

Wir schreiben das Jahr 1917. Am 9. April wird im New Yorker Grand Central Palace die erste juryfreie Ausstellung in den Vereinigten Staaten eröffnet. In den Statuten der im Dezember 1916 gegründeten »Society of Independent Artists, Inc.« heißt es, dass »jeder Künstler, der Staatsbürger der Vereinigten Staaten oder jedes beliebigen ausländischen Staates ist, Mitglied der Gesellschaft werden kann, indem er zu diesem Zweck ein Formular ausfüllt, einen einmaligen Betrag von einem Dollar sowie einen Jahresbeitrag von fünf Dollar bezahlt und an der Ausstellung der Gesellschaft in dem Jahr teilnimmt, in dem er Mitglied geworden ist«.

Auch Richard Mutt hat das Angebot der Independents zur Selbstproklamation als Künstler angenommen. Es wird ihn – wenn auch mit Verspätung – weltberühmt machen. Denn Richard Mutt reichte ein Werk besonderer Art ein: »Fountain«, ein umgedrehtes und signiertes Urinoir aus schimmerndem Porzellan.

Insgesamt 2125 Werke von 1235 Künstlern wurden im Grand Central Palace ausgestellt, Richard Mutts »Brunnen« aber war nicht dabei. Sein Werk fiel der Zensur anheim, auch wenn heute niemand mehr mit Bestimmtheit zu sagen vermag, ob es hinter einer Trennwand verborgen, gestohlen, aus Verfahrensgründen ab-



Thomas Wagner,

geboren 1955 in Mannheim, studierte Germanistik und Philosophie in Heidelberg und Brighton/Sussex. Seit 1991 ist er Redakteur für bildende Kunst der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung«. Von 1995 bis 1997 war er Gastprofessor für Kunstwissenschaft an der Akademie der bildenden Künste Nürnberg, wo er seit 1999 eine Honorarprofessur für Kunstkritik inne hat. 1998 Vertretung einer Professur für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste München. Veröffentlichungen u. a. zur zeitgenössischen Kunst und zu Fragen der Kunstkritik.



Foto: Barbara Klemm, Frankfurt

DIE FLA SCHEN POST

Im Ozean
der Moderne:
Duchamps Frage
nach dem Ding

gelehnt oder einfach fortgeschafft wurde. Sicher ist, dass »Fountain« nicht im Katalog aufgeführt wurde und der Vorstand der Independents am Tag nach der Vernissage eine Pressemitteilung verbreitete, die keinen Zweifel an der Ablehnung lässt: »Die »Fountain« ist vielleicht dort, wo sie hingehört, ein sehr nützlicher Gegenstand, aber er gehört nicht in eine Kunstausstellung und ist kein Kunstwerk nach welcher Definition auch immer«.

Genau um diese Frage aber wurde im zwanzigsten Jahrhundert erbittert gestritten: Was ist Kunst? Schau- und Kampfplatz zahlloser Erweiterungs- und Erneuerungsversuche war dabei vor allem die Malerei. Aber vielleicht muss die Geschichte der Kunst der letzten hun-

dert Jahre vor dem Hintergrund eines allgemein veränderten Verhältnisses zu den Dingen ganz anders erzählt werden?

Auch wenn die Autorschaft Marcel Duchamps damals weitgehend hinter dem Pseudonym Richard Mutt – als dessen Verteidiger er auftrat – verborgen geblieben scheint und das öffentliche Interesse an dem Skandal, in dessen Verlauf Duchamp und Walter Arensberg aus dem Direktorium austraten, gering geblieben ist, so wurde das zum »Brunnen« mutierte Pissoir, dessen Original längst verschollen ist, doch im Lauf der Zeit zu einem der bekanntesten Werke der Kunst des Säkulums, Duchamps Ready-mades gleichsam zum Synonym für die Umwälzungen, die den Kunstbegriff von Grund auf verändert haben.

Einen Monat nach dem kleinen Skandal erschien in der Künstlerzeitschrift »The Blind Man« ein Artikel, der den »Fall Richard Mutt« aus der Sicht Duchamps und seiner Freunde zusammenfasst: »Sie sagen, jeder Künstler, der sechs Dollars bezahlt, könne ausstellen. R. Mutt sandte seine Fontäne ein. Ohne Diskussion verschwand dieser Artikel und wurde nie ausgestellt. Welches waren die Gründe, um die Fontäne von Mr. Mutt abzulehnen:

1. Einige behaupteten, sie sei unmoralisch, vulgär.
2. Andere, sie sei Plagiarismus, ein schlichtes Stück Klempnerei. Nun aber ist die Fontäne von Mr. Mutt nicht unmoralisch, das ist absurd, nicht mehr als eine Badewanne unmoralisch ist. Sie ist ein Zubehör, das man täglich im Schaufenster eines Klempners sieht. Ob Mr.

