

Kunst der Moderne: Die Entdeckung der Readymades

VON SERKAN GOEREN · VERÖFFENTLICHT 07/06/2021 · AKTUALISIERT 07/06/2021

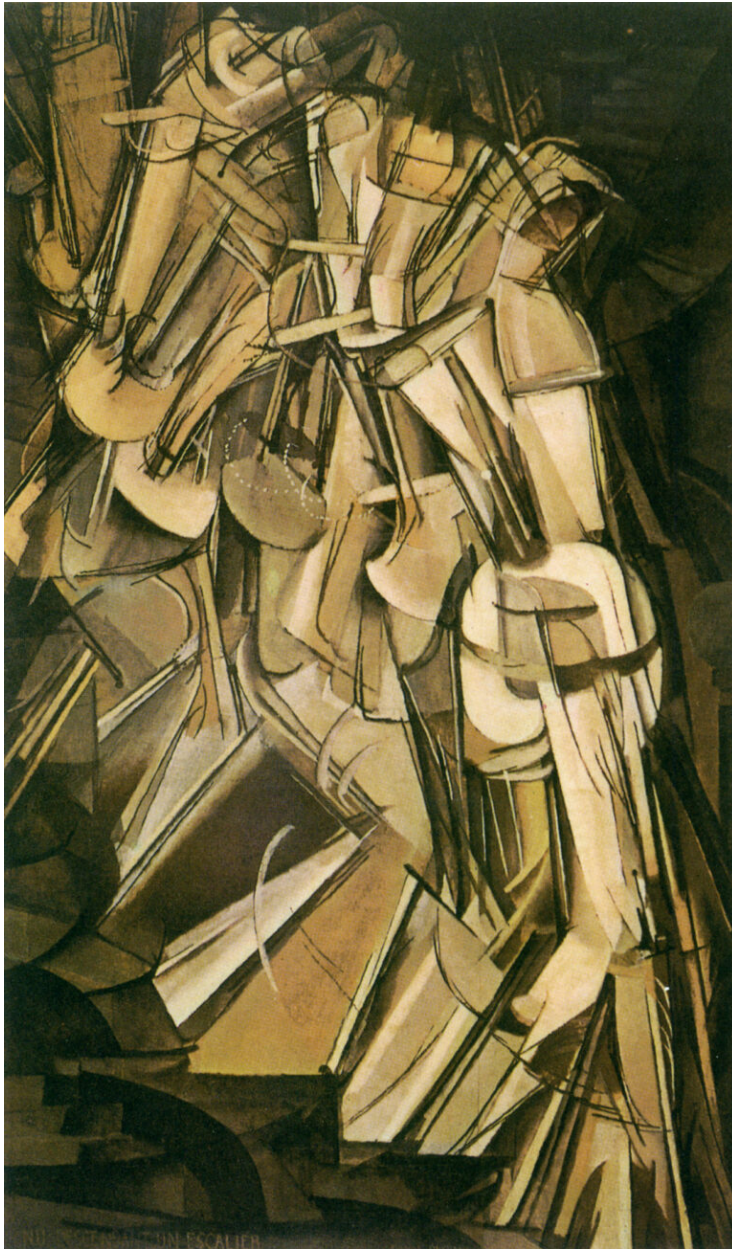
Teil 1/3: Ein Gedankenexperiment zu Duchamps Readymades

Pissoir, Flaschentrockner, Glaskugel oder Kunstwerk? Der ewige Skandal der duchampschen Readymades beeindruckt die Kunstwelt bis heute. Ein Rückblick in drei Teilen soll die dahinterliegende philosophische Idee nachvollziehbar machen.

Lesedauer: ca- 9 Minuten

Der folgende Essay ist der Versuch, in einem dreiteiligen Gedankenexperiment nachzuvollziehen, wie Readymades innerhalb einzelner Medien wahrgenommen werden. Dieses Vorgehen soll zeigen, dass sie erst nach und nach und im Durchgang durch verschiedene Medien den wirkungsgeschichtlichen Gehalt entfalten, den sie heute innerhalb der Kunstgeschichte haben. Dabei wird ein chronologisches Vorgehen und die zeitliche Abfolge der Kunstwerke bewahrt. Abschließend werden die Readymades mit dem Begriff des „Werkseins“ bei Heidegger und dem Begriff der „Aura“ bei Benjamin diskutiert¹.

Das Gedankenexperiment beginnt also damit: stellen Sie sich vor, Sie sind eine kunstinteressierte, die deutsche Sprache beherrschende Person, die im Jahre 1913 die Gelegenheit hat, die Armory Show in New York zu besuchen. Dort haben Sie auch die Möglichkeit, unter anderem das Kunstwerk „Nu descendant un escalier No 2“ von



Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier, 1912, Öl auf Leinwand, 146 x 89 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia ©The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950. Aus: Moure, Gloria: Marcel Duchamp. Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009. S. 43.

