

Duchamps Readymades: Die Aura des Zeugs

VON SERKAN GOEREN · VERÖFFENTLICHT 21/06/2021 · AKTUALISIERT 21/06/2021

Teil 3/3: Ein Gedankenexperiment zu Duchamps Readymades

Im dritten und letzten Teil dieser Artikelreihe, widmet sich Serkan Gören den beiden philosophischen Größen Martin Heidegger und Walter Benjamin zwei philosophischen Größen, die uns die Theorie der Readymades verständlicher machen sollen. Dazu verlassen wir die New Yorker Kunstszene und damit Duchamps Atelier zu Beginn des 20. Jahrhunderts und begeben uns in einen theoretischen Raum.

Lesedauer ca. 9 Minuten

Beginnen wir mit Heidegger. In seiner 1935/1936 veröffentlichten Schrift "Der Ursprung des Kunstwerkes" versucht sich der deutsche Philosoph an einer Bestimmung über das Wesen eines Kunstwerkes. Zentral ist dabei der Begriff des "Werkseins", was bedeutet, dass Kunstwerke durch ihren Gebrauch innerhalb einer Gemeinschaft eine Stellung in der Welt einnehmen. Werksein ist somit ein Ereignis. Heidegger schreibt dazu: „Werksein heißt: eine Welt aufstellen“¹. Diese „Welt“ ist die Lebenswelt der Menschen, innerhalb der sich diese Menschen die „Welt“ (in einem ontologischen Sinne) zu eigen machen oder aneignen. Dabei muss den Menschen dieses „Werksein“ nicht einmal auffallen. Bezogen auf das „Werksein“ verläuft die Denkrichtung Heideggers parallel zum Begriff des „Zeugs“, d.h. einem Ding, das im Gebrauch ist. So schreibt er:

„Das Zeug nimmt, weil durch die Dienlichkeit und Brauchbarkeit bestimmt, [...] den Stoff [...] in seinen Dienst“².

Demgegenüber stellt er den Begriff der „Erde“, der die ontologische Grundlage des „Zeugs“ ist, denn „[a]uf die Erde und in sie gründet der geschichtliche Mensch sein Wohnen in der Welt“³. Die Begriffe der „Erde“ und der „Welt“ bedingen sich gegenseitig und liegen im „Streit“. Sie verweisen aufeinander, ohne sich dabei gegenseitig einzugrenzen. Beide ereignen sich im Werksein. Das Werk als Ereignis öffnet daher eine „Welt“, die auf der „Erde“ gründet, und eine „Erde“, die erst durch die „Welt“ begründet wird. Wichtig ist hierbei die ontologische und epistemische Gleichzeitigkeit, denn „Heidegger verschiebt das Ästhetische [in den Bereich] [...] der Alethiologie, der Lehre von der Wahrheit, somit in den Zwischenbereich von Erkenntnistheorie und Ontologie“⁴.

Die Verbindung von „Erde“ und „Welt“ im Kunstwerk geschieht also durch das „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“⁵, somit ist Wahrheit ein Ereignis, das sich im Werk bezogen auf eine Gemeinschaft ereignet.⁶

Wenn Gebrauchsgegenstand und Readymade zusammenfallen

In Bezug auf die Readymades ist diese Theorie dahingehend fruchtbar, dass sie gerade bezüglich des Gebrauchszusammenhangs der Objekte kann genutzt werden kann. Die Readymades fallen ja dadurch auf, dass sie durch die Wahl des Künstlers aus ihrem Gebrauchszusammenhang herausgerissen und zum Objekt einer ästhetischen Betrachtung werden. Je unverwendbarer ein Objekt wird, desto auffälliger wird das Objekthafte an ihm. Eben das wird durch den photographischen Aspekt noch verstärkt, weil es einerseits das Objekt isoliert, andererseits darauf beharrt, das Objekt unabhängig von seinem Gebrauchszusammenhang zu betrachten. Doch während das Kunstwerk bei Heidegger ein vom Künstler Hergestelltes ist, ist „Fountain“ nur ein vom Künstler Bereitgestelltes, das eben nicht von ihm produziert wurde.

