

Geschichte und Ästhetik

Festschrift für Werner Busch
zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Margit Kern,
Thomas Kirchner und Hubertus Kohle



Deutscher Kunstverlag München · Berlin

2004

Poetik der Nachträglichkeit oder Das Warten des Marcel Duchamp

MICHAEL LÜTHY

»Das Rad kreisen zu lassen war sehr beruhigend und tröstlich, es eröffnete Wege zu anderen Dingen als den materiellen des alltäglichen Lebens. Ich mochte die Idee, ein Fahrrad-Rad in meinem Atelier zu haben. Ich schaute ihm gerne zu, so wie ich es genieße, in die Flammen zu schauen, die in einem Kamin tanzen.«

Marcel Duchamp¹

Réflexion à main

Eine heute einflußreiche Spielart der Ästhetik begreift die Kunst als Fortsetzung der Philosophie mit anderen Mitteln. Sie beruft sich auf die Konzeptualisierung der Kunst im 20. Jahrhundert und insbesondere auf deren Präzeptor Marcel Duchamp, dessen Readymades die Sinnlichkeit der Kunst durch die Kraft der Reflexion ersetzt hätten. Duchamp habe das künstlerische Tun, das bislang durch handwerkliches Geschick und den ästhetischen Reiz des Materials geprägt gewesen sei, in eine rein geistige Praxis überführt: in die Reflexion über das Verhältnis von Dingen und Zeichen sowie über die Klassifikation von Objekten. Diese plausible Sichtweise hat ihren blinden Fleck allerdings in der Frage, wie denn solche Reflexionsobjekte gemacht sind, ja, überhaupt gemacht werden können. Deutlich wird dies an zwei Eigenheiten des interpretierenden Umgangs mit den Readymades. Zum einen werden sie aus dem Œuvre herausgelöst, obschon Duchamp selbst sein Œuvre als so geschlossen begriff, daß er es in Gestalt eines Miniaturmuseums, der sogenannten »Schachtel im Koffer«, zusammenfaßte. Zugleich verwendete er in der zweiten Hälfte seines Lebens erhebliche Mühe darauf, es im Philadelphia Museum of Art so vollzählig und geschlossen wie möglich zu präsentieren. Dort stehen die Readymades nun in der Nachbarschaft zweier weiterer Hauptwerke, an denen Duchamp

¹ Marcel Duchamp im Gespräch mit Arturo Schwarz, zit. nach: Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, überarbeitete und revidierte Ausgabe, New York 2000, S. 588 [Übersetzung M. L.].

über Jahre hin mit größter handwerklicher Sorgfalt arbeitete: »La mariée mise à nue par ses célibataires, même«, auch »Das Große Glas« genannt, das 1915 bis 1923 entstand, und »Etant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage«, an dem Duchamp von 1946 bis 1966 arbeitete. Der blinde Fleck zeigt sich aber auch an der Hartnäckigkeit, mit der behauptet wird, Duchamp habe ab 1913/14 die Kunstwelt durch den Entschluß herausgefordert, beliebige Alltagsgegenstände zu Kunstwerken zu erklären, indem er sie im Museum aufgestellt habe. Bekanntlich ist nichts dergleichen geschehen. Es darf auch vermutet werden, daß der Versuch, wäre er unternommen worden, auch gar nicht erfolgreich gewesen wäre. Vielmehr bedurfte es einer langen Kette verschiedener Handlungen und einer Vielzahl von Mitspielern, um die Readymades von Alltagsdingen in Kunstgegenstände zu verwandeln. Duchamps Ziel bestand nicht in der nominalistischen Setzung von Gebrauchsgegenständen als Kunst. Was ihn interessierte, war weniger die Markierung einer Differenz als vielmehr das Spiel mit ihr. Dieses Spiel spielte er jedoch nicht allein in der Sphäre von Begriffen und Konzepten. Er betrieb es als »Réflexion à main«, als »handbetriebene Reflexion«, die weder die Kunst in Philosophie überführen noch das Machen überwinden wollte.² Duchamp suchte viel eher nach einer Neubestimmung dessen, was er durchaus traditionell den »kreativen Akt« nannte.³ Dabei stand für ihn außer Frage, daß sich diese Suche nur innerhalb der Kunst und als Kunst vollziehen konnte.

