

MICHAEL LÜTHY

PERSPEKTIVINVERSION

Über das Sehen von Duchamps *Étant donnés*. Mit Vorbemerkungen
zur *perspicuitas* in der klassischen Repräsentation

I. PERSPEKTIVITÄT UND FIKTION IN DER KLASSISCHEN REPRÄSENTATION

In der bildenden Kunst sind Perspektivität und Fiktion auf unmittelbare Weise miteinander verbunden. Die Verbindung ist so vielfältig, dass sie die Eigenart eines Knotens hat, bei dem es schwierig ist, zum Zwecke der Analyse einzelne Fäden herauszuziehen. Zur Veranschaulichung ziehe ich daher sogleich ein Kunstwerk heran – allerdings erst einmal nicht Duchamps *Étant donnés*, sondern ein älteres Kunstwerk, und überdies auch keine Rauminstallation wie Duchamps späte Arbeit, sondern ein Gemälde: Veroneses *Anbetung der Hirten* in der Cappella del Rosario in Santi Giovanni e Paolo in Venedig aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 1). Das Beispiel ist beinahe beliebig gewählt und soll hier stellvertretend für dasjenige stehen, was Autoren wie Louis Marin oder Michel Foucault unter dem Begriff der ‚klassischen Repräsentation‘ der vormodernen Malerei zusammenfassten.

Auf einer ersten Ebene ist die Perspektive dasjenige, was den Realraum, in dem wir als Betrachter stehen, mit dem Fiktionsraum des Bildes verbindet, und zwar dadurch, dass der Augenpunkt der Perspektive in uns, der Fluchtpunkt hingegen im Fiktionsraum des Bildes liegt. Mühelos gelangt der Blick über die ästhetische Grenze des Bildes hinweg von der einen auf die andere Seite – wobei diese Mühelosigkeit darüber hinwegtäuscht, dass hierbei eine ontologisch unmögliche Topologie entsteht, in welcher der Augenpunkt und der Fluchtpunkt als Pole derselben Perspektive zwei gänzlich heterogenen Ordnungen angehören. In der Mühelosigkeit, mit der im Augenblick der Bild-erfahrung der ontologische Abgrund zwischen Realität und Fiktion übersprungen wird, liegt ein wesentlicher Aspekt jenes ‚Zaubers‘ der Kunst, der ihr seit jeher zugesprochen wird.

Die Blickperspektive ins Bild führt aber nicht nur in die Fiktion, sondern ist selbst fiktional. Sie macht uns zu Augenzeugen eines Geschehens, das schon damals, als Veronese es malte, 1500 Jahre zurücklag und das auch nicht in Venedig – wo wir uns beim Anblick des Originalgemäldes befinden – stattfand. Diese unmögliche Augenzeugenschaft lässt auch den realen Standpunkt des Betrachters fiktional werden: Die Fiktionalität des Dargestellten zieht ge-

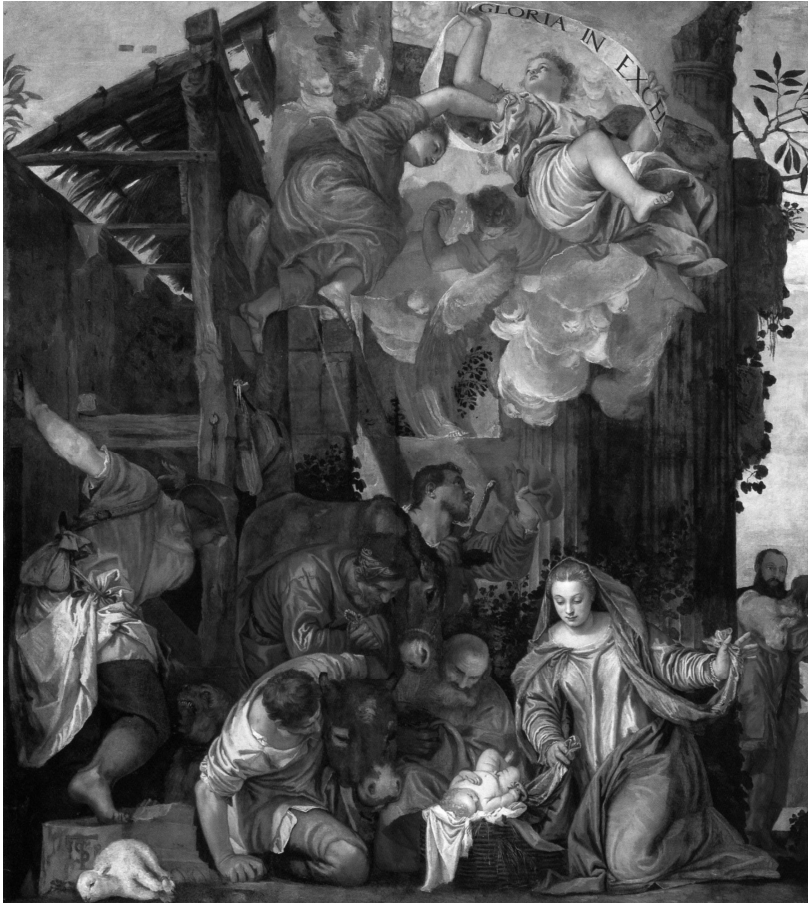


Abb. 1: Paolo Veronese, *Anbetung der Hirten*, um 1555, Öl auf Leinwand, 455 x 340 cm, Venedig, Santi Giovanni e Paolo

wissermaßen durch die Art und Weise, wie wir perspektivisch daran teilhaben, die Fiktionalität unseres Betrachterstandpunktes nach sich.

Das ‚Zauberhafte‘ unserer Augenzeugenschaft geht aber noch darüber hinaus. Denn das Bildgeschehen, ja sogar die gesamte Bildanlage, ist in einer ausdrücklichen und bei näherem Hinsehen fast grotesk überzeichneten Weise auf den Betrachterblick hin ausgerichtet. Beispielsweise streckt Maria ihren linken Arm so vom Körper weg, dass sie nicht ihr Kind, sondern vielmehr den Betrachter damit adressiert, so als würde sie ihren Schleier wie einen Vorhang, der sie und vielleicht sogar das Christuskind verhüllte, für uns zur Seite ziehen wollen; oder wendet sich der Körper des Jesuskindes weniger zu Maria hin, als dass er nahezu kopfüber zum Betrachter hin gestülpt erscheint; und vollführt der Hirte links eine überaus seltsame Drehung, die einzig dadurch

begründet scheint, dass er zum Jesuskind hinstrebt, ohne aber dem Betrachter den Rücken zuzukehren. Insgesamt ist es höchst unplausibel, dass die Gruppe der Adoranten keinen Kreis um die Krippe formt, sondern diesen Kreis zum Betrachter hin förmlich aufreißen lässt, und es ist ebenso unplausibel, dass die Gruppe sich nicht im Inneren des Stalles aufhält, sondern sich unmittelbar vor diesem an den vordersten Bildrand drängt. Die Engel wiederum vollführen Bewegungen, die vom Betrachterstandpunkt aus einen großartig komponierten Reigen ergeben, während ihre Konfiguration vom Blickpunkt des Jesuskindes, zu dessen Ehrung sie doch herangeflogen kommen, einen weniger attraktiven Anblick bieten dürfte; auch das mitgeführte Schriftband, obschon scheinbar nach unten orientiert, kann von den Personen im Stall kaum gelesen werden, da der Körper des rechten Engel es für ihren Blick verdeckt.

