

Theo Steiner

Keine Spur von Wildheit?

Marcel Duchamp und die Energien der häuslichen Dinge

In: *The Moderns*. Wie sich das 20. Jahrhundert in Kunst und Wissenschaft erfunden hat. Herausgegeben von Cathrin Pichler. Wien 2012, S. 261-288.

Kontakt: theo.steiner@tukul.de

3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie

Marcel Duchamp, 1916

Die Moderne gibt es nicht. Es gibt nur viele verschiedene Modernen, Tendenzen der Modernisierung, Begriffe von Modernität. So oder ähnlich könnten wir wohl unser aktuelles Bild von den modernen Verhältnissen resümieren. Im Jahr 2006 hat nun Hartmut Böhme eine „andere Theorie der Moderne“¹ vorgelegt, mit welcher er dieses historische Problemfeld sehr wohl durch die Linse eines einzigen Begriffs betrachtet: Den Fetischismus stellt uns der Kulturwissenschaftler als unterschwelliges Generalthema der Moderne vor, auch wenn die einzelnen Vordenker darunter durchaus Unterschiedliches verstanden haben. Und auch wenn die modernen Phänomene durch die Konzentration auf einen Aspekt keineswegs ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit beraubt werden sollen. Marcel Duchamp hat sich in seinem künstlerischen Werk auf vielfältige Weise mit Dingen auseinandergesetzt, hat sie gezeichnet, gemalt, mit Bleidrähten dargestellt, fotografiert, ausgestellt, bearbeitet und „berichtigt“. Nachdem er als der moderne Künstler par excellence gelten darf, lässt sich daran die Frage knüpfen, was Böhmes Neubewertung der Moderne unter fetichistischen Vorzeichen für eine aktuelle Beschäftigung mit Duchamps Œuvre bedeuten könnte.

¹ Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006.

Ein Fetisch ist ein Ding, mit welchem die Menschen Bedeutungen und Kräfte verknüpfen, namentlich eine Handlungskraft, *agency*. Solche Energien kommen dem Ding allerdings nicht als primäre Eigenschaften zu, so lautet jedenfalls die moderne Auffassung, sondern die Kräfte werden dem Ding bloß beigelegt oder zugeschrieben. Und Menschen, die so etwas tun, wurden und werden in unseren modernen Zeiten reflexartig als abergläubisch bezeichnet. Talismane, Schutzzauber, Reliquien – all dies gilt als Überbleibsel aus früheren Zeiten magischen Denkens. Und dieses Abwerten ist nach Böhmes Befund der eigentliche gemeinsame Nenner der Moderne.

Dabei ist die Moderne gar nicht so frei von fetischistischem Denken, wie es dem modernen Selbstverständnis entspricht. Die Moderne hat zwar den Dingen Handlungsmacht oder Wirkmächtigkeit abgesprochen und daraufhin zahllose Praktiken und Institutionen vormoderner Kulturen aufgelöst – Magie, Mythen, Kulte, Religion und Feste. Doch die Energien und Bedürfnisse, die diesen Praktiken und Institutionen innewohnten, wurden damit weder obsolet noch aufgehoben. Sie diffundierten gewissermaßen in andere Bereiche der modernen Gesellschaften. Esoterik und Aberglauben, Starkult und Warenfetischismus feiern mehr denn je ihre fröhlichen und so gar nicht vormodernen Urstände.

Unter diesen Umständen, so Böhme, darf eine Wissenschaft, welche aktuelle oder historische kulturelle Phänomene erforscht, den Fetischismus nicht ablehnen und ausgrenzen, ihn nicht verwerfen als Perversion, falsches Bewusstsein, Warenverblendung, Primitivität oder Aberglauben. Es gilt vielmehr, die Fusionen von Dingen und Menschen zu untersuchen, die komplexen Beziehungen zwischen den beiden Akteursgruppen. Das moderne Subjekt trete nämlich nicht rundheraus als souveräner Akteur auf, welcher die Dinge rational nutzt und gestaltet. Zeichen, Bilder, Dinge – sie sind alle nicht bloß Produkte des Menschen, sondern üben selbst eine „formative Kraft“ auf ihn aus: „Dinge tun etwas mit den Menschen (und nicht nur wir mit ihnen).“²

In der Kunst, meint Böhme, wird der Fetischismus seit langem als ästhetisches Verfahren praktiziert, ja die Kunst selbst ist ein Fetisch. Sie operiert in fetischistischen Formen und reflektiert dabei den gesellschaftlichen Fetischismus.³ Eine Skulptur oder ein Gemälde, um

² Ebd. S. 19. Böhme geht sogar soweit, dies als eine Form von Versklavung zu beschreiben (S. 70 f.).

³ Vgl. ebd., S. 26.

nur die prominentesten Werkformen zu nennen, sind tatsächlich darauf angelegt und werden auch so präsentiert, dass sie möglichst nicht bloß als ein Stück Stein oder ein Stück bemalter Stoff wahrgenommen werden. In der klassischen Kunstauffassung oder, wie kritische Beobachter sagen würden, in der Kunstreligion⁴, galt das Kunstwerk als vom Genie des Künstlers beseelt, als Ausdruck seiner Meisterschaft oder seiner Inspiration durch höhere Mächte. Ein typischer Fetisch.