Der Flaschentrockner als Paradigma

Der »Flaschentrockner« als eines der bekanntesten Readymades scheint die These, Duchamp habe das Machen von Kunst durch die Reflexion über Dinge ersetzt, besonders nachdrücklich zu bestätigen. Denn äußerlich läßt er keinerlei Transformationen gegenüber seinen Doppelgängern in den Warenhäusern erkennen. Kunstgeschichtlich betrachtet, verweist der »Flaschentrockner« denn auch auf eine tiefe historische Zäsur. Am ehesten der Gattung der Skulptur zuzuordnen, steht er exemplarisch für die Kluft, welche in dieser Kunstgattung Tradition und Moderne trennt.⁴ Er durchbricht sämtliche Konventionen, welche die Bildhauerei von der griechischen Antike bis zu Rodin bestimmten: die Konzentration auf die menschliche Gestalt, die Beschränkung auf die Materialien Mar-

² »Réflexion à main« lautet der Titel einer Zeichnung Duchamps von 1948. Siehe ebd., S. 792, Kat. Nr. 529. – »Réflexion« ist ein Duchampscher Neologismus, der »réflexion« / Überlegung und »réflecteur« / Reflektor ineinanderblendet. Diese Ineinanderblendung entspricht der Zeichnung: Sie zeigt eine Hand, die dem Betrachter einen Rundspiegel entgegenhält, der jedoch nicht gezeichnet, sondern als tatsächlicher Spiegel eingeklebt ist.

³ Marcel Duchamp, *The Creative Act* (1957), in: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, hrsg. von Kristine Stiles und Peter Selz, Berkeley 1996, S. 818f.; deutsch in: Marcel Duchamp, *Die Schriften*, hrsg. von Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 239f.

⁴ Zum Flaschentrockner als Skulptur siehe Herbert Molderings, *Fahrrad-Rad und Flaschentrockner. Marcel Duchamp als Bildhauer*, in: *Kat. Ausst. Marcel Duchamp – Réspirateur*, hrsg. von Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Schwerin, Staatliches Museum, Ostfildern-Ruit 1995, S. 119–144.

mor, Bronze und Holz, das monolithische Volumen, die Darbietung auf einem Sockel sowie die herkömmlichen Produktionsformen des Hauens, Formens oder Gießens. Letztere negiert der »Flaschentrockner« nicht nur durch die industrielle Fertigung, sondern zugleich dadurch, daß Duchamp die Herstellung des Gegenstandes vom Entwurf bis zur Ausführung anderen überließ. Entsprechend schrieb Duchamp, er habe den Flaschentrockner als »bereits fertige Skulptur« (»sculpture toute faite«) gekauft.⁵ Nun erst begann die Herstellung des »Flaschentrockners« als Kunstwerk – eine Herstellung, welche die komplexe, langwierige und wechselvolle Entstehung eines Readymades besonders prägnant veranschaulicht. Zunächst einmal vollzog sie sich in lauter Negationen. Der originale »Flaschentrockner« wurde nie ausgestellt und ging wie die meisten anderen Readymades verloren, ebenso die Inschrift, mit der er angeblich versehen war. Es gibt keine Zeugen, die ihn gesehen oder gar fotografiert haben, und ein Museum oder ein anderer kunstinstitutioneller Raum waren nicht einbezogen. Wie also wurde das, was wir heute als »Flaschentrockner« kennen, gemacht?⁶

Eigenen, nachträglichen Angaben zufolge kaufte Duchamp 1914 ein Exemplar dieses Haushaltsgegenstandes in einem Pariser Kaufhaus und stellte ihn, ohne irgendeine Veränderung daran vorzunehmen, in sein Atelier. Nachdem er 1915 nach New York übersiedelt war, übermittelte er Anfang 1916 seiner Schwester Suzanne Duchamp Anweisungen zur Auflösung seines Pariser Ateliers. Sie betrafen auch den »Flaschentrockner«. »Nun, wenn Du hinaufgegangen bist, hast Du in meinem Atelier [...] einen Flaschentrockner gesehen. [...] Und ich habe eine Idee, was den besagten Flaschentrockner betrifft: Hör zu. Hier in New York habe ich Objekte desselben Stils gekauft und sie »readymade« genannt, Du kannst genug Englisch, um den Sinn von »bereits fertig« zu verstehen, den ich diesen Objekten gebe – Ich signiere sie und gebe ihnen eine Inschrift in Englisch. [...] Nimm für Dich diesen Flaschentrockner. Ich mache aus ihm ein Readymade aus der Entfernung. Du wirst ihn unten und im Inneren des unteren Rings beschriften, in kleinen Buchstaben mit einem Pinsel für Öl in der Farbe silbernes Weiß mit der Inschrift, die ich Dir hier anschließend gebe, und Du wirst ihn in derselben Schrift signieren wie folgt: Marcel Duchamp.«⁷ Der Rest des Briefes ist, wenn es ihn je gab, nicht erhalten, so daß unbekannt bleibt, womit der »Flaschentrockner« hätte beschriftet werden sollen. Später konnte sich Duchamp, der ansonsten über ein vorzügliches Gedächtnis verfügte, an die Inschrift nicht erinnern. Entsprechend beschriftete er ein 1960 von Robert Rauschenberg gekauftes Exemplar mit den Worten: »Unmöglich, mich an den ursprünglichen Satz zu erinnern.«⁸ Trotz Duchamps Anweisungen verlor sich die Spur dieses ersten, lediglich durch Duchamps Brief belegten »Flaschentrockners«, ver-