Die alethiologische Betrachtung Heideggers unterstützt auch den Gedanken Duchamps, dass er die Idee wieder in den Dienst der Kunst stellen wollte⁷. Denn das Wesen des Kunstwerkes ist nicht nur eine ontologische Gegebenheit, genauso wenig wie sie nur eine epistemische Erkenntnisleistung ist, sondern beide bedingen sich gegenseitig und werden erst durch die Idee vermittelt. Es gibt keine physischen

Gegenstände ohne eine irgendwie geartete Idee davon, genauso wenig wie die Erkenntnis von Gegenständen nicht ohne ontologische Basis sein kann. Bei Duchamp ist es eben die Idee, die in die Kunst Einzug erhält, weil sie das Selbstverständliche nicht als selbst-evident betrachtet oder zumindest zeigen will, dass diese Selbstverständlichkeit komplexer ist als sie zu sein scheint. Es ist in dem Sinne auch keine Überraschung, dass Duchamp die retinale Kunst als zu kurz gedachte und zumindest als die dem Werk zugrundeliegende Idee verschleiern zurückweist. Seine Kunstwerke veranschaulichen, was ein dem Auge schmackhaft gemachtes/ästhetisches Kunstwerk verschleiert: Nämlich den komplexen Sachverhalt aus dem heraus sie entstehen, und damit auch: die Idee, die in ihnen mitgedacht wird. Die Idee ist für Duchamp immer schon im Kunstwerk implizit enthalten.

Doch eine Frage bleibt weiterhin bestehen: worin unterscheiden sich Alltagsgegenstände von derartigen Kunstwerken, vor allem den Readymades? Readymades sind so lange Alltagsgegenstände, bis sie durch die Wahl des Künstlers zum Kunstwerk werden. Dabei werden sie aus ihrem gewöhnlichen Gebrauchszusammenhang genommen und zu Kunst erhoben. Duchamp hat, um durch die Readymades die Idee in das Kunstwerk hineinzubringen, die Sphäre des Gebrauchsgegenstandes mit dem des Kunstwerkes zusammenfallen lassen. Hier ist nicht klar, wie ein Gebrauchsgegenstand von einem Readymade unterschieden werden könnte, wenn sie nebeneinandergestellt würden. Man könnte nach Heidegger sagen, dass hier das Kunstwerk und das „Zeug“ zusammenfallen und zum Beispiel der „Flaschentrockner“ sowohl an der Welt des „Zeugs“, als auch an der Welt der „Kunst“ teilhat.

Walter Benjamins Begriff der Aura. Mit Walter Benjamin finden wir einen zweiten Anknüpfungspunkt, der uns das Readymade und seine Signifikanz verständlicher machen kann. Dieser hat in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ aus dem Jahre 1936⁸ den Begriff der „Aura“ eingeführt. Dort definiert er die „Aura“ in einer Fußnote

„als »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« [und sie] stellt nicht anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung“⁹.

Die Ferne bezieht sich auf die sogenannte „Ritualfunktion“, die ein Kunstwerk hat, da es in einen rituellen Gebrauch eingebettet ist, also „Kultwert“ hat. Die „Aura“

eines Kunstwerks ist

„seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren“¹⁰.

Bei Benjamin, wie auch bei Heidegger, ist das Kunstwerk in eine Tradition des gemeinschaftlichen Gebrauchs eingebettet. Die Reproduktionstechnik führt dazu, dass

„seine Aura [verkümmert]. [. . .]. *Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab*“¹¹.

Dabei denkt Benjamin unter anderem an die Photographie, die das Kunstwerk aus seinem Traditionszusammenhang herausreißt und seine Einmaligkeit zerstört.¹²

Durch die Wahl des Künstlers...

In Bezug auf die Readymades (insbesondere „Fountain“) ist interessant, dass diese Objekte erst durch die photographischen Aufnahmen mit einer Aura, im Sinne einer „Ferne, so nah sie auch sein mag“, aufgeladen werden. Dabei ist ihre Wirkung bewusst so inszeniert, dass ihre Bedeutung als im Gebrauch befindlicher Alltagsgegenstand zurücktritt und ihr Kultwert dadurch hervortreten kann.

Während die Kunstwerke vergangener Zeiten ihren Kultwert und damit ihre Aura erst in ihrer geschichtlichen Abständigkeit- im Sinne einer zukünftigen, von ihrer Ritualfunktion befreiten, ästhetischen Betrachtung – entfalten, sind Readymades zu nah am alltäglichen Gebrauch, um als Kunstwerke erkannt zu werden. Die photographische Wiedergabe bewirkt in Bezug auf die Readymades eine bewusst räumliche¹³ und auch von ihrem Gebrauchszusammenhang loslösende Abständigkeit. Das deutet auch darauf hin, dass jedem Gegenstand eine potentielle Aura anhaften kann, wenn sie räumlich oder von ihrer Funktionalität isoliert wird.