Nun ist Marcel Duchamp vor allem dafür berühmt geworden, dass er traditionelle Erwartungen an Kunst und Künstler abgelehnt hat. Durch radikale Alternativen hat er versucht, aus dem System der Geniereligion auszusteigen. Ab 1913 hat er in Gedankenexperimenten und materiellen Versuchsanordnungen erprobt, ob man Werke machen könnte, „die nicht (von) Kunst sind“⁵, die also nicht den traditionellen Erwartungen entsprechen. Die Readymades sind die prominentesten Beispiele für Duchamps Radikalisierung der Kunst, ein bunter Haufen von Dingen, die alles Mögliche sein konnten, vor allem jedoch eine ganze Menge *nicht* sein sollten: weder Unikat noch Handwerksstück, weder Sinnesreiz noch Meisterwerk, weder verwertbares Verkaufsobjekt noch auratisches Originalwerk.⁶ Die einzige Gemeinsamkeit zwischen den Readymades sollte im Ausschluss des eigenen Geschmacks bestehen. Duchamp hebt diesen Aspekt in einem späten Interview hervor: „Es wählt Sie, sozusagen. Wenn Ihre Wahl mit hineinkommt, dann ist der Geschmack darin verwickelt, schlechter Geschmack, guter Geschmack, uninteressanter Geschmack.“

⁴ Siehe dazu John Carey, *What Good Are the Arts*, London 2005, S. 152.

⁵ „Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d’art?“ Zitiert nach Marcel Duchamp, *Die Schriften*. Band 1. Herausgegeben von Serge Stauffer (Zürich, 1981): S. 125.

⁶ Vgl. Stefan Germer, „Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples“, in: Zdenek Felix (Hg.), *Das Jahrhundert des Multiple von Duchamp bis zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog Deichtorhallen Hamburg, Stuttgart 1994, S. 17–73, hier S. 20. Über die Readymades als kunsthistorische Zäsur: Arthur C. Danto, „Marcel Duchamp and the End of Taste“, in: *tout-fait. – The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, Band 1, Heft 3, Dezember 2000, http://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html. Siehe dazu auch: Herbert Molderings, „Ästhetik des Möglichen. Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps“, in: Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Erfahrungen im Vergleich*, Hamburg 2004, S. 103–135.

Geschmack ist der Feind von Kunst, von K-U-N-S-T. Die Idee war, ein Objekt zu finden, das keinerlei ästhetische Attraktivität hat.“⁷

Bereits vor den Experimenten mit den Readymades hatte der Künstler im Medium der Malerei versucht, seinen Werken den persönlichen Geschmack auszutreiben. Er gestaltete Bilder im Duktus wissenschaftlich-technischer Darstellungen und nannte dies „Präzisionsmalerei“⁸. Als er dann mit vorfabrizierten, gekauften Gegenständen experimentierte, entwickelte Duchamp eine neue Methode der Indifferenz in Fragen des Geschmacks. Er operierte mit Zufallsprozessen oder wollte die Entscheidung über den Kauf eines Gegenstands möglichst von seiner eigenen Person abkoppeln, „Indifferenzschönheit“⁹ schaffen, und rückblickend stellte er es sogar so dar, als hätte der Gegenstand selbst die Entscheidung getroffen: „Es wählt Sie, sozusagen“. Seine Readymades gelten deshalb als Paradebeispiele für eine Kunst, für welche Fragen der Ästhetik als nebensächlich gelten.¹⁰ Rhonda Roland Shearer, Gründerin des Art Science Research Laboratory in New York, recherchiert übrigens seit Jahren, ob das Material für die Readymades tatsächlich in der überlieferten Form von Duchamp gekauft werden konnte oder die Objekte womöglich speziell angefertigt wurden.¹¹ Das ist eine spannende und, wie die Debatten zeigen, nicht leicht zu entscheidende Frage. Unstrittig ist, dass etliche Readymades von Duchamp als „berichtigt“ oder „unterstützt“ bezeichnet wurden.

⁷ Zitiert nach Francis Roberts, „I Propose to Strain the Laws of Physics – Interview with Marcel Duchamp (1963)“, in: Serge Stauffer (Hg.), *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, Stuttgart 1992, S. 153–158, hier S. 155.

⁸ Marcel Duchamp, *Die Schriften*, S. 95.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Thomas McEvilley, „I Think therefore I Art“, in: *Artforum*, Sommer 1985, S. 74–84. Gerhard Graulich, „Weder visuell noch zerebral. Duchamp als Anreger eines konzeptuellen Kunstbegriffs“, in: Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.), *Marcel Duchamp Respirateur*. Ausstellungskatalog Staatliches Museum Schwerin, Ostfildern 1995, S. 79–86.

¹¹ Vgl. Rhonda Roland Shearer, „Marcel Duchamp: A readymade case for collecting objects of our cultural heritage along with works of art“, in: *tout-fait– The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, Band 1, Heft 3, Dezember 2000, http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/rrs/shearer.htm

Die künstlerischen Experimente, die zu der Gruppe von Readymades geführt haben, sollten nicht nur die Konventionen der Kunstwelt unterlaufen, sondern auch die traditionellen Rollenerwartungen gegenüber Dingen konterkarieren, ihre Nützlichkeit und ihre Ästhetik. Der Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