⁵ Brief Duchamps an seine Schwester Suzanne, ca. 15. Januar 1916, in: *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, hrsg. von Francis M. Naumann und Hector Obalk, Gent / Amsterdam 2000, S. 43.

⁶ Die prägnanteste Darstellung der Fakten in: Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992, S. 166ff.

⁷ *Affectionately, Marcel* (wie Anm. 5), S. 43. Deutsche Übersetzung zit. nach Daniels (wie Anm. 6), S. 168f.

⁸ Schwarz (wie Anm. 1), S. 616, Nr. 306 c.

mutlich wurde er bei der Atelierräumung weggeworfen. Bevor also jemand davon erfahren konnte, landete das Skandalobjekt aller Wahrscheinlichkeit nach auf dem Müll.

Zwanzig Jahre vergingen, ehe es dem Vergessen entrissen wurde. In den 1930er Jahren entwickelte Duchamp ein retrospektives Interesse an seinem Werk, das ab 1935 zur Fertigung eines tragbaren Miniaturmuseums, der »Schachtel im Koffer«, führte. Nun legte er erstmals die Anzahl und die Entstehungszeit der Readymades fest und stellte von ihnen verkleinerte Repliken oder fotografische Reproduktionen her. Zu diesem Zweck erwarb er 1936 einen neuen Flaschentrockner und ließ ihn von Man Ray fotografieren. Dem Vergangenheitscharakter des Objektes wurde dabei durch verschiedene Maßnahmen sorgfältig Rechnung getragen. Auf dem Bild erscheint er ohne Standfläche, gleichsam schwebend, als ortloses Ding. Eine sorgfältig arrangierte Beleuchtung erzeugt den Effekt, als hätte die in Wahrheit nagelneue Zinkoberfläche bereits Patina angesetzt. Und was auf dem Bild wie ein harter Schlagschatten aussieht, verdankt sich einem zweiten, verschobenen Druck des Umrisses: Als Schatten führt der Gegenstand sein eigenes Double mit sich, womöglich als anschauliche Entsprechung dafür, daß das neue Exemplar lediglich ein verlorenes anderes vertritt.⁹ Wenig später wurde der »Flaschentrockner« in einer Pariser Galerie zum ersten Mal ausgestellt. In Gestalt dieses neu gekauften Exemplars stand er in einer Vitrine, eingereiht unter surrealistische Objekte, Fetische der Papua und Inuit sowie mathematische Demonstrationsmodelle aus dem Institut Poincaré, ohne daß er während der lediglich eine Woche dauernden Präsentation sehr beachtet worden wäre. Anschließend ging auch dieses Exemplar verloren. Als 1941 die »Schachtel im Koffer« in geringer Auflage erschien, begann die Idee der Readymades endlich etwas bekannter zu werden. Nun wurden auch erste Artikel veröffentlicht, die ihr Konzept zu deuten versuchten. Gut dreißig Jahre waren seit der Entstehung der Readymades vergangen, deren Produktion Duchamp zu diesem Zeitpunkt längst eingestellt hatte.