All dies verdeutlicht, dass die Bildordnung sowie die Haltungen und Gesten der Figuren nicht allein der inneren Logik des gezeigten Anbetungsgechehens folgen, sondern gerade in ihren auffälligsten Zügen nur verständlich werden, wenn wir sie in ihrer Orientierung auf den Betrachter hin begreifen. Wessen wir im Bild ansichtig werden, ist nicht allein eine Szene, die sich notwendigerweise in einer bestimmten Perspektive zeigt, sondern zugleich eine Szenerie, die sich in ebenso überraschender wie expliziter Weise auf uns hin öffnet. Durch diese Extravertierung des gesamten Bildes wird das dargestellte Geschehen perfekt einsehbar, während umgekehrt die alleinige Orientierung an der internen Geschehenslogik dazu geführt hätte, dass beispielsweise die Hauptfigur des Jesuskindes hinter den Rücken der Adoranten verschwände. Stattdessen aber platzt die Szene förmlich zu uns hin auf – *auf dass wir sehen können*. Die Fiktionalität der Darstellung liegt also nicht bloß darin, dass es sich bei Veroneses *Anbetung der Hirten* um eine Imagination im Medium der Malerei handelt, sondern entscheidend auch darin, dass sie uns die dargestellte Szene so darbietet, wie sie unter alltäglichen Wahrnehmungsbedingungen nie zu sehen sein würde, nämlich als ein in umfassender Weise auf uns hin ausgerichtetes Geschehen, als ein Geschehen *für uns*.

Zur Fiktionalität des Bezugs zwischen Betrachter und dargestellter Szene gehört allerdings wesentlich dazu, dass diese Orientierung auf den Betrachter hin durch dessen „Unsichtbarkeit“ ausbalanciert wird. Wir sehen die Szene zwar aus nächster und überaus privilegierter Nähe, ohne indes gesehen zu werden. Keine einzige Figur im Bild adressiert uns oder reagiert in einer ausdrücklichen Weise auf unsere Gegenwart. Michael Fried nannte dies „the supreme fiction“ der Malerei: „the supreme fiction that the beholder does not exist“.¹

Ein Gemälde wie dasjenige Veroneses erreicht mit diesen Mitteln eine komplette Überblendung der optischen Perspektive mit einer fiktionalen Per-

¹ Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles, 1980, S. 103.

spektivität, die nicht unter einem optischen, sondern vielmehr unter einem rhetorischen Regime steht. Dieser Regimewechsel bedeutet zugleich eine Umkehrung der Perspektive: Es geht nun nicht mehr allein um ein ins Bild führendes *Sehen*, sondern zugleich um ein aus dem Bild heraus den Betrachter adressierendes *Zeigen*.

Ebendieses doppelte Regime wird im rhetorischen Topos der *perspicuitas* erfasst. *Perspicuitas* heißt zum einen ‚Durchsicht‘, meint jedoch zugleich die ‚Klarheit‘ und ‚Deutlichkeit‘ des rhetorischen Artefaktes, sei dieses eine Rede oder ein Gemälde, und umfasst schließlich auch die ‚Durchdringung‘ und das ‚Einsichtigwerden‘ des Gesagten oder Dargestellten als die beim Hörer oder Betrachter erzielte Wirkung. Der Begriff der *perspicuitas* verbindet folglich die perspektivische Sehbewegung vom Subjekt zum Objekt – als ‚Durchsicht‘ – mit der gegenläufigen Bewegung der Wirkung – als ‚Einsichtigwerden‘ –, die sozusagen in umgekehrter Richtung vom Objekt auf das Subjekt zuläuft. Der im Titel dieses Aufsatzes verwendete Begriff der *Perspektivinversion* meint genau diese Gegenläufigkeit. Inmitten dieser gegenläufigen Dynamik situiert sich das Bild als ein durchsichtiges ‚Nichts‘, das von beiden Seiten her durchquert wird.

Im Hinblick auf ein Gemälde wie dasjenige Veroneses kann diese Perspektivinversion auch als ein Kreuzen von Strahlen begriffen werden: des Sehstrahls, der ins Bild eindringt, und des Lichtstrahls, der uns aus diesem heraus entgegenkommt. Tatsächlich ist für das Begriffsfeld der *perspicuitas* nicht nur der Konnex von ‚deutlich sehen‘ und ‚einsichtig werden‘ wichtig, sondern überdies die im westlichen Denken tief verankerte Verbindung von Erkenntnis und Licht, der zufolge das ‚Verstehen‘ als ein ‚Sehen‘ und ‚Ideen‘ als ‚Lichtquellen‘ aufgefasst werden – mit der Folge, dass Einsicht zu gewinnen bedeutet, vom Licht der Idee erfasst zu werden. Dieser Konnex wird bei Veronese christlich gewendet. Wir treten ins Licht des Gotteskindes, womit dessen Herausdrehung zum Betrachter in einer nochmals neuen Akzentuierung erscheint: als würde das Jesuskind von seiner Erlösungsmision für die Menschen, die vor dem Bild stehen, geradezu physisch erfasst werden. Ähnliches gilt für das auf Christi Passion vorausweisende Lämmchen, das gleichermaßen von der doppelten Dynamik der Perspektivflucht ins Bild hinein und eines aus dem Bild Herausdrängens erfasst zu werden scheint.

An dieser Stelle wird schließlich einsichtig, dass bereits Veroneses Organisation der Perspektivgeometrie das optische und das rhetorische Regime ineinanderfließen lässt. Auch wenn der geometrische Fluchtpunkt nicht exakt zu bestimmen ist, scheint er auf jeden Fall ungefähr auf der vertikalen Mittelachse des Gemäldes und nahe am unteren Bildrand zu liegen. Diese Fluchtpunktposition hat zur Folge, dass insbesondere die stürzenden Linien der Stallarchitektur den Blick weniger in die *Bildtiefe* führen, sondern vielmehr ganz nach *vorne*, zur Figurengruppe im Bildvordergrund, hinlenken, in einer erneuten Inversion der Raumdynamik, die es möglich werden lässt, dass der Fluchtpunkt des Bildes und der Aufmerksamkeitsmittelpunkt der Adoranten –



Abb. 2: Albrecht Dürer, *Der Zeichner der liegenden Frau*, 1525, gedruckt 1538 in der zweiten Ausgabe von Dürers Traktat *Underweysung der Messung*, Holzschnitt, 7,5 x 21,5 cm

das Jesuskind – zusammenzufallen scheinen. Der geometrisch-optische *Fluchtpunkt* transformiert sich zum inhaltlichen *Fokus* des Gemäldes und des darin verbildlichten Geschehens.

Dürers Holzschnitt des *Zeichners der liegenden Frau* von 1525 (Abb. 2), der einige Jahre später in Dürers Perspektiv- und Proportionstraktat publiziert wurde, wendet das soeben an Veroneses Gemälde beschriebene Szenario einer doppelten und dabei gegenläufigen Perspektivität sozusagen um 90 Grad. Auf diese Weise wird die dreistellige Relation von Betrachter, Bild und Dargestelltem, die wir analysieren müssen, wenn wir die Beziehung von Perspektivität und Fiktion in der bildenden Kunst erfassen wollen, besonders einsichtig. Denn nun befindet sich der Betrachter – der in Dürers Holzschnitt zugleich der zeichnende Künstler ist – nicht länger außerhalb des Bildes, sondern innerhalb. Durch die Erotisierung des Sujets wird das dreistellige Kräftespiel zugleich dramatisiert. Im ‚Bildschirm‘, der zwischen dem Künstler und der darzustellenden Frau steht, kreuzen sich das Sehen des Künstlers und das Sich-Zeigen des Darstellungsobjektes. Die Fensteröffnung hinter dem Zeichner lässt sich vielleicht als Metapher dafür auffassen, was in diesem wechselseitigen Prozess *als Bild* entsteht. Wir erblicken hier zwei Gefäße – von denen das eine prekär an der Grenze des Fensterrahmens balanciert –, die ebenso sehr dadurch bestimmt sind, dass ihre Rundungen perspektivisch in die Tiefe führen, wie auch dadurch, dass sich diese Rundungen zum Betrachter hin wölben; es ist ein kraftvolles Nachvornewölben, das auch bei der liegenden Frau unübersehbar hervorgehoben ist, etwa bei dem das Gitternetz beinahe berührenden Knie und in anderer Weise bei ihren Brüsten.

