicht von der Kontingenz aller Werte und Dinge gelangte, das eigene Sein und Handeln ebenso betreffend wie alle künstlerischen Kategorien. Im Hinblick auf die Frage nach dem Wahrheitsgehalt naturwissenschaftlicher Erkenntnisse vertrat Poincaré eine besondere, »Konventionalismus« genannte Spielart des Neopositivismus, derzufolge die mathematischen Theoreme und Axiome ebenso »Übereinkünfte« seien wie die grundlegenden physikalischen Prinzipien. »Objektivität« oder »Wahrheit« waren demzufolge nicht metaphysisch als Übereinstimmung des Denkens mit einer angenommenen natürlichen Ordnung zu begreifen, sondern als ein Höchstmaß an intersubjektiver Zustimmung in einem kleinen Kreis von Individuen, die sich mit denselben Fragen beschäftigen. Duchamp radikalisierte die konventionalistischen Argumente Poincarés zu der nominalistischen Schlussfolgerung, dass alle Axiome, Prinzipien und Gesetze »Erfindungen« der Wissenschaftler seien, Konstruktionen, die nicht das »wahre Wesen« der Wirklichkeit widerspiegeln, sondern ständig wechselnde Wahrheiten konstituieren.³⁵ Eine Bestätigung und einen künstlerischen Rückhalt für diese Überzeugung fand er in der neuesten französischen Literatur und Poesie, in der bizarren Sprachtheorie eines Jean-Pierre Brisset und den neuen Schreibtechniken Raymond Roussels, in denen sich der Übergang vom Verständnis der Sprache als Repräsentation der Wirklichkeit zu ihrer Auffassung als autonomer bedeutungskonstituierender Kraft ereignete.³⁶ Diese Auffassung übertrug Duchamp auf das bildkünstlerische Denken, womit die Tafelmalerei in seinen Augen zum Überbleibsel einer alten Ordnung wurde. Duchamps nominalistische und historistische Denkweise führten in ein und

dieselbe Richtung. Wenn die Malerei einmal als ein ganz und gar kontingentes und historisches Phänomen begriffen ist, ist ihre Unbedingtheit in Frage gestellt, und damit zeichnet sich am intellektuellen Horizont die Möglichkeit ab, sie überhaupt als historisch nicht mehr notwendig zu erachten. Das setzt ein Bewusstsein dafür voraus, dass es letzten Endes keine ewig dauernden Werte in der Kunst gibt, dass auch das eigene Tun an eine bestimmte Gemeinschaft gebunden, zeitlich bedingt und potentiell ersetzbar ist, dass mithin alles irgendwann überflüssig sein könnte, wenn nicht sein wird.

In dem Augenblick, in dem Duchamp begann, die Jahrtausende alten Ausdrucksformen Malerei und Skulptur als historische Konstanten zu hinterfragen und schließlich für obsolet zu erklären, wurde künstlerisches Arbeiten für ihn zu einer Art Forschungstätigkeit, zur Recherche dessen, was bildkünstlerische Arbeit auszeichnet, wenn die handwerkliche Meisterschaft der Bildwerke sie aus anderen Werken des menschlichen Geistes nicht mehr hervorhebt. Die Besonderheit der neuen ästhetischen Denkweise Duchamps bestand darin, dass diese nicht nur auf künstlerische Reflexionsgebiete beschränkt war, sondern Ideen und Perspektiven aus derart vielen und unterschiedlichen Theorie- und Praxisfeldern umfasste, wie das bei keinem anderen Künstler seiner Generation der Fall war. Es ist die außerordentliche Komplexität seines künstlerischen Denkens, die zum einen seinen scheinbar so einfachen Aktionen – eine Fahrradfelge auf einen Hocker zu montieren, eine Schneeschaufel unter die Decke zu hängen, ein Pissoirbecken auf einem Sockel zu präsentieren – die große historische Nachhaltigkeit verlieh und zum andern direkt in die enorme Vielfalt und Disparatheit seiner medialen, materialen und konzeptuellen Ansätze mündete, die nach-

folgenden Künstlergenerationen zahlreiche Anknüpfungspunkte geboten haben und auch heute noch bieten.