Der »Flaschentrockner« spaltete nicht nur die Produktion des Gegenstandes von der Fertigung des Kunstwerkes ab. Auch letzteres vollzog sich in einzelnen, distinkten Schritten und in erheblicher zeitlicher Dehnung, wobei Idee und Ausführung, veränderte Idee und erneute Ausführung zu einer beständigen Modifikation des Werkes führten. Ob schon Duchamp 1914 als Entstehungsdatum festlegte, erfuhr der »Flaschentrockner« seine erste Transformation zwei Jahre später, als Duchamp auf die Idee kam, ihn zu be-

schriften, zu signieren und rückwirkend zum Readymade zu erklären. Er tat es zudem aus der Ferne, mit Suzanne Duchamp als seinem verlängerten Arm. In den Anweisungen an die Schwester war von einer Präsentation nicht die Rede. Nachdem er bislang ein unbemerktes Dasein im Atelier von Duchamp geführt hatte, sollte ihn die Schwester jetzt lediglich zu sich nehmen. So wurde die retrospektive Versammlung des Œuvres in der »Schachtel im Koffer«, die dem »Flaschentrockner« nach zwanzig Jahren Inexistenz zu einem zweiten Leben verhalf, zum Readymade zweiter Potenz: zum Readymade nicht mehr eines Alltagsgegenstandes, sondern eines Readymades.

Die »Réflexion à main« über die Herstellung eines Kunstgegenstandes schloß Duchamp 1964 mit der Entscheidung ab, vierzehn der Readymades in einer Auflage von jeweils acht Stück als Multiples herzustellen – ein Entschluß, der vielen als Verrat an dem erschien, was sie als das Konzept des Readymades verstanden hatten. Die Herstellung dieser Repliken vollzog sich mit jener handwerklichen Sorgfalt, die Duchamp auch bei seinen anderen Hauptwerken walten ließ, dem »Großen Glas« und »Etant donnés«. Die Multiples sollten exakt den verlorenen Originalen entsprechen. Da die jeweiligen Gegenstände aber mittlerweile nur in veränderter Gestalt käuflich waren, mußten sie als Einzelanfertigungen hergestellt werden, was insbesondere beim Porzellan-Urinal »Fountain« ein kostspieliges Verfahren erzwang. Isolierte das Readymade ein beliebiges Exemplar aus der industriellen Serienproduktion, kehrte Duchamp den kreativen Akt diesmal um: Das Readymade ging nach einem individuellen Original in Serie. Erst jetzt, in Gestalt dieser Repliken und 50 Jahre nach ihrer mittlerweile mythischen Entstehung, begannen die Readymades die Museen und Ausstellungen zu bevölkern, was inzwischen leicht möglich war, da ihnen Nouveau Réalisme, Pop Art und die entstehende Konzeptkunst ein Rezeptionsumfeld boten, das zu ihrer Entstehungszeit nicht absehbar war. Jetzt endlich konnte der Satz, Duchamp habe Alltagsgegenstände durch die Aufstellung im Museum zur Kunst erklärt, seine Berechtigung finden – wenn dieser Satz damals nicht schon wieder falsch gewesen wäre, da die fraglichen Objekte inzwischen handgefertigte Multiples und keine dislozierten Alltagsgegenstände mehr waren.

Poetik der Nachträglichkeit

Bei Duchamp beginnt alles mit der Reproduktion, erweist sich als das Nachleben einer Gegenwart, die nie da war und deren bedeutete Präsenz immer im nachhinein und gleichsam als Hinzufügung rekonstituiert wird. »Meine Werke atmen«, sagte Duchamp, der sich in späteren Jahren selbst gerne als »Atmer« beschrieb, wenn er nach seiner Profession gefragt wurde.¹⁰ Das hohe Alter, das Duchamp erreichte, erlaubte es ihm, eine über Jahrzehnte sich erstreckende beständige Metamorphose des »Flaschentrockners« teils

⁹ Zum aufwendigen Druckverfahren dieser Reproduktion siehe Ecke Bonk, *The Portable Museum. The Making of the Boîte-en-valise de ou par MARCEL DUCHAMP ou RROSE SELAVY*. Inventory of an Edition, London 1989, S. 232. – Die Idee der Zeugenschaft für etwas Ungreifbares und Vergangenes ist dem Readymade überhaupt eingeschrieben. Duchamp nannte das Readymade »eine Art Rendezvous«, das zwischen Künstler und Gegenstand arrangiert worden sei. Das sich dabei konstituierende Objekt wäre demnach lediglich der dreidimensionale Zeuge dieser vierdimensionalen, raumzeitlichen Verabredung. Vgl. dazu folgende Notiz Duchamps: »Planen, ein Readymade in einem zukünftigen Moment (an diesem Tag, diesem Datum, dieser Minute) zu »beschriften« – Nach dem Readymade kann später gesucht werden. – (mit allen Formen der Verspätung) / Das Wichtige ist diese Frage der zeitlichen Abstimmung, dieser Schnappschuß-Effekt, wie eine Rede, die bei irgendeiner Gelegenheit, aber zu genau jener Zeit, gehalten wird. Es ist eine Art Rendezvous.« Marcel Duchamp, *Notes and Projects for The Large Glass*, hrsg. von Arturo Schwarz, New York / London 1969, Notiz Nr. 54, S. 90 (Übersetzung M. L.).