II. DUCHAMPS TRANSFORMATIONEN

An eine solche Auffassung des Bildes als dreistellige Relation von sehendem Subjekt, sich zeigendem Objekt und einem medialen ‚Dazwischen‘ schließt Marcel Duchamp an² – freilich unter den gewandelten künstlerischen und technischen Bedingungen seiner Zeit. „*Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit*“ – „Ich wollte die Malerei wieder in den Dienst des Geistes stellen“, so lautet die berühmte Selbstbeschreibung Duchamps.³ Es ist dabei nicht zufällig, dass er diese Mission als Gegensatz zu dem beschreibt, was seiner Ansicht nach mit der Malerei seit dem 19. Jahrhundert, insbesondere seit Courbet und den Impressionisten, geschah. Duchamp erkannte darin einen verhängnisvollen Zug zur ‚Physikalisierung‘ des Bildes und des Sehens, die dazu geführt habe, dass die Malerei nun ausschließlich auf die Erregung sinnlich-visueller Reize zielte.⁴ Für Duchamp obsiegte, so könnte man seinen Einspruch paraphrasieren, der Gegenbegriff der *perspicuitas*, nämlich *obscuritas*, und diese ‚Dunkelheit‘ obsiegte genau in jener doppelten Bedeutung, die auch den Begriff der *perspicuitas* prägt: einerseits indem sich die Durchsichtigkeit des Bildes immer mehr trübte, von der impressionistischen ‚Flecken‘ bis zum Extremfall der monochromen, tiefenlosen Farbwand, andererseits indem die Malerei die Ambition aufgab, nicht nur die Sinne, sondern den Geist zu beleben – jener „*discurso mentale*“ zu sein, den Leonardo da Vinci in der Malerei erkannte.⁵ Ob Duchamps Diagnose zutrifft – sie trifft wohl eher nicht zu –,

² Duchamp inspirierte sich wahrscheinlich ebenso sehr an einem der Kupferstiche in Jean du Brueils dreibändigem Traktat *La perspective pratique nécessaire à tous les peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapissiers & autres se servant du Dessein* aus der Mitte des 17. Jahrhunderts (Abb. 3). Er kannte diesen Traktat seit seiner Tätigkeit als Bibliothekar in der Bibliothèque Sainte-Geneviève, die er am 1. November 1913 antrat. Die Konstellation zwischen dem betrachtenden Subjekt (dem Künstler) und dem betrachteten Objekt (der nackten Frau) führt hier jedenfalls noch näher an jene heran, die uns in Duchamps *Étant donnés* begegnen wird, sowohl hinsichtlich der Haltung der Frau als auch hinsichtlich des Blicks des Künstlerbetrachters durch ein rundes Okular, das unmittelbar an die Löcher in der Holztüre von Duchamps Installation erinnert. – Zu du Brueils Kupferstich sowie zu Duchamps Anstellung in der genannten Bibliothek siehe Herbert Molderings, *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps „3 Kunststopf-Normalmaße“*, Berlin, 2006, S. 18 und S. 25 f.

³ Marcel Duchamp, „Propos“ [1946], in: ders., *Duchamp du Signe. Suivi de Notes. Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse*, Nouvelle édition revue et corrigée avec la collaboration de Anne Sanouillet et Paul B. Franklin, Paris, 2008, S. 165–169, hier: S. 167.

⁴ Ebd. – Die Passage lautet im Zusammenhang: „Je voulais m'éloigner de l'acte physique de la peinture. J'étais nettement plus intéressé à recréer des idées dans la peinture. [...] Je m'attachai à mettre la peinture au service des mes objectifs, et à m'éloigner de la ‚physicalité‘ de la peinture. Pour moi Courbet avait introduit l'accent mis sur le côté physique au XIX^e siècle. Je m'intéressais aux idées – et pas simplement aux produits visuels. Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit.“

⁵ *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] by Leonardo da Vinci*, übers. u. komm. v. A. Philip McMahon, Bd. 2: *Facsimile*, Princeton, 1956, Blatt 24v. – Im Hinblick auf

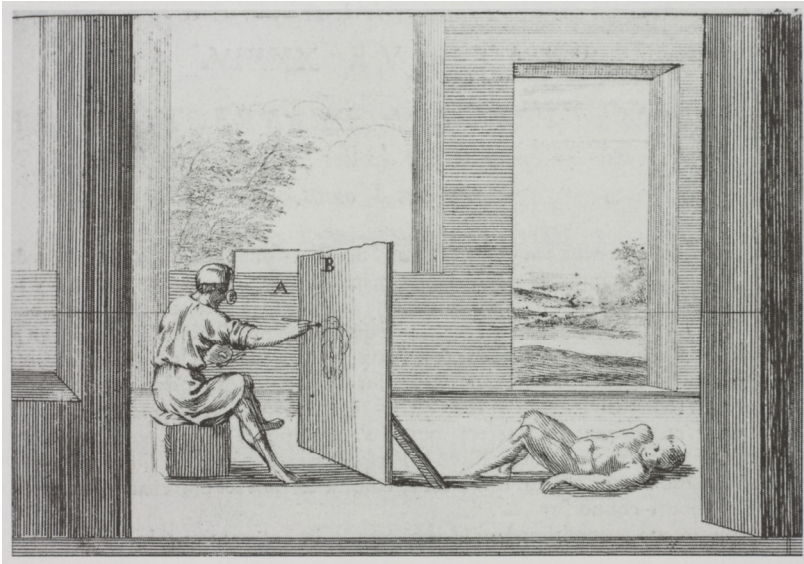


Abb. 3: Jean du Brueil, *Pour trouver le raccourcissement des figures qui doivent paraître droites sur des plats-fonds & voutes, sans savoir, ni observer les règles de perspective, que naturellement*, aus: ders., *La perspective pratique nécessaire à tous les peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapissiers & autres se servant du Dessein*, 3 Bde., Paris 1642, Bd. 2

braucht uns an dieser Stelle nicht weiter zu kümmern. Entscheidend ist, dass sie Duchamps lebenslanges künstlerisches Wollen befeuerte, das in seinen einzelnen Realisaten eigentümliche Verzweigungen und scharfe Brüche kennt und dennoch im Rückblick auf konzeptueller Ebene geschlossen wirkt.