Mutt die Fontäne mit eigenen Händen gemacht hat oder nicht, ist unwichtig. Er wählte sie aus. Er nahm einen gewöhnlichen Artikel des Lebens, stellte ihn so auf, dass seine nützliche Bedeutung verschwand hinter dem neuen Titel und Standpunkt, schuf einen neuen Gedanken für dieses Objekt. Was die Klempnerei angeht, ist das absurd. Die einzigen Kunstwerke, die Amerika hervorgebracht hat, sind seine Klempnereien und seine Brücken.«

Duchamp versah in seinen Ready-mades die Dinge mit einer neuen Signatur. Indem er gewöhnliche Gegenstände wie einen Flaschentrockner, einen Metallkamm oder eine Schneeschaukel gerade nicht anhand des Geschmacks auswählte, wollte er der Banalisierung der Dinge entgegenwirken. Das Besondere seiner Strategie bestand weniger darin, die Macht einer institutionellen Rahmung aufzudecken, die darüber entscheidet, ob ein banales Ding ein banales Ding oder ein Kunstwerk ist, das lediglich wie ein banales Ding aussieht. Mitten in der durch die Industrialisierung und die Massenproduktion ausgelösten Krise der Malerei hat er vielmehr eine radikale Lösung vorgeführt, die freilich erst mit erheblicher Verspätung aufgegriffen werden sollte. Zunächst lieferte Duchamp mit seiner »Fontaine« das Unerwartete an-



stelle des Erwarteten und griff dabei kühn auf einen Urteilspruch voraus, der sich erst retrospektiv einstellen konnte.

Biographisch folgte Duchamp der Einsicht, nicht länger als Maler im gewöhnlichen Sinn des Wortes weitermachen zu wollen. Sozial- und kulturgeschichtlich aber reagierte er auf den in der Folge der Industrialisierung veränderten Status der Dinge sowie auf ein in der Kunst herrschendes Klima, das von dem Gefühl getragen wurde, die Malerei sei dabei, als Handwerk abzusterben. 1909 hatte Filippo Tommaso Marinetti einen Rennwagen, »ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint«, für schöner erklärt »als die Nike von Samothrake«; Fernand Léger sprach 1914 von zahllosen Beispielen für einen »Umbruch« und von gravierenden Änderungen im Bereich des Visuellen, und Malewitsch konstatierte einen »Neuen Realismus in der Malerei« und betonte die Notwendigkeit, die Beziehung des Künstlers zu den Formen der Dinge im Leben zu klären: »Das neue Leben von Eisen und Maschine, das Gebrüll der Automobile, der Glanz der elektrischen Lichter, das Brummen der Propeller – all das hat die Seele erweckt, die in den Katakomben der alten Vernunft erstickte; sie ist in die Verflechtung der Wege von Himmel und Erde hinausgetreten.« Wenn alle Künstler die Kreuzungen dieser himmlischen Wege sehen würden, dann würden sie keine Chrysanthemen malen«.

So unterschiedlich die künstlerischen Reaktionen auch ausfielen, in Maschinenglauben und Technikfaszination drückte sich die veränderte Stellung des Menschen zu den Dingen aus. »Wenn«, schreibt Stanislaus von Moos in einem Essay zu Siegfried Giedions »Herrschaft der Mechanisierung«, »die Ästhetisierung des Alltäglichen, die Nobilitierung des Banalen

ein roter Faden ist, der sich, aus welchen Motiven auch immer, von Duchamp über Léger bis zur Pop Art durch die gesamte Geschichte der Moderne zieht, so bot Amerika seit je das faszinierendste Rohmaterial für solche kulturellen Explorationen«.

Ohne solch grundlegende Veränderungen der Lebenswelt hätte Duchamps ironische Geste kaum die mit der Verzögerung von einem halben Jahrhundert eingetretene Wirkung einer Detonation entfalten können, deren Druckwellen bis heute spürbar sind. Verständlich wird das Geschehen erst, wenn man erkennt, dass sich Duchamps Ready-made-Konzept parallel zu seiner – ebenso legendär gewordenen wie umstrittenen – Aufgabe der Malerei entwickelte. Duchamp, der 1915 erstmals nach New York reiste, war dort bereits 1913 mit seinem »Akt die Treppe herabsteigend«, der bei der »Armory Show« gezeigt wurde, berühmt geworden. Anhand des Erfolges eines Werks, das seine Kubisten-Freunde in Paris aufgrund des ins Bild geschriebenen Titels abgelehnt hatten, bemerkte er, dass selbst ein Künstler, der mit keinem besonderen Talent ausgestattet war, durch harte und konsequente Arbeit erreichen konnte, als Maler geachtet zu werden. Doch war dies einmal geschafft, weshalb sollte man es noch einmal tun? Im besten Fall würde man sich wiederholen, aus Gewohnheit einem Handwerk nachgehen, das im Grunde überholt war, hatten doch Mechanisierung und Arbeitsteilung den Handwerker in den meisten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bereichen ersetzt. Weshalb sollte der Maler davon verschont bleiben? Nicht nur Duchamp hat damals die Frage umgetrieben, ob und wie der Malerei noch Bedeutung verliehen werden könne. Wie aber kann die Malerei ihre eigene Tradition fortsetzen, ohne sich in formalen Wiederholungen zu erschöpfen? Sich einfach un-

empfindlich für die Krise zu machen, würde jedenfalls nur dazu führen, die Malerei als etwas zu betreiben, was Duchamp »olfaktorische Masturbation« nannte.