¹⁰ Zitiert nach Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (Mass.) 1981, S. 84 sowie: Marcel Duchamp, *Interview in Newsweek* (1959), in: ders., *Interviews und Statements*, hrsg. von Serge Stauffer, Stuttgart 1992, S. 84–87, hier S. 85.

zu initiieren, teils lediglich zu beobachten. So wurde er Zeuge, wie das anfänglich unmerkliche und mehrfach verschwundene Objekt nicht nur zu einem der bekanntesten Kunstwerke der Moderne avancierte, sondern im nachhinein und gegen die rezeptionsgeschichtlichen Fakten zu einem der folgenreichsten Gründungswerke der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts erklärt wurde. Trotz der Kanonisierung aber bleiben Fragen, die bei Kunstwerken gemeinhin leicht zu beantworten sind, in irritierender Weise offen: Gibt es *den* »Flaschentrockner« überhaupt, und wenn ja, in welcher Gestalt? Wer schuf ihn wann und wie? Statt das künstlerische Tun zu verdinglichen und zu trivialisieren, entpuppt sich das Readymade als Reflexion über ebendieses Tun. Der »Flaschentrockner« thematisiert es, indem er es *en abîme* führt.

Duchamps Poetik der Nachträglichkeit, die »mit allen Formen der Verspätung« arbeitete,¹¹ bestimmte den schöpferischen Prozeß weniger als Verhältnis von Ursache und Wirkung, sondern als Abfolge verschiedener Zustände eines Systems. Dieses Verfahren prägte nicht nur die Readymades, sondern ebenso sehr auch die anderen, bereits erwähnten Hauptwerke (und dürfte übrigens auch Duchamps Interesse am Schachspiel erklären). Schon die äußerlichen Daten und Fakten verdeutlichen dies. Am »Großen Glas«, dem er den Untertitel »Verspätung aus Glas« gab, arbeitete er nach längerer Vorbereitung acht Jahre lang, bis er es 1923 für endgültig unvollendet erklärte.¹² Ein Grund für den Abbruch lag in Duchamps Überdruß, nur noch als handwerklicher Ausführungsgehilfe seiner bereits fertigen Ideen tätig zu sein, als Hand ohne Geist.¹³ Gegenüber dem Readymade kehrte sich die Situation hier um: Beim »Großen Glas« waren es die Ideen, die »ready made« vorlagen, während der Gegenstand erst danach hergestellt wurde. Auf dem Rücktransport von der einzigen Ausstellung, auf der das Werk je zu sehen war, 1926/27 im Brooklyn Museum, zerbrachen die Glastafeln und lagerten fortan in einem Depot. Als Duchamp, der bereits seit einem Jahrzehnt wieder in Paris lebte und offiziell nur noch Schach spielte, 1933 davon erfuhr, begann er die Arbeit an der »Grünen Schachtel«. In ihr versammelte er knapp hundert Notizzettel, die während der Konzeptionsphase des »Großen Glases« entstanden waren. Seine vor zwanzig Jahren notierten Gedanken und Skizzen behandelte er dabei in genau derselben Weise, wie er später die Readymades als Multiples reproduzieren sollte: Jede Zufälligkeit der Tintenfärbung, der Papierqualität oder der Abrißkanten der verschiedenen Zettel wurde genauestens reproduziert. Bewußt schob Duchamp, wie er in einem Brief festhielt, dem Glasbild

¹¹ Siehe das Duchamp-Zitat in Anm. 9.