Marcel Duchamp (1887-1968) zu betrachten. Sie sind, im Gegensatz zu den meisten Besucher*innen, fasziniert von diesem Gemälde. Später, im April des Jahres 1916 haben Sie die Gelegenheit, in der „Four Musketeers“-Ausstellung die zwei Versionen der „Broyeuse de chocolat“ aus dem Jahre 1913/1914 zu sehen. Sie bemerken in der „Broyeuse de chocolat“ im Vergleich zu „Nu descendant un escalier“ eine Tendenz zu klareren Linien und zu geometrischen Figuren und eine Wendung zur Perspektive. Stellen Sie sich weiter vor, dass Sie im Laufe der nächsten Jahre eine entfernte Randfigur im Leben von Marcel Duchamp sind und auch die Möglichkeit bekommen werden, ihn in seinem Atelier zu besuchen.

Erste Begegnung mit den Readymades: Duchamps Atelier 1916

Im Dezember 1916 haben sie über Freunde des Kunstsammlerpaars Louise und Walter Arensberg, die eine enge Freundschaft zu Duchamp pflegen, die Gelegenheit, ihn in seinem New Yorker Atelier an der 33 West 67th Street zu besuchen. Sie gehen dorthin, in der Erwartung, neue Gemälde von ihm zu sehen. Sie treten also in das Atelier ein und sehen unter anderem folgende Objekte/Gegenstände: ein Schachbrett, ein Fahrrad-Rad samt Gabel auf einem Hocker befestigt, zwei Sessel,

Kissen auf dem Boden, dahinter ein Tisch mit diversen Gegenständen darauf, ein Kleiderhaken auf dem Boden, eine an die Wand gelehnte Holzlatte, ein Stuhl, je eine von der Decke herabhängende Schneeschaufel und einen Huthaken, diverse im Raum verteilte Flaschen und ein Flaschentrockner. Das Zimmer wirkt chaotisch.

Ihr Blick bleibt an zwei an die Wand angelehnten, zum Teil abstrakt anmutenden Formen hängen, die zwischen zwei Glasscheiben eingefasst sind. Bei näherer Betrachtung bemerken Sie, dass unter anderem die „Broyeuse de chocolat“ aus dem gleichnamigen Gemälde, dessen zwei Versionen sie im April des Jahres 1916 schon in der „Four Musketeers“-Ausstellung gesehen hatten, zu sehen ist. Den restlichen Abend verbringen Sie damit, diese Glasscheiben zu betrachten, wenn sich die Gelegenheit dafür ergibt.



Henri Pierre Roché, Diverse Photos von Duchamps Atelier aus den Jahren 1916 bis 1918, Philadelphia Museum of Art (Privatsammlung), Philadelphia. © Gift of Jacqueline, Paul, and Peter Matisse in memory of their mother, Alexina Duchamp, 1998. Aus: Gloria Moure: Marcel Duchamp. Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009. S. 114.

Readymades und Photographie²: „Fountain“ im Jahre 1917

Anfang April des Jahres 1917 bekommen Sie wieder die Gelegenheit Marcel Duchamp in seinem Atelier zu besuchen. Als Sie zur Tür hereinkommen, bemerken Sie ein Pissoir, das schräg von der Decke herabhängt³ und zu den anderen Gegenständen hinzugekommen ist. Henri Pierre Roché – Schriftsteller, Kunstsammler und ein Freund von Duchamp – ist auch anwesend, um Photos vom Atelier zu machen. Ab und an können Sie hören, wie Roché und Duchamp das Wort „ready-made“ benutzen und auf verschiedene Objekte im Atelier zeigen. Sie denken sich nichts dabei, da Sie

sehen wollen, wie weit Duchamp mit den Glasscheiben vorangekommen ist.