Um dem selbst gesteckten Ziel zuzuarbeiten, griff er in seinen Hauptwerken jene topologische Bildordnung auf, die ich mithilfe des Veronese-Gemäldes und darauf aufbauend anhand der Dürer-Grafik umriss. So ist beim *Großen Glas* (Abb. 4) das Bild tatsächlich ein in den Raum gestellter ‚Bildschirm‘, in welchem sich die Dinge wie auch die Blicke zu verfangen scheinen und das wie Dürers Gitterrahmen keine eindeutige Vorder- und Rückseite aufweist. Durch die heterogene Gestaltung der auf dem Glas sichtbar werdenden Elemente wird ungewiss, wofür jene Glasscheibe eigentlich steht. Denn was sich auf dieser Scheibe abzeichnet, gleicht einmal mehr einem zur Flächigkeit tendierenden Querschnitt durch ein Objekt, in anderen Fällen wiederum handelt es sich um plastisch-perspektivische Darstellungen drei-

Duchamps Entgegensetzung von ‚ideeller‘ und ‚physikalischer‘ Kunst ist es aufschlussreich, dass Leonardo die Malerei vor allem deshalb als „discorso mentale“ auszeichnet, um sie gegen die physischere, materiellere Kunst der Skulptur abzusetzen. – Zu Leonardos Maleireikonzept, wie es sich in seinem Malereitratat darstellt, siehe Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, 1997, besonders der Abschnitt „La Peinture, ‚Art Total‘“ im Kapitel „Les Dessesins du Peintre“.



Abb. 4: Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ces célibataires, même (Le Grand Verre/Das Große Glas)*, 1915–1923, Öl, Firnis, Bleifolie und Staub auf zwei Glasplatten, Philadelphia Museum of Art

dimensionaler Dinge, sodass die Glasscheibe bald eher *in die Dinge* zu schneiden, bald eher *vor oder hinter den Dingen* zu liegen scheint. Indem wir auf diese Weise keiner räumlich kohärenten Szenerie begegnen, dementiert das *Große Glas* die alte, von Leon Battista Alberti in die Metapher des „geöffneten Fensters“ gekleidete Auffassung, das Bild sei als Ausblick in einen fiktiven Raum zu verstehen, wobei es zu den Pointen des *Großen Glases* gehört, dieses Dementi in Gestalt eines transparenten Durchblicks zu präsentieren. Was sich auf dem *Großen Glas* darbietet, gleicht in seiner Mischung aus anschaulicher Darstellung und nur kognitiv zu erfassender Zeichenkonstellation eher einem Diagramm. Es ist das Diagramm eines ‚undarstellbaren‘, da in wesentlichen Aspekten ‚unsichtbaren‘ transformativen Geschehens: der durch das Begehren zwischen Mann und Frau initiierten psycho-physischen Interaktion – womit sich das *Große Glas* nicht nur in seiner Eigenart als im Raum stehendes ‚Dazwischen‘, sondern auch hinsichtlich seines Sujets nicht allzu weit von Dürer entfernt.

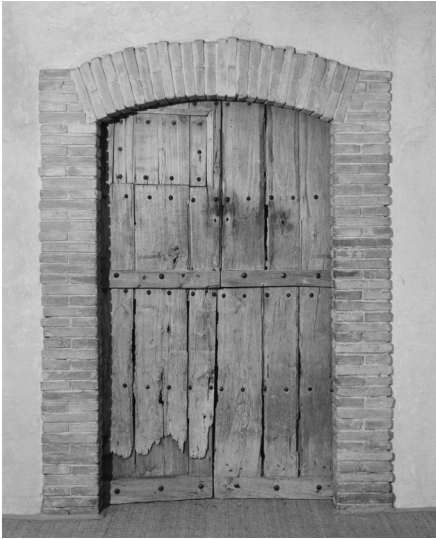


Abb. 5 und 6: Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* ..., 1946–1966, Mixed-Media-Installation, Philadelphia Museum of Art, Geschenk der Cassandra Foundation 1969, Abb. 5: Ansicht der Außenwand, Abb. 6: Blick ins Innere der Installation

III. ÄSTHETISCHE OSMOSE UND INFRAMINCE

Eine topologische Inszenierung des mediumistischen ‚Dazwischen‘ des Bildes ist aber auch – wenn auch ganz anders realisiert – die installationsartige Arbeit *Étant donnés* (Abb. 5 und 6). Es ist jene Arbeit Duchamps, die er über die letzten zwanzig Jahre seines Lebens konzipierte und realisierte, als künstlerisches Vermächtnis, das erst posthum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden durfte, und zugleich als Summa seiner lebenslangen Reflexion über den Status des Kunstwerks, über die dynamischen Prozesse zwischen Betrachter und Kunstwerk sowie über die Eigenart des Sehens.⁶

⁶ Die Forschungsliteratur zu *Étant donnés* ist inzwischen umfangreich. Für meine erfahrungs-ästhetische Deutungsperspektive waren besonders hilfreich (in alphabetischer Reihenfolge): Stefan Banz (Hrsg.), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, Zürich 2010; Julian Jason Haladyn, *Marcel Duchamp. Étant donnés*, London, 2010; Herbert Molderings, *Die nackte Wahrheit. Zum Spätwerk von Marcel Duchamp*, München, 2012; Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. Love and Death, Even*, London, 1998; Michael R. Taylor, *Étant donnés*, Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art, New Haven/London, 2009 (auch wegen des umfangreichen hier zugänglich gemachten Dokumentationsmaterials). – Eine erste, andere Aspekte von *Étant donnés* in den Mittelpunkt stellende Variante, welche die bislang primär ikonografisch

Bevor ich mich dieser Arbeit als solcher zuwende, seien hinführend zwei Konzepte genannt, die für Duchamps Auffassung vom Kunstwerk wichtig sind. Im vielleicht programmatischsten Text, den Duchamp verfasste – dem Vortrag „Der kreative Akt“, den er 1957, inmitten der Arbeit an *Étant donnés*, hielt –, spricht er von einer „ästhetischen Osmose“, die sich zwischen Künstler und Betrachter durch das Medium des Kunstwerks hindurch ereigne.⁷ Im Zuge dieser Osmose erfahre der Betrachter eine Verwandlung von inerter Materie in ein Kunstwerk. Duchamp benutzt für diese Verwandlung den alchemistischen Begriff der „Transmutation“ sowie, parallel dazu, den christologischen Begriff der „Transsubstantiation“.⁸ Wie Duchamps Ausführungen verdeutlichen, verwandelt sich in der Kunsterfahrung qua ästhetischer Osmose beides, sowohl das materielle Ding, das vor Augen liegt, als auch der Betrachter. Die inerte, passive Materie aktiviert sich zum Kunstwerk, das als solches auf den Betrachter zurückwirkt und auch diesen verwandelt.

Ein weiterer Begriff Duchamps erlaubt es, seine Auffassung der Medialität des Kunstwerks als jenes ‚Zwischen‘, das den Betrachter und das Sichtbarwerdende zugleich trennt und verbindet, genauer zu erfassen. Es ist der seit der Mitte der 1930er-Jahre entwickelte Begriff des *inframine* – ein unübersetzbarer Begriff, einzudeutschen etwa als das ‚Ultradünne‘ oder das ‚Dünnere als Dünne‘; wörtlich meint er das ‚Unterhalb des Dünnen‘. In den zahlreichen Notaten zu diesem Begriff, die erst posthum veröffentlicht wurden, definiert ihn Duchamp nie, sondern gibt dafür lediglich Beispiele.⁹ Diese kreisen jeweils um etwas, das im Kontakt zwischen zwei Dingen entsteht und doch ungreifbar bleibt. Das einzige zu Lebzeiten Duchamps publik gemachte Beispiel wurde auf dem rückwärtigen Umschlag einer 1945 erschienenen Ausgabe der Zeitschrift *View* abgedruckt (Abb. 7). Hier ist – in deutscher Übersetzung – zu lesen: „Wenn der Tabakrauch auch nach dem Mund riecht, der ihn ausatmet, vermählen sich die beiden Gerüche durch *inframine*“. Eine andere Notiz lautet: „Die Wärme eines Stuhls (der soeben frei wurde) ist *inframine*“, und eine weitere bezeichnet die Reibung zweier Samthosenbeine beim Gehen als

und/oder biografisch ausgerichteten Deutungen dieser Arbeit durch eine erfahrungsästhetische Perspektive ergänzen möchte, publizierte ich unter dem Titel „*Étant donnés* as a Form of Experience“ im genannten von Stefan Banz herausgegebenen Konferenzband (S. 132–145).