¹² Auf die rückseitige Bleiabdeckung der Schokoladenreibe in der unteren Hälfte des »Großen Glases« schrieb Duchamp nach dem Titel, der Signatur und den Jahreszahlen 1915–1923: »– inachevé / – cassé 1931 / – réparé 1936«; siehe Schwarz (wie Anm. 1), S. 701; »Verspätung aus Glas« als eine Art »Untertitel« steht auf einem der Notizzettel, die Duchamp in der »Grünen Schachtel« veröffentlichte; siehe Duchamp 1981 (wie Anm. 3), S. 36.

¹³ Im Gespräch mit Richard Hamilton (1961) sagte Duchamp: »Es war eher ein Kopieren [...], bei dem es keine Kreativität gab, keine Erfindung mehr, es war eine bloße Übersetzung einer bereits gemachten Sache [a translation of a thing already done] auf Glas.« Zit. nach David Joselit, *Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910–1941*, Boston (Mass.) 1998, S. 188 (Übersetzung M. L.; diese Gesprächspassage fehlt in Duchamp [wie Anm. 10]).

ein Textkorpus nach, das »so amorph wie möglich« nie Form gewinnen sollte. Er ergänzte die Anschauung durch eine Lektüre, damit beide sich gegenseitig daran hinderten, eine »ästhetisch-plastische oder literarische Form zu gewinnen.«¹⁴ 1936, zwei Jahre nach dem Erscheinen der »Grünen Schachtel«, restaurierte er schließlich in monatelanger Arbeit das völlig zersplitterte Werk. Die Risse, die nun das gesamte Bildfeld durchzogen, akzeptierte Duchamp als neue Dimension des Werks, obschon er dafür nicht verantwortlich sei. Sie stellten jedoch eine »ready-made-Absicht« dar, die er »respektiere und liebe.«¹⁵ Paradoxerweise führte also die Zerstörung des Werks zu seiner Wiedererweckung, ja, Neuerschaffung, vor allem durch die Publikation der »Grünen Schachtel«. Letztere verschaffte dem »Großen Glas« erstmals ein Publikum, und mit einem Essay André Bretons von 1936 setzten die bis heute anhaltenden Versuche ein, das hermetische Werk aufgrund der ebenso hermetischen Notate zu deuten. Währenddessen jedoch blieb das »Große Glas« selbst weitgehend unsichtbar. Das äußerst fragile, nicht reisefähige Werk befand sich bis 1954, als es im Philadelphia Museum of Art aufgebaut wurde, in einer amerikanischen Privatsammlung.¹⁶

An »Etant donné« wiederum arbeitete Duchamp seit 1946 zwanzig Jahre im verborgenen, während er in Interviews die regelmäßig gestellte Frage, ob er die Kunst wirklich aufgegeben habe, ebenso regelmäßig bejahte. Seinem Willen gemäß wurde das Werk, das einem Environment ähnelt, jedoch nicht zu betreten ist, erst nach seinem Tod 1968 in New York abgebaut und im Philadelphia Museum of Art wieder errichtet. Dort wurde es am 7. Juli 1969 einer überraschten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Für den Transfer vom kleinen Raum eines Geschäftshauses, wo Duchamp das Werk fertiggestellt hatte, nach Philadelphia verfaßte er ein ebenso umfangreiches wie akribisches technisches Manual, dem er den Titel »Approximation démontable«, »Zerlegbare Annäherung«, gab.¹⁷ Im Falle von »Etant donné« überschritt Duchamps Poetik des stetigen Aufschubs sogar die Schwelle des eigenen Todes. Zugleich wußte er, daß die Nachricht des neuen und zugleich postumen Werks sein Œuvre und seine Künstlervita in ein völlig verändertes Licht rücken und manche der bisherigen Deutungen seines Kunstwollens falsifizieren würde, insbesondere diejenige, er habe das Kunstmachen seit langem zugunsten des

¹⁴ Marcel Duchamp, Brief an Jean Suquet, in: *Affectionately, Marcel* (wie Anm. 5), S. 282f.

¹⁵ James Johnson Sweeney, *A Conversation with Marcel Duchamp* (1955), in: Duchamp (wie Anm. 10), S. 53–61, hier S. 53. Zur Restaurierung des »Großen Glases« siehe Dorothee Kemper, *Inachevé – cassé 1931 – réparé 1936. Die Wiederherstellung des Großen Glases*, in: Marcel Duchamps »Großes Glas«. Beiträge aus Kunstgeschichte und philosophischer Ästhetik, hrsg. von Andreas Eckl, Dorothee Kemper und Ulrich Rehm, Köln 2000, S. 33–48.