Einen Monat später hören Sie von einem Vorfall in der Ausstellung der „Society of Independent Artists“, die am 10. April eröffnet wurde und bei der das Werk „Fountain“ – von einem Künstler namens Richard Mutt – abgelehnt wurde. Dies ist umso überraschender, als dass die einzige Bedingung für diese Ausstellung, die Entrichtung einer Summe von sechs Dollar seitens des Künstlers ist. In der zweiten Ausgabe des „Blindman“⁴ (Mai 1917) sind dem Fall des Richard Mutt drei Seiten gewidmet. Sie betrachten das Bild, das Stieglitz von „Fountain“ geschossen hat und lesen den dazugehörigen Text:

*„Whether Mr. Mutt with its own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object“.*⁵



Was sie auf dem Photo sehen, ist die Abbildung eines Pissoirs, das umgedreht auf einem Sockel ruht. Es ist die Abbildung eines Gebrauchsgegenstandes. Der Text dazu beschreibt aber das Entstehen eines Kunstobjektes allein durch die Wahl eines Gebrauchsgegenstandes durch den Künstler. Diese Entstehung des Kunstwerkes wird laut Text durch den Titel und die durch die Isolierung aus dem

Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Readymade (Original nicht erhalten), 60 cm, (Photo von Alfred Stieglitz, veröffentlicht in: The Blindman No. 2 1917), Philadelphia Museum of Art (Sammlung

Arensberg), Philadelphia. Aus: Moure, Gloria: Marcel Duchamp.

Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009. S. 138.

Gebrauchs-/Funktionszusammenhang⁶ gewährleistet. Dies ist das Argument für die Verteidigung und Betrachtung des Gegenstandes als ein Kunstwerk.

Sie stellen sich die Frage, ob die Taufe eines Gegenstandes diesen Gegenstand zu einem Kunstwerk machen kann. Ist die Taufe nicht ein Ritual, das nur von wenigen, dazu befugten Menschen vorgenommen werden kann? Das aber würde wiederum bedeuten, dass wenn einmal eine Handlungsweise ritualisiert wird, sie sich also als Konvention etabliert, legitimiert wird. Wer aber entscheidet diese Legitimierung in Bezug auf „Fountain“? Die Jury? Der Künstler? Die Kritiker? Der Rezipient des Kunstwerks? Weiterhin stellen Sie sich die Frage, ob ein Pissoir, das nie benutzt wurde, automatisch ein Kunstwerk wird, weil es nie in einem Funktionszusammenhang war. Oder reicht schon die Potentialität der Funktion, also dass sie als Pissoir benutzt werden könnte, aus, um es nicht mehr als Kunstwerk zu betrachten? Diese Frage geht aber zu weit, da es anscheinend jemanden braucht, der die Wahl trifft, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk ist, oder nicht? Nichts wird automatisch zum Kunstwerk. Sie können dem Gegenstand auch eine ästhetische Qualität abgewinnen, in der Hinsicht, dass sie die Wohlgeformtheit des Pissoirs anerkennen. Aber rechtfertigt das die Bezeichnung als Kunstwerk?

In der Verteidigung für „Fountain“ steht auch, dass der Künstler durch seine Wahl eine neue Idee für das Objekt kreiert. Worin besteht aber diese Idee? Sie fragen sich, wie man Zugang zur Idee des Künstlers hat? Sie gingen bis jetzt davon aus, dass das, was Sie in einem Kunstwerk sehen, für sich steht und aus sich selbst heraus verstanden werden kann. Und jetzt bemerken Sie, dass das, was Sie auf der Photographie sehen zwar für sich steht, aber nicht verständlich ist. Die Bedeutung scheint nicht im Kunstwerk zu sein. Aber wo dann?

Photographische Intervention

Sie fangen von vorne an. Was sehen sie? Eine Photographie eines Pissoirs. Aber es ist nicht die Photographie – laut den Herausgebern des „Blindman“ – das Kunstwerk, sondern das Objekt selbst ist das Kunstwerk. Die Photographie ist nur ein Beweis dafür, dass dieses Objekt existiert hat. Dass die Photographie auch ästhetisch sein kann, macht in diesem Fall auch keinen Unterschied. Und trotzdem bewirkt die Photographie, dass etwas anders ist, als das Objekt alleine es könnte. Denn wären Sie



irgendwo an
dem Objekt

Fontaine, Obstruction und Les Grandes Vacances / Duchamp, Marcel und Man Ray.

Quelldatenbank: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für

Kunstgeschichte, Dresden Link:[http://prometheus.uni-](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/Image-dresden-0014aa8197fa9dc39f1c950928d8ae371f26dd17)

koeln.de/pandora/image/show/Image-dresden-

0014aa8197fa9dc39f1c950928d8ae371f26dd17 2010/07/22 07:46 GMT

vorbeigelaufen, hätten Sie es wahrscheinlich gar nicht als Kunstwerk bemerkt. Durch die photographische Isolierung wird Ihnen die losgelöste Betrachtung des Gegenstandes als eines Kunstwerkes (oder zumindest als eines Objektes) erleichtert, da es als Objekt überhaupt erst in den Fokus ihres Blickes kommt. Die Photographie ermöglicht den Abstand, den sie als Betrachter benötigen, um das Objekt unabhängig vom Funktionszusammenhang sehen zu können. Diese Selbstverständlichkeit des Objektes findet sich nicht in derselben Form in der Photographie wieder, wie wenn sie das Objekt in ihrem Funktionszusammenhang sehen würden. Die Photographie entschleiern den verklärten Blick auf die Welt (und damit auch auf das Objekt) und zeigt sie als einen sehr komplexen Sachverhalt, in dem das Selbstverständliche in den Blick kommt und dadurch nicht mehr selbst-evident ist.