Das Resultat von Duchamps literarischen, wissenschaftlichen und philosophischen Studien in den Jahren 1913 bis 1915 war der endgültige Bruch mit allen metaphysischen Konzeptionen der Kunst, die darauf abzielten, Bilder eines Ursprünglichen oder Idealen zu geben, das aller zeitlichen und kontingenten menschlichen Erfahrung vorausgeht, verbunden mit der Einsicht, dass es keinen Sinn mehr mache, eine neue Malschule, einen neuen »Ismus«, also ein neues definitives ästhetisches System zu erfinden. Bildkünstlerisches und ästhetisches Denken sollten fortan nicht mehr als abgeschlossenes Regelwerk, sondern als offenes, mobiles, experimentelles System praktiziert werden. *A l'Infinitiv* (Im Infinitiv) betitelte Duchamp seine letzte Edition von Gedankennotizen im Jahr 1967 und unterstrich damit, dass ihm die Idee des Werdens wichtiger war als die des vollendeten Kunstwerks.³⁷ Er definierte die Kunst als eine Form des intellektuellen Spiels, wobei das Wort Spiel weder mit Sinnlosigkeit noch Beliebigkeit zu verbinden ist. Vielmehr ist es ein Mittel, den Sinn zu schärfen für die Relativität und Kontingenz allen Denkens und Handelns, für die Tatsache, dass alle Wahrheiten Übereinkünfte sind, dass es nichts Absolutes, Festes, ewig Bleibendes gibt – weder in der Kunst noch auf einem anderen Gebiet des Denkens. »Es ist von größter Wichtigkeit, sich über die Eigenart des Lebens als Spiel klar zu werden. Wir sollten nicht nach absoluten Dingen streben, man sollte aus den Spielregeln nicht die Wahrheit machen, sondern anerkennen, dass wir das Spiel nach Regeln spielen, wie wir sie jetzt vereinbart haben«, lautete eine seiner Maximen.³⁸

Duchamps neue künstlerische Techniken basierten auf einer Ästhetik, deren Hauptmerkmal der »Possibilismus«

ist. Nicht Ähnlichkeit und Wahrheit lauten ihre konstitutiven Begriffe, wie im Fall der verschiedenen Spielarten des Realismus, auch nicht Schönheit, Harmonie und Gleichgewicht, wie im Fall der formalistischen Ästhetiken, sondern »das Mögliche« ist ihre zentrale Kategorie. »Die Darstellung eines Möglichen/nicht als entgegengesetzt zu unmöglich/noch als bezogen auf wahrscheinlich/noch als abhängig von glaubwürdig«, heißt es in einer sibyllinischen Notiz aus der Zeit vor 1915. »Das Mögliche ist bloß/ein physikalisches ›Ätzmittel‹, (eine Art Vitriol)/das jede Ästhetik oder Kallistik zerstört.«³⁹ An die Stelle der Bezauberung durch Schönheit trat in Duchamps Ästhetik der Schock, die Entdeckung, die Überraschung. Den Formdiskurs der malerischen modernistischen Ästhetiken ersetzte er durch den Primat der intellektuellen Erfindungsgabe, die Lust zu denken, was noch nie zuvor gedacht worden war. Diese Haltung machte ihn zum paradigmatischen Künstlerphilosophen des 20. Jahrhunderts. Das Spiel war der adäquate Ausdruck seiner relativistischen, kontingenten und prinzipiell offenen ästhetischen Denkweise. Spiel mit dem Zufall und den Dimensionen, mit Worten und Bildern, mit der personalen und der sexuellen Identität⁴⁰, mit der Identität von Kunstwerken und Gebrauchsgegenständen.