Duchamp geht aber noch ein bisschen weiter, indem er eine Fremdproduktion (wie zum Beispiel ein Pissoir oder einen Flaschentrockner) zum zentralen Objekt ästhetischer Betrachtung, und somit zum Kunstwerk herausarbeitet. Die massenproduzierten Gegenstände zeigen sich durch seine Wahl als ästhetisch markierte – und dem Blick der Betrachtenden durch diese ästhetische Markierung als einmalige Gegenstände.. So ist auch der Satz im „Blindman No. 2“ zu verstehen:

„The only works of art America has given are her plumbing and her bridges”¹⁴.

In einer industrialisierten Gesellschaft sind die Bauten und Objekte die potentiellen Gegenstände zukünftiger ästhetischer Betrachtung. Die Objekte der Gegenwart sind die potentiellen Kultwerte und Kunstwerke der Zukunft. Mittels seiner Überlegungen hat es Duchamp aber geschafft, den Prozess des zeitlich bedingten Kunstwerdens zu umgehen, und einem Objekt über den Gang durch verschiedene Medien, wie zum Beispiel der Photographie, eine Aura zu verleihen.

Ich hoffe, dass ich durch mein Gedankenexperiment zeigen konnte, wie lohnenswert es sein kann, manchmal der (Kunst-)Geschichte in ihrer Chronologie zu folgen, um zu sehen, wie sich eine anfänglich einfache Idee mit der Zeit entfalten kann. Genau das finden wir bei Duchamps Readymades wieder, wenn er davon spricht, dass die Idee immer schon im Kunstwerk enthalten ist. Es hat eben nur ein bisschen Zeit gebraucht, damit sich diese Idee auch entfalten kann.

Aufmacherbild: Fontaine Replica of Marcel Duchamp. Musee Maillol, Paris, France, 2018 © Micha L. Rieser

1. Martin Heidegger: “Der Ursprung des Kunstwerkes” (1935/1936), in: Heidegger, Martin: Holzwege (Gesamtausgabe Bd. 5, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914 – 1970), herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, S. 30. [\[↗\]](#)
2. Ebd. S. 32. [\[↗\]](#)
3. Ebd. S. 32. [\[↗\]](#)
4. Norbert Schneider: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung, Stuttgart 2005, S. 157. [\[↗\]](#)
5. Martin Heidegger: “Der Ursprung des Kunstwerkes” (1935/1936), in: Heidegger, Martin: Holzwege (Gesamtausgabe Bd. 5, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914 – 1970), herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, S. 65. [\[↗\]](#)
6. Hierin steckt auch der Gedanke, dass wenn einmal der Gebrauchszusammenhang in Bezug auf ein Kunstwerk verloren geht, dass dann auch das Kunstwerk nicht mehr verständlich ist. Das Kunstwerk wird somit zu einem Ding, welchem die Eigenschaft abgeht, ästhetisch erfahrbar zu sein, da sich hier keine Wahrheit mehr ereignen kann. Gleichzeitig ist aber auch anzumerken, dass gerade in dem Ereignen der Wahrheit im Kunstwerk ein gravierendes Problem steckt: wenn das

Werk in ihrem Werksein erfahren wird, läuft man Gefahr, in der Erfahrung das Wesen des Kunstwerkes zu übersehen, während im Falle der Dinghaftigkeit des Kunstwerkes der Gebrauchszusammenhang verloren geht. [↗]

7. Das Zitat bezieht sich zwar nur auf die Malerei, aber ich gehe hier ohne Begründung davon aus, dass eine Erweiterung auf die Readymades kein Problem darstellen sollte: "I wanted to put painting once again at the service of the mind". In: Marcel Duchamp: "The Great Trouble with Art in This Country" (1946). In: Moure, Gloria: Marcel Duchamp. Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009. S. 116. [↗]
8. Der vorliegende Text ist die zweite Fassung des Textes aus den Gesammelten Schriften. [↗]
9. Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936). In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften (Band I, 2. Fassung), herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 480. [↗]
10. Ebd. S. 477. [↗]
11. Ebd. S. 477. [↗]
12. Ob die Zerstörung der Aura eines Kunstwerkes im Benjamin-Text negativ oder positiv bewertet wird, interessiert in dieser Arbeit nicht. [↗]
13. Räumlich deshalb, da die Abbildung eines Objektes räumlich nicht zur Verfügung steht wie das eigentliche Objekt. [↗]
14. Siehe http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/5.html. [↗]



Suche in OpenEdition Search

Sie werden weitergeleitet zur OpenEdition Search

In alle OpenEdition

In The Article