Im Text wird aber über das Objekt geredet und nicht über die Photographie des Objektes. Worin besteht nun die neue Idee, die von dem Künstler kreiert wird? Sie betrachten das Bild und stellen sich vor, Sie würden vor dem Original stehen. Und Sie stellen sich vor, wie es aus seinem Funktionszusammenhang herausgerissen und zum Objekt Ihrer Betrachtung wird. Und da verstehen Sie auf einmal die Idee, denn sie sind schon die ganze Zeit in der Idee: dadurch, dass Sie das Objekt ohne Funktionszusammenhang denken, haben sie eine differenziertere Idee von diesem

Objekt. Das Pissoir ist ohne Funktionszusammenhang. Oder besser gesagt: der Funktionszusammenhang hat sich geändert. Denn das Pissoir ist nicht mehr zum Urinieren gedacht, sondern zum Betrachten.

Erst später fällt Ihnen auf, dass ein Kunstwerk (wie zum Beispiel ein Gemälde) von vorneherein zum Betrachten vorgesehen ist, also schon immer diesen Funktionszusammenhang hat. Dies wird für Sie noch ein Problem werden, denn anscheinend ist ein Kunstwerk von vorneherein ein Kunstwerk, während „Fountain“ erst durch die Idee zu einem Kunstwerk wird. Ist „Fountain“ dann ein Kunstwerk? Diese Frage wird Sie noch in den nächsten Jahren beschäftigen.⁷

Korrektorat: Sofia Asvestopoulos

1. Bei der in diesem Essay benutzten Literatur wird darauf geachtet, dass sie zeitlich nicht vorgreift. Lediglich bei der Sekundärliteratur zur ergänzenden Klärung der Begrifflichkeiten, wird nicht auf den zeitlichen Vorgriff geachtet. Die Diskussion der heideggerschen und benjaminschen Begriffe wird aus Platzgründen leider sehr stark verkürzt wiedergegeben. [↗]
2. Das Thema der Readymade-Photographien wird im 5. Kapitel im Zusammenhang mit der „Boîte-en-valise“ wiederaufgenommen. [↗]
3. Da das Pissoir auf Henri Pierre Rochés Photos zu sehen ist und von Calvin Tomkins behauptet wird, dass erstens das Pissoir erst eine Woche vor der Ausstellung der „Society of Independent Artists“, welche vom 10. April bis zum 10. Mai 1917 stattfand, gekauft wurde und dass zweitens das Pissoir gleich nach der Eröffnung der Ausstellung verschwand, lässt darauf schliessen, dass das Bild von Roché zwischen dem 03. April und dem 10. April geschossen wurde. Zum Kauf des Pissoirs schreibt Tomkins auf Seite 181: „Walter Arensberg, Joseph Stella, and Marcel Duchamp went shopping for this item [das Pissoir] a week or so before the exhibition opened [...]. They went to the showroom of the J. L. Mott Iron works at 118 Fifth Avenue [...], where Duchamp picked out and purchased a [...] porcelain urinal.“ Zum Verlust des Fountain schreibt er auf S. 182: „*Fountain*, which disappeared forever soon after the exhibition opened [...]“. Die Zitate sind aus Calvin Tomkins: Duchamp. A biography. New York 1996. [↗]
4. Eine gescannte und digitale Ausgabe des „Blindman“ ist auf http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/index.html zu finden. Die relevanten Stellen sind dort unter ...Blindman2/4.html, ...Blindman2/5.html und unter Blindman2/6.html zu finden. Die folgenden Zitate aus dem Blindman beziehen sich auf diese Webseite. [↗]

5. Siehe http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/5.html. 
6. Dies ist meine Übersetzung des Begriffes „useful significance“, das ich auch als „Deutlichkeit des Nutzens/Gebrauchs“ verstanden habe. Damit ist in diesem Zusammenhang der normale Gebrauch des Alltagsgegenstandes gemeint. 
7. Die Erörterung der hier aufgestellten Problematik wird erst in den folgenden Abschnitten wieder aufgenommen und weiter ausgeführt, um eine zusammenhängende theoretische Diskussion zu gewährleisten. 



Suche in OpenEdition Search

Sie werden weitergeleitet zur OpenEdition Search

In alle OpenEdition

In The Article