⁷ Marcel Duchamp, „Der kreative Akt“ [1957], in: Serge Stauffer (Hrsg.), *Marcel Duchamp. Die Schriften*, 1: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*, Zürich, 1981, S. 239 f., S. 239. (Die englische Vortragfassung erschien unter dem Titel „The Creative Act“ in: *Art News* 56 [Sommer 1957], S. 28 f.)

⁸ Ebd., S. 240.

⁹ Marcel Duchamp, Notes, in: ders., *Duchamp du Signe*, a.a.O., S. 279–396. (Dem *inframine* sind die ersten 46 der hier edierten Notizzettel gewidmet.) – Zu Duchamps *inframine* und den Bezügen zum künstlerischen Werk siehe insbesondere Antje Graevenitz, „Duchamp as a Scientist, Artifex, and Semiotic-Philosopher. His Notes of the „Infra-mince“ (1934/35–1945)“, in: Banz (Hrsg.), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, a.a.O., S. 216–231; Joseph Hanimann, „INFRA-MINCE oder das Unendliche Dazwischen. Zu einem Begriff aus dem Nachlaß Marcel Duchamps“, in: *Pantheon* 44 (1986), S. 134–140.

„*Inframince*-Separation“, die durch das entstehende Geräusch angezeigt werde.¹⁰ *Inframince*, so darf man vorsichtig verallgemeinern, ist ein paradoxales Zugleich von Vermischung und Scheidung: eine *Trennung*, die erst im *Kontakt* entsteht. Der Begriff des *inframince* ist nicht überraschend mit demjenigen eng verwandt, was Duchamp im Vortrag „Der kreative Akt“ als „ästhetische Osmose“ zwischen Künstler und Betrachter bezeichnet. Gerade im Hinblick auf *Étant donnés* mit seiner das Werk und dessen Erfahrung dominierenden, den Blick verstellenden und doch durchlassenden Holztüre ist überdies die Nähe signifikant, die das *inframince* zu den Phänomenen von Schwellen, Passagen und Intervallen unterhält. So heißt es in einer weiteren *Note*, der Begriff der „séparation *inframince*“ sei besser als derjenige der ‚Trennwand‘, da er ebenso sehr ‚Intervall‘ meine wie ‚Trennung‘.¹¹

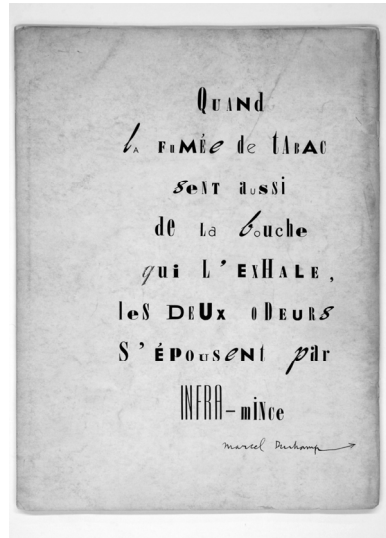


Abb. 7: Rückseite der Zeitschrift *View 5* (1945) 1, Exemplar in den Archives of the Philadelphia Museum of Art, Marcel Duchamp Research Collection, Kieser Research Material

IV. EIN VIERFACHES EXPLIZITWERDEN DES SEHENS

Étant donnés scheint mir die werkgewordene Materialisierung des soeben umrissenen Denkfeldes von *inframince* und ästhetischer Osmose zu sein. Es ist die Realisierung eines Artefaktes als Schwelle, Passage und Intervall, das die beiden Seiten – den Betrachter und das Gesehene – ebenso separiert wie sich berühren lässt, wobei im Zusammenspiel beider Seiten ein ungreifbares, ultradünnes ‚Bild‘ entsteht.

Im Grunde wiederholt die Anlage von *Étant donnés* diejenige von Dürers Perspektivgrafik – allerdings mit einigen signifikanten Abweichungen. Der Betrachter nimmt die Stelle des Zeichners ein (Abb. 8), und die durch den trennenden Schirm hindurch gesehene Welt ist nicht die Wirklichkeit, sondern

¹⁰ Marcel Duchamp, Notes Nr. 4 und Nr. 9 verso, in: ders., *Duchamp du Signe*, a.a.O., S. 279–396, S. 279 und 280 (Übersetzungen jeweils von mir.)

¹¹ Ebd., Note Nr. 9 recto, S. 280.



Abb. 8: Besucherin vor Marcel Duchamps *Étant donnés*

ein aufwendig gestaltetes Artefakt. Des Weiteren wird Dürers Szenario in eine Ästhetik überführt, die durch den Illusionismus der Wachsfigurenkabinette ebenso hindurchging wie durch die Erfahrung der Fotografie; und insbesondere auf Letzteres, den Fotografiebezug, wird noch genauer einzugehen sein.

Wenn ich mich nun der konkreten Realisierung von *Étant donnés* zuwende, muss allerdings einschränkend betont werden, dass dieses Werk sich der Reproduzierbarkeit fast vollständig entzieht. Die Erfahrungen, die in der Begegnung mit diesem Artefakt zu machen sind, lassen sich in keiner Weise an Abbildungen, sondern nur an Ort und Stelle machen. Dies gilt ganz besonders für den hier herauszuarbeitenden Effekt, Wirklichkeit und Fiktion in phantasmatischer Weise zu überblenden und sie dabei in ein Verhältnis der „*Inframince-Separation*“ zu bringen. Um mein Argument dennoch zu plausibilisieren, behelfe ich mir mit einem durchaus problematischen Mittel: Ich greife auf Fotografien zurück, die Ansichten von *Étant donnés* zeigen, die dem Museumsbesucher verborgen sind; teilweise handelt es sich um Fotografien, die Duchamp selbst anfertigte, die er aber nicht zur Veröffentlichung bestimmte, sondern für einen detaillierten Leitfaden anfertigte, der es ermöglichen sollte, die überaus komplex konstruierte Arbeit nach seinem Tod in seinem New Yorker Atelier abzubauen und im Philadelphia Museum of Art korrekt wieder zu installieren.¹²

¹² Marcel Duchamp, *Manual of Instructions*, 1966. Der von schwarzem Vinyl eingefasste schmale Aktenordner mit zahlreichen eingelegten Klarsichthüllen wird im Prints, Drawings, and Photographs Department des Philadelphia Museum of Art aufbewahrt. In Zusammen-