¹⁶ Die einzige öffentliche Präsentation zwischen 1926/27 und 1954 fand vom 24.5. – 15.10.1944 im Museum of Modern Art in New York statt, im Rahmen der Ausstellung »Art in Progress: 15th Anniversary Exhibition«. – Vier Repliken aus den Jahren 1961, 1965, 1980 und 1991/92 versuchten der Absenz des Hauptwerks, die sich insbesondere bei den häufiger werdenden Duchamp-Ausstellungen zeigte, abzuwehren. Doch die zahllosen Bruchstellen, die das Erscheinungsbild des »Großen Glases« maßgeblich prägen, haben es unreproduzierbar werden lassen. Die Repliken wirken mit ihrem makellosen durchsichtigen Glas eigen-tümlich nackt: *Le grand verre mis à nu par ses copistes*.

¹⁷ Schwarz (wie Anm. 1), S. 864, Kat. Nr. 633.

Schachspiels aufgeben. Niemand konnte ahnen, wie wörtlich der Schluß eines Statements zu nehmen war, das Duchamp 1961 in Philadelphia vortrug, und zwar genau in derjenigen Institution, für die er sein letztes Werk bestimmt hatte: »Zum Schluß hoffe ich, daß diese Mittelmäßigkeit, die durch zu viele, der Kunst *per se* fremde Faktoren bedingt ist, eine Revolution, diesmal eine von asketischer Art, herbeiführen wird, über die sich das große Publikum nicht einmal bewußt werden wird und die bloß einige Eingeweihte entwickeln werden, – *am Rande* einer Welt, die durch das ökonomische Feuerwerk geblendet ist. The great artist of tomorrow will go underground.«¹⁸

Der kreative Akt

Vier Jahre früher, 1957, präsentierte Duchamp bei der Convention of the American Federation of Arts in Houston / Texas seine Definition des »kreativen Aktes«.¹⁹ Die knappen Äußerungen waren zwar allgemein und unpersönlich gehalten, dennoch verdichteten sie Duchamps Produktionsmaximen und reflektierten zugleich die Erfahrungen, die er als Beobachter des »Atmens« seiner Werke machen konnte. Der Vortrag befaßte sich mit zwei Relationen: mit derjenigen zwischen Künstler und Publikum, das Duchamp als »Zuschauer« und »Nachwelt« bezeichnet, und derjenigen zwischen Absicht und Verwirklichung, wenn ein Kunstwerk entsteht. Ersteres, die Relation von Künstler und Publikum, beschreibt er als Interaktion zweier unabhängiger Pole, die gleichberechtigt an der Werkkonstitution beteiligt seien. Produktion und Rezeption eines Kunstwerks unterschieden sich jedoch, so Duchamp, in grundsätzlicher Weise. Verkörpere dieses für den Künstler das Ziel seines Tuns, bilde es für denjenigen, der es wahrnehme, den Ursprung seiner Wahrnehmung. Diese ebenso zeitliche wie perspektivische Differenz läßt nach Duchamp jeden Versuch illusorisch werden, Autor, Werk und Rezipient auf eine Linie zu bringen, beispielsweise nach einer Logik von Ursache und Wirkung. Die Formation des Werks und die Formation der Wirkung sind vielmehr gegenläufige, asymmetrische Bewegungen. Den ungreifbaren Punkt, an dem sie sich berühren, bezeichnet er als den Ort einer »ästhetischen Osmose«.

Um Asymmetrien geht es auch bei Duchamps Ausführungen zum künstlerischen Kurationsprozeß. Im »Kampf um die Verwirklichung« der eigenen Intentionen, den der Künstler führt, reißt nach Duchamp ein »Loch« auf, »das die Unfähigkeit des Künstlers darstellt, seine Absicht voll auszudrücken«. Das Kunstwerk erweist sich als Ergebnis einer »Serie von Bemühungen, Leiden, Befriedigungen, Verzichten, Entscheidungen«,