Ein Flaschentrockner kann ein nützlicher Gegenstand sein, zu dem Zweck zu gebrauchen, zu dem er ursprünglich hergestellt worden ist; getrennt von diesem Gebrauch, auf seine Form reduziert, lässt er sich ebenso als humorvolles, mathematisches Objekt betrachten.⁴¹ Gebrauchsgegenstände werden Kunstwerke, Kunstwerke werden Gebrauchsgegenstände. Original wird Reproduktion, Reproduktion wird Original, Wissenschaft wird Kunst, Kunst wird Wissenschaft. Nichts bleibt auf seinem Platz. Die Din-

ge tauschen ihre Bedeutung je nach dem sozialen und geistigen Kontext. Viel Tinte ist geflossen, um das »Wesen« des Readymades zu definieren. Diese metaphysische Struktur des Herangehens entspricht jedoch weder der Denkstruktur Duchamps noch der Diskursivität dieser Objekte. Die Readymades sind die Werke eines Künstlers, der jedem abschließenden, dogmatischen Wahrheitsbegriff in Kunst und Ästhetik ablehnend gegenübersteht. Mit dem Versuch, 1917 ein Pissoirbecken aus der Auslage eines Sanitärgeschäfts in einer Kunstausstellung als Skulptur (*Fountain*) zu präsentieren, demonstrierte Duchamp, dass Kunst auf einer kollektiven Übereinkunft beruht. Seitdem die Readymades im Rahmen der surrealistischen Objekt-Ausstellungen der 1930er Jahre in den Kosmos der Kunst eingetreten sind, haben sie nicht aufgehört, die Frage nach der Differenz zwischen Kunst und Nichtkunst im Hinblick auf einen beliebigen Gegenstand oder eine wie auch immer geartete Handlung zu stellen. Die Radikalität, mit der sie diese Frage exponieren, besteht darin, Kunst auf den bloßen Akt der Deklaration zu reduzieren, was die Folgerung impliziert, dass das Pissoirbecken oder der Flaschentrockner aufhören, Kunst zu sein, wenn sie von den Teilnehmern der Institution Kunst nicht mehr für Kunst gehalten werden. Keine zweite Kunstform des 20. Jahrhunderts trägt ihre Abhängigkeit von der kollektiven Zustimmung und damit ihre historische Vorläufigkeit und Relativität so sehr zur Schau wie die Readymades.

Wie ein Gebrauchsgegenstand zu einem Kunstwerk werden kann, so kann ein Gemälde zu einem trivialen nützlichen Gegenstand werden. Diesen Bedeutungswandel hat Duchamp in seiner radikalsten Form aus verständlichen Gründen nur in Gedanken realisieren können: »Reziprokes Readymade – Einen Rembrandt als Bügelbrett benut-

zen.«⁴² Allerdings impliziert dieser Gedanke die einfache Folgerung, dass das, was früher die Form von Malerei angenommen hat, in der Gegenwart genauso gut die Form einer Schaufensterdekoration (bei Gotham Book Mart und Brentano's, New York 1945), eines optischen Spielzeugs (*Rotoreliefs*), eines Plakats (*Wanted: \$ 2.000 Reward*), eines Buchumschlags (*Twin Touch Test, Prière de toucher*), einer Tür, die zugleich schließt und öffnet (*II, rue Larrey*), einer Fotografie (*Duchamp at the Age of 85*) oder die einer fotografisch dokumentierten Handlung (*Tonsure*) annehmen kann. Das kostbare Material und das Geheimnis des vollendeten Kunstwerks werden trivial (*L. H.O.O.Q.*), die triviale Reproduktion wird vergeistigt, indem sie durch Hinzufügung zweier farbiger Lichter (*Pharmacie*) einem veränderten Blick unterworfen wird. Das Prinzip des Auswählens, die Entscheidung für dieses oder jenes Format, diese oder jene Farbe, diese oder jene Unterteilung, das in Duchamps Augen die wichtigste geistige Operation des Malens ist, lässt sich an allem realisieren.⁴³ Dazu ist keine Leinwand mehr nötig. Was zählt, ist allein die Ideen erzeugende Kapazität des künstlerischen Denkens. »Wie Sie sehen, habe ich nicht aufgehört, ein Maler zu sein. Ich zeichne jetzt auf dem Zufall«, schrieb er 1924 an seinen Freund Francis Picabia, während er damit beschäftigt war, ein gewinnbringendes System zur Ausbeutung des Roulettes von Monte Carlo auszutüfteln.⁴⁴