Abb. 9: Der leere Raum vor/gegenüber von Marcel Duchamps *Étant donnés*

Spätestens 1954 wählte Duchamp den zukünftigen Museumsraum für seine Installation aus.¹³ Es ist der letzte im langen nördlichen Seitenflügel des Philadelphia Museum of Art, und man gelangt in den kleinen, halbdunklen Raum von der hellen und hohen Halle aus, in welcher Duchamps *Großes Glas* installiert ist. Beim Einbau von *Étant donnés* in der ersten Jahreshälfte 1969 wurde der Raum durch eine grob verputzte Mauer in zwei gleich große Teilräume unterteilt, wobei diese Mauer im Zusammenspiel mit der verwitterten, von einem Backsteinrahmen gefassten Holztüre dem Betrachter suggeriert, er stünde auf einmal nicht mehr im Inneren des Museums, sondern vor einer Außenwand. Die vordere Raumhälfte, die der Betrachter betritt, ist vollständig leer, lediglich ein Sisalteppich bedeckt den gesamten Boden (Abb. 9). In der hinteren Raumhälfte hingegen, die von der eingezogenen Mauer vollständig abgeschlossen wird, ist ein hell beleuchtetes Diorama aufgebaut, in dem hinter einer durchbrochenen Backsteinmauer eine nackte Frau in einem Landschaftszusammenhang liegt und von dem der Betrachter nur genau den Ausschnitt zu sehen bekommt, den zwei auf Augenhöhe vorhandene Löcher in der Holztüre gewähren. Während der leere vordere Raum von *Étant donnés* kein eigenes Licht aufweist und daher in eigentümlichem Zwielficht liegt, ist das Diorama von unterschiedlichen Lampen sorgfältig ausgeleuchtet wie von hellem, aber sanftem Sonnenlicht. Diese Helligkeit dringt durch die beiden Türlöcher wie ein Versprechen, das man vernimmt, sobald man sich der Tür nähert.

arbeit zwischen dem Museum und der Yale University Press wurden 1987 und erweitert nochmals 2009 Faksimileausgaben publiziert.

¹³ Hierzu ausführlicher: Michael Lüthy, „*Étant donnés* as a Form of Experience“, in: Banz (Hrsg.), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, a.a.O., S. 132–145, hier: S. 132.

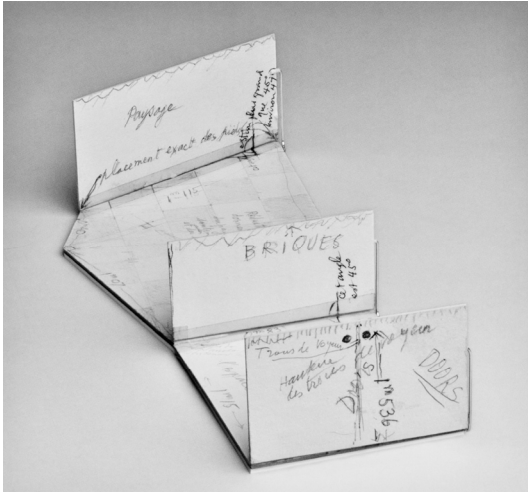


Abb. 10: Marcel Duchamp, Faltmodell von *Étant donnés*, als Seite 1 eingelegt in Duchamps *Manual of Instructions* zur De- und Remontage der Installation, Bleistift und Kugelschreiber auf Karton und Klebstreifen, ca. 1968, Philadelphia Museum of Art, Prints, Drawings, and Photographs Department, Geschenk der Cassandra Foundation 1969

Die Installation erweist sich als eine Art Gehäuse, in welchem der Augenblick des Sehens als ein expliziter Akt erfahrbar wird. Genau genommen wird der Akt des Sehens in mindestens vierfacher Hinsicht explizit. Auffällig wird erstens dessen Körpergebundenheit, da man sich an eine ganz bestimmte Stelle bewegen und sich genau positionieren muss, um überhaupt etwas sehen zu können. Zweitens zeigt er sich in seiner optischen Dimension, weil die Topologie von *Étant donnés* das Sehen als perspektivisch gerichtetes Sehen, aber auch als ein Konnex von Sehen und Licht inszeniert. Die dritte Dimension ist die kognitive – und bedarf einer etwas ausführlicheren Explikation: Die kleinen Gucklöcher gestatten aufgrund der eingeschränkten und festgezurrtten Perspektive keine befriedigende Übersicht über das dargebotene Sehfeld. Oder mit dem zu Beginn eingeführten Begriff der *perspicuitas* formuliert: Indem die ‚Durchsicht‘ durch die Türlöcher auf die dahinter befindliche Szenerie dergestalt eingeschränkt und fixiert ist, unterläuft sie die *perspicuitas* im Sinne der ‚Deutlichkeit‘ und der ‚Durchdringung‘ des Wahrgenommenen. Was wir sehen – oder zu sehen meinen –, zeigt sich als irreduzibles Zusammenspiel von Wahrnehmung und konstruierender Vorstellung. Die kognitive Dimension des Sehens wird zudem in einer ganz basalen Art und Weise explizit: Da jedes Auge nur einzeln durch das jeweilige Türloch schauen kann, ist der einzige Modus, das Diorama zu erblicken, derjenige zweier distinkter Einzelbilder. Wir können nun – und das gehört zu den überraschendsten Erfahrungen von *Étant donnés* – sozusagen unserem Hirn zusehen, wie es diese beiden Bilder zu einem plastisch-dreidimensionalen Bild synthetisiert. Doch da die Gucklöcher jede seitliche Verschiebung unserer Blickperspektive verhindern, werden wir trotz dieser Synthese zweier leicht voneinander unterschiedener Einzelbilder der tatsächlichen Tiefe des Dioramas nie wirklich habhaft; beispielsweise lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, in welchem

Abstand die Gaslampe und der Landschaftshintergrund sich befinden oder in welcher Relation die durchbrochene Backsteinmauer zum Reisigfeld steht, in welchem die Frau liegt. Obschon wir in einen tatsächlich gebauten Raum blicken, ähnelt der Blick durch die Türlocher dem Blick in ein Stereoskop, also in einen jener kleinen Apparate, die durch zwei in ihrer Aufnahme Perspektive des Gegenstands geringfügig abweichende Fotografien den Eindruck einer Tiefe erzeugen, die physikalisch nicht vorhanden ist. Während jedoch ein Stereoskop anhand zweier *Bilder* eine physikalisch nicht vorhandene Tiefe vortäuscht, erzeugt *Étant donnés* anhand zweier *Blickperspektiven in einen tatsächlichen Raum* einen Seheindruck, in welchem das Sichtbare unentscheidbar zwischen realer und bloß illudierter Tiefe schillert. Gerade diese phantasmatische (Un-)Tiefe des Sehfeldes, die das Gesehene zwischen zweidimensionalem Bild und dreidimensionalem Raum oszillieren lässt, prägt die Erfahrung von *Étant donnés* entscheidend – doch gerade dies lässt sich an Abbildungen nicht einmal ansatzweise nachvollziehen.¹⁴ Duchamp verstärkte diese (Un-)Tiefe dadurch weiter, dass der Betrachter dazu neigt, den Landschaftshintergrund als parallel zur Türe und zu der Backsteinmauer verlaufend anzunehmen, obschon er doch tatsächlich schräg verläuft, wie an Duchamps Faltmodell der Installation ablesbar ist (Abb. 10).¹⁵ Und schließlich, als erzeugten die drei bislang benannten Aspekte des Sehaktes, die hier explizit werden – die somatisch-performative, die optische und die kognitive –, noch nicht genug an Komplexität, wird das Sehen hier auch in seiner Begehrendimension thematisch: als ein Sehenwollen, dem ein nicht – oder zumindest nicht ganz – Sehenkönnen antwortet. Denn in irritierender Weise bleiben wesentliche Teile des hinter der Türe und der Backsteinmauer Befindlichen dem Blick entzogen, insbesondere der Kopf der Frau, von dem lediglich ein paar Strähnen ihres blonden Haares zu sehen sind. Dieses begehrende Sehen schlägt überdies von einem einsamen Voyeurismus (Abb. 8) in Ungemach um,