bei denen die Gewißheit zu erreichen, was man zu erreichen hofft, nicht gegeben ist. Die Instabilität, Inkohärenz und Inkonsequenz von Geist und Hand läßt Intention und Realisation des Kunstwerks auseinandertreten. Dies begründet für Duchamp jedoch nicht etwa das Scheitern, sondern umgekehrt das Gelingen des Werks. Denn gerade das »Loch«, das »fehlende Glied in der Reaktionskette«, prägt ihm den »persönlichen »Kunst-Koeffizienten« ein. Dieser stellt folglich, so Duchamp, eine doppelte Verfehlung dar: »Der persönliche »Kunst-Koeffizient« ist wie eine arithmetische Relation zwischen dem Unausgedrückten-aber-Beabsichtigten und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten.« Auf diese Weise billigt er dem Kunstwerk eine irreduzible und essentielle Unberechenbarkeit zu. Es gewinnt eine zeitliche Dimension, die sich nicht auf den Raum zurückführen läßt, sondern einen Schnitt vollzieht und eine Diskontinuität einführt. Das Kunstwerk, weder festgestellt noch feststellbar, erzeugt einen paradoxen Raum, in dem stets etwas fehlt, aus den Fugen gerät, nicht an seinem Platz ist oder unsichtbar bleibt. Dieser Mangel aber ist nach Duchamp dessen eigentliches Potential.

Der Ausdruck der »arithmetischen Relation« verweist dabei auf das Quasi-Wissenschaftliche, das viele von Duchamps Arbeiten prägt. So scheinen das »Große Glas« und »Etant donnés« körperliche, die »Readymades« geistige Aktivitäten vermessen zu wollen – ohne daß sich beides genau trennen ließe.²⁰ Klare Ergebnisse werden dabei ebenso wenig erzielt wie bei der arithmetischen Berechnung des Kunstkoeffizienten. An Duchamps diesbezüglicher Gleichung, welche die Form: » $c = a/b$ « aufweist, fällt nämlich auf, daß sowohl »a« (das Unausgedrückte-aber-Beabsichtigte) als auch »b« (das Unabsichtlich-Ausgedrückte) unbestimmbar sind. Damit aber bleibt der Wert »c« (der Kunstkoeffizient), der nach Duchamp aus der Verrechnung von »a« mit »b« folgt, ebenfalls unbestimmt.²¹ Das Verfahren gleicht dem unvollständigen Titel von Duchamps letzter Arbeit, »Etant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage«, der zwar zwei »Gegebenheiten« angibt (Wasserfall und Leuchtgas), nicht aber, was daraus resultiert. Der Kunstkoeffizient ist demnach keine positiv bestimmbare Größe, sondern erweist sich vielmehr als trennende Operation, als Zwischenraum.

Duchamps größtes Werk sei die Art und Weise, wie er sich die Zeit vertreibe, sagte sein langjähriger Freund Henri-Pierre Roché. Sein Bruder Jacques Villon drückte es drastischer aus. Er beschrieb ihn als jemanden, »der alles tut, als ob es ihm stets nur darum ginge, die Zeit totzuschlagen«.²² Die Sprengkraft von Duchamps Kunst- und Lebensentwurf liegt, zumal in unserer ungeduldigen Gegenwart, nicht zuletzt in dieser aufreizenden Gelassenheit. Seine Poetik der Nachträglichkeit, die Kalkül und Zufall, Begehren und Verzicht ineinanderfließen läßt, setzt vor allem die Fähigkeit voraus, den Dingen Zeit zu lassen und warten zu können.

¹⁸ Marcel Duchamp, *Where Do We Go from Here?*, Vortrag im Philadelphia Museum College of Art (1961), in: Duchamp 1981 (wie Anm. 3), S. 241f. (Hervorhebung Duchamp). – Wie »Etant donnés« nach Duchamps Tod »weiteratmete«, indem sich die Spur der Besucher, die durch die Löcher in der Holztür blickten, auf dieser wie ein Phantomgesicht abzuzeichnen begannen, beschreibt Denys Riout in: *Des yeux et des doigts (Marcel Duchamp et la stratégie du »retard«)*, in: *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* 16, 1994, S. 137–150.

¹⁹ Siehe Anm. 3. – Aufgrund der Kürze des Textes wird bei den nachfolgenden Zitaten auf den Seitennachweis verzichtet.

²⁰ Zu Duchamps Vermessung des nicht Meßbaren siehe Joselit (wie Anm. 13).

²¹ Siehe dazu: Wilfried Dörstel, »Wie der Geist arbeitet«. Das Große Glas: Beispiel und Zwei-Seiten-Form, in: Marcel Duchamp »Großes Glas« (wie Anm. 15), S. 49–73, bes. S. 58f.

²² Beide Zitate nach Herbert Molderings, Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, 3. überarbeitete Auflage, Düsseldorf 1997, S. 81.