Historisch betrachtet blieb wenigstens ein Ausweg offen – jener der Abstraktion. Denn diese versucht jenseits der Wiederholung bloßer malerischer Konvention ein Bild zu schaffen, dessen Gehalt oder Sujet seine Form ist, ein Bild, das nicht das Handwerk feiert, sondern die Idee der Malerei. »Der Übergang zur abstrakten Malerei«, schreibt Thierry de Duve, »war die entscheidende Etappe, durch die der Niedergang der Malerei als Beruf anerkannt und ihre momentane Wiedergeburt als Idee vollzogen wurde.« Der Zwist zwischen jenen, die sich in der Figurativität verschanzten, weil sie nicht wahrhaben wollten, dass auch die Kunst dem geschichtlichen Wandel Tribut zollen muss, und den Abstrakten, die – mit großem Erfolg – das Projekt einer autonomen und avantgardistischen Kunst vorangetrieben haben, hielt den Kunstbetrieb lange Jahre in Atem. Dann schlug die Stunde Duchamps, auch wenn sich die Urszene in den Jahren unmittelbar vor und während des Ersten Weltkriegs ereignet hat.

Das Exempel, das Duchamp mit seinen Ready-mades und seinem freien Leben als Künstler geliefert hatte, leitete in den Sechzigerjahren eine Umorientierung der Kunst ein, an deren Folgen wir noch heute laborieren: Wenn sich Künstlersein nicht darauf beschränkt, ein besonderes Objekt herzustellen, das als Kunstwerk betrachtet werden kann, so tritt der Aspekt originärer Produktion in den Hintergrund. Das verändert nicht nur den Begriff des Künstlers hin zu einem exemplarisch Wahrnehmenden, es setzt auch den Betrachter als Vollender des Werks an die Stelle des Kreators. Der Künstler wählt aus, orientiert die Din-



Einige behaupteten, sie sei ein schlechtes Stück Klempnerei: Eine Replik von Duchamps berühmter, mit »R. Mutt« signierter »Fountain« im Atelier des Künstlers. Foto: Wolfgang Haut, Frankfurter Allgemeine Zeitung.

ge aber zugleich neu im Hinblick auf einen alternativen, in diese eingeschlossenen Sinn. Die Dinge sind nicht länger bloße Dinge oder Zeichen guten Geschmacks; künstlerisch animiert geben sie Auskunft über die Verhältnisse in der Welt. Der Begriff des Kunstwerks verändert sich grundlegend: fortan bedeutet das Wort Kunst »wählen«, und das Wort »Künstler« bezeichnet denjenigen, der wählt. Und weil jede Replik eines Ready-mades denselben Aussagewert hat, verschwindet auch der Begriff des Originals. Nun ist auch die Kunst in jene Distanz versetzt, in die der Konsument geraten ist, der keinen Bezug zum Herstellungsprozess eines Gegenstandes mehr besitzt

und eines solchen auch nicht mehr bedarf, um am Zirkulationsprozeß der Waren teilnehmen zu können. Allein die achtziger Jahre boten eine Art Intermezzo, suchten sie, im Irrglauben, die Geschichte sei an ihr Ende gekommen, doch mit neo-expressivem Schwung abermals das Projekt einer Malerei zu renovieren, die sich ans ewig Menschliche hält.

War die traditionelle Position des Künstlers dadurch geprägt, dass er ein Werk hervorbrachte, in dem sich seine Stellung in und zur Welt ausdrückte, so ist nach Duchamp der Künstler jemand, der seine Haltung als Werk entwickelt, gleichviel in welch unterschiedlichen ma-

teriellen Gestalten diese Haltung erscheint. So bildet sich in der anagrammatischen Strategie der Ready-mades die inzwischen permanent gewordene Mechanik einer Umschreibung der Bedeutung und der Funktion dieser Dinge ab.

Der Übergang vom Stil zur Haltung, von der Herstellung eines Werks im Sinne der Tradition zur künstlerischen Geste als Werk, diese Revolution des Kunstbegriffs, ist womöglich nur das stille Auge eines riesigen Sturmes, der über das Jahrhundert hinweggezogen ist und die Ordnung der Dinge durcheinandergewirbelt hat. In der Kunst ist Duchamp der Vater dieser Passage von der Pro-

duktion zur Rezeption, gerade weil seine Haltung ironisch-distanzierter Indifferenz jede Eindeutigkeit vermeidet und den Dingen ihren Rätselcharakter zurückgibt. Mit seinen Ready-mades hat er das Problem, ob Kunst figürlich oder abstrakt sein müsse, gelöst, indem er es zum verschwinden gebracht hat. Weil das Machen verschwunden ist, ist von der Kunst nur ihr Name geblieben. ■

Der hier abgedruckte Artikel von Thomas Wagner entstammt der Beilage »Bilder der Zeit« der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 27. November 1999. Die Nachdruckgenehmigung wurde uns freundlicherweise vom Verlag erteilt.