¹⁴ Bezeichnenderweise zeigen die Reproduktionen, wenn sie das durch die Türlocher Erblickte wiedergeben wollen, stets eine einzige Aufnahme vom Inneren des Dioramas, womit sie die essenzielle durch die beiden Löcher gesetzte Bifokalität der Arbeit unterschlagen. – Angesichts der die Erfahrung von *Étant donnés* prägenden Oszillation zwischen flächigem Bild und Tiefenraum sei auf eine weitere „Note“ Duchamps hingewiesen. Darin spricht Duchamp von der Idee des *inframince* als „conducteur“ von der zweiten zur dritten Dimension. Duchamp setzt das Wort ‚conducteur‘ in Anführungszeichen, was darauf hinweisen könnte, dass er die beiden Hauptbedeutungen des Begriffs gleichermaßen anklingen lassen will; so ist ein ‚conducteur‘ nicht nur ein ‚Führer‘, beispielsweise eines Fahrzeugs, sondern zugleich ein physikalischer ‚Leiter‘, beispielsweise von Strom oder Wärme. Dieser „Note“ gemäß wäre *Étant donnés* jenes physikalische Medium, das uns von der zweiten zur dritten Dimension ‚führt‘, und wirkte zugleich wie ein ‚Leiter‘, der die beiden Dimensionen miteinander in Kontakt bringt. (Marcel Duchamp, Note Nr. 46, in: ders., *Duchamp du Signe*, a.a.O., S. 279–396, hier: S. 292.)

¹⁵ Das Faltmodell ist Teil von Duchamps *Manual of Instructions*. Die vorderste Kartonwand, beschriftet mit „DOORS“, steht für die Holztüre, die mittlere, beschriftet mit „BRIQUES“, für die durchbrochene Backsteinmauer, die hintere, beschriftet mit „Paysage“, für den Landschaftshintergrund.

sobald eine weitere Person den Raum betritt, wodurch wir selbst zu Objekten für einen anderen Blick werden, der uns von hinten beobachtet, wie wir durch die Türlöcher starren.

V. AUF DEN SCHWELLEN VON *ÉTANT DONNÉS*

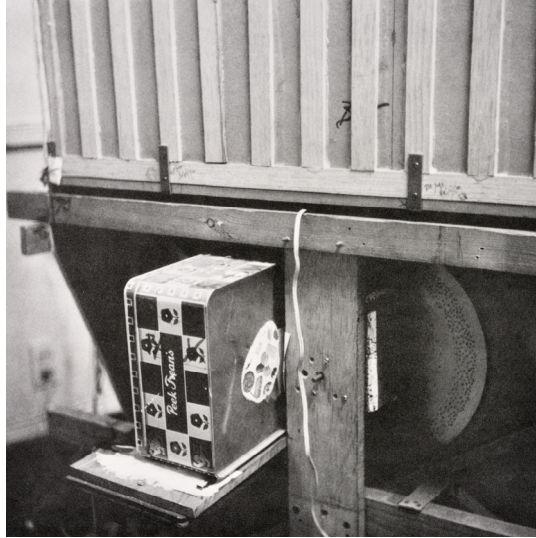
Inwiefern aber ereignet sich nun jene phantasmatische Überblendung von Realität und Fiktion, die ich als einen wesentlichen Effekt von *Étant donnés* bezeichnete? Und inwiefern hängt diese Überblendung auch hier mit jener Perspektivinversion zusammen, die ich einleitend an Veroneses Gemälde und an Dürers Holzstich herausarbeitete?

Auf einer ersten Ebene erweist sich die anhand von Veroneses *Anbetung der Hirten* beschriebene Kreuzung der Sehstrahlen, die ins Bild dringen, mit den Lichtstrahlen, die aus dem Bild heraus den Betrachter treffen, als dasjenige, was hier in buchstäblicher Weise geschieht. Wer durch die Gucklöcher blickt, wird getroffen von einem vielfältigen Leuchten und Glänzen: vom hellen Widerschein der – nicht sichtbaren – Lampen auf der Pergamenthaut der Puppe, vom Schimmern der in die Höhe gehaltenen Gaslampe sowie vom flirrenden Glitzern des Wasserfalls im Landschaftshintergrund. Auch dieses Glitzern ist durch Reproduktionen nicht vermittelbar, insbesondere da es am



Abb. 11 und 12: Die Landschaft von *Étant donnés*, Collage aus Collotypen, Öl, Bleistift, Kreide, Kunstharz, Klebeband, Polystyren-Klebstoff, Glas und Watte, Abb. 11: Schrägsicht, fotografiert im Inneren der für den Besucher unzugänglichen Installation, Abb. 12: Detail des Wasserfalls aus Polystyren-Klebstoff

Abb. 13: Denise Brown Hare, *Étant donnés* im zweiten New Yorker Atelier, 80 East 11th Street, aufgenommen 1968 nach Duchamps Tod. Fotografie der rückwärtigen Lichtquelle des Wasserfalls, Archives of the Philadelphia Museum of Art, Anne d'Harnoncourt Records



Rande der eigentümlich stillgestellten, wie aus der Zeit gefallenen Szenerie ein irritierendes zeitliches Moment einführt (Abb. 11 und 12). Duchamp realisierte den Wasserfall als eine Durchlöcherung des Landschaftshintergrundes, die anschließend mit Klebstoff halbtransparent zugedeckt wurde. Das Glitzern selbst wird hervorgerufen durch eine hinter der Landschaftsdurchlöcherung in einer blechernen Dose eingeschlossene Glühbirne, vor der eine perforierte Metallscheibe langsam rotiert (Abb. 13). Auf diese Weise werden in unregelmäßiger Abfolge wandernde Leuchtpunkte rückwärtig auf die Klebstoffkaskade projiziert.

Wie die Aufnahme der – für den Betrachter so nie einsehbaren – Gehäusekonstruktion von *Étant donnés* (Abb. 14) zeigt, trägt dieses Gehäuse Züge eines umgekehrten fotografischen Dispositivs. Wenn wir die Arbeit nicht vom

Abb. 14: Marcel Duchamp, Collagierte und mit Bleistift bearbeitete Ansicht der Konstruktion von *Étant donnés*, zweites Frontispiz im *Manual of Instructions*





Abb. 15: Blick von Gallery 182 mit Duchamps *Großem Glas* zum Durchgang in Gallery 183 mit Duchamps *Étant donnés*

Betrachter, sondern vom Raum des Dioramas her denken, dann ähnelt die Art und Weise, wie das im Diorama leuchtende Licht durch die Türlöcher in den halbdunklen Vorraum fällt, der Funktionsweise einer Camera obscura, wobei sich das vom Diorama her durch die Türöffnungen dringende Licht nicht wie bei einer Camera obscura auf der gegenüberliegenden Wand niederschlägt, sondern auf dem Gesicht des vor der Holztüre stehenden Betrachters. Wie um diese (prä-)fotografischen Assonanzen zu bestätigen, befindet sich zwischen der durchbrochenen Backsteinmauer und der Holztüre eine dunkel verhangene Passage, die an den Balg historischer Kameras erinnert als jene Passage, die das Licht durchqueren muss, wenn es von der Objektlinse zur fotografischen Platte gelangen will.¹⁶

¹⁶ Zum Verhältnis zwischen *Étant donnés* als „perspektivischem Demonstrationsraum“ und quasifotografischer Apparatur sowie zum damit virulent werdenden Konnex von Sehen und fotografischer Belichtung siehe die äußerst präzisen Analysen in Molderings, *Die nackte Wahrheit*, a.a.O., S. 58 ff.

Das Moment der zu durchmessenden Passage, der überschrittenen Schwelle und des sich öffnenden Intervalls findet sich aber nicht nur in diesem mit schwarzem Samt verhangenen Zwischenraum, sondern es handelt sich dabei um ein grundlegendes und durchgehendes Strukturelement der Installation. Das Sehen wird in *Étant donnés* als mehrfaches Überschreiten von Grenzen, als eine Hintereinanderstaffelung von Durchlöcherungen und Durchquerungen inszeniert. So führt die erste Passage vom riesigen und hellen Museumsraum, in dem das *Große Glas* steht, in den niedrigen, zwielichtigen und leeren Raum vor der Holztüre (Abb. 15), die zweite Passage ereignet sich beim Blick durch die Gucklöcher, die dritte verläuft durch die verhangene Dunkelkammer, bei der vierten durchqueren wir die Backsteinmauer (Abb. 16), die fünfte Passage ist die Vulva der liegenden Frau als Öffnung ins Innere ihres Körpers, die sechste schließlich ist der Wasserfall, der aus einer Höhle in der Hangkante des Landschaftshintergrundes hervorquillt.

Bei dieser letzten und hintersten Passage, dem hervorquellenden Wasserfall, erfolgt nun aber eine entscheidende Richtungsumkehr. Denn das Wasser bricht von hinten, von einem unsichtbaren Jenseits des Dioramas, durch die Landschaft hindurch und ergießt sich zu uns hin in einen See; und das Glitzern des Wasserfalls dringt in umgekehrter Richtung zum Betrachterblick durch all jene Intervalle, die dieser Betrachterblick soeben durchmaß: durch die Backsteinmauer, die verhangene Zwischenzone und die Löcher in der Holztüre, bis er auf das Auge des Betrachters trifft – eines Betrachters, der



Abb. 16: *Étant donnés* während des Aufbaus im Philadelphia Museum of Art mit zur Seite geschobenen Türflügeln, 1969

schließlich selbst umkehren und die Sackgasse des leeren Raums auf jenem Weg, den er gekommen ist, wieder verlassen wird. Die verschiedenen Öffnungen und Durchgänge sind strukturell homolog, indem es sich jeweils um Passagen in beiderlei Richtungen handelt und sie sich sämtlich als Orte eines osmotischen Austauschs erweisen. Zugleich verbinden sie sich aufgrund formaler Ähnlichkeiten, die bei der Öffnung in der Backsteinmauer, der Vulva der Frau und dem Wasserfall besonders auffällig sind. Genauso bedeutsam ist die strukturelle und zugleich atmosphärische Ähnlichkeit zwischen dem Eintritt in den halbdunklen Vorraum von *Étant donnés* und dem Blick in das dunkle Intervall zwischen der Holztüre und der Backsteinmauer. Im Zuge dieser hintereinandergestaffelten Transgressionen gleiten wir allmählich von der Seite der Realität auf die Seite der Fiktion hinüber, ohne allerdings angeben zu können, wo genau die Grenze zwischen beidem verläuft. Es ist ebenso plausibel, diese Grenze gleich am Anfang, am Türdurchgang zwischen dem hellen Raum des *Großen Glases* und dem Halbdunkel des Vorraums von *Étant donnés*, zu situieren, wie sie in jener Backsteinmauer zu erkennen, hinter der sich der Ausblick auf die Landschaft und die nackte Frau öffnet, oder aber sie ganz am räumlichen Ende der Installation zu verorten, im Wasserfall, dessen optisch-mechanisch illudiertes Glitzern inmitten der stillgestellten Zeit zum vielleicht unrealsten Moment des gesamten Dioramas wird.

VI. DAS BILD ALS GEMÄLDE, ALS GLAS UND ALS *INFRAMINCE*

Um die Sphären des ‚Davor‘ und des ‚Dahinter‘ des Bildes sowie die Sphären des Betrachters und des Kunstwerks in ein osmotisches Austauschverhältnis zu bringen, gab Duchamp um 1913 die Malerei auf und begann die Arbeit am *Großen Glas*. Während aber das *Große Glas* trotz allem noch auf einem materiellen Träger basiert – sei dieser auch im Unterschied zu einem Gemälde transparent und sei dieses auch, erneut im Gegensatz zu einem herkömmlichen Bild, *inmitten* des Raums aufgestellt –, verzichtet *Étant donnés* nun gänzlich auf ein solches materielles ‚Dazwischen‘. Hier gibt es nur noch ein buchstäbliches Nichts, das die Seiten des ‚Davor‘ und ‚Dahinter‘ trennt: nur noch die Luft in den beiden Löchern der Holztüre. Und während das *Große Glas* eine antinaturalistische, einem Diagramm angenäherte Abstraktion entwirft, um das Bild von einer herkömmlichen Mimesis und von der Malerei als Sinnenreiz abzulösen, um daraus jenes Andere zu machen, was man mit Leonardo als ‚Discorso mentale‘ bezeichnen kann, schockiert *Étant donnés* den Betrachter mit dem krassen Naturalismus von Wachsfigurenkabinetten und naturhistorischen Dioramen. Damit maximalisiert Duchamp die Spannung zwischen der Schaustellung tatsächlicher Dinge und der Evokation einer der Wirklichkeit

gänzlich entrückten Fiktion. Auf der einen Seite folgt *Étant donnés* einer Ästhetik des raumzeitlich Aktualen, der Präsenz von Körpern und Materialien sowie der situativen Einbindung des Betrachters. Damit konkurriert jedoch die gegenläufige Strategie, gerade kein Hier und Jetzt zu evozieren, sondern eine räumlich und zeitlich abgeschiedene Welt, einen U-Topos, der sich aus dem Kontext des Museums, in dem er sich befindet, radikal aussondert. Aus diesen beiden heterogenen, ja gegenläufigen Komponenten speist sich jenes ‚Bild‘, das wir beim Blick durch die beiden Löcher sehen und das gänzlich immateriell bleibt, weil es sozusagen im Nichts jener Löcher hängt, in dem sich das Sehen des Betrachters und die Erscheinung des Dioramas kreuzen. Es ist ein ‚Bild‘, das Duchamps Raumkonstruktion zwar hervorbringt, das er aber in einem strengen Sinne nicht geschaffen hat, da es erst in der Erfahrung des Betrachters entsteht: im Zusammenspiel zwischen dem topologischen Dispositiv der Installation mit seiner genau kalkulierten und fixierten Perspektive, in die es den Betrachter zwingt, und der kognitiven Verarbeitung dessen, was sich dem Betrachter unter diesen Bedingungen zeigt. In diesem ‚Bild‘ kippen Realität und Fiktion permanent ineinander um, voneinander geschieden durch eine *Inframince*-Trennung, einer *dünner als dünnen Differenz*.

BILDNACHWEISE

S. 157–177 (Michael Lüthy, „Perspektivinversion“)

Copyright für die Werke Marcel Duchamps: © Succession Marcel Duchamp, 2016, ADAGP/Paris, VG Bildkunst/Bonn

Bildquellen:

Abb. 1: Prometheus-Bildarchiv

Abb. 2: Prometheus-Bildarchiv; Foto © bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Jörg P. Anders

Abb. 3: Herbert Molderings, *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps „3 Kunststopf-Normalmaße“*, München/Berlin 2006, S. 26

Abb. 4, 7, 14, 15: Foto Michael Lüthy

Abb. 5, 6, 8, 10–13, 16: Michael R. Taylor, *Marcel Duchamp. Étant donnés*, Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia/New Haven/London 2009, S. 356, 358, 223, 377, 262, 277, 394, 166

Abb. 9: Michael Lüthy, „Étant donnés as a Form of Experience“, in: Stefan Banz (Hrsg.), *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*, Zürich 2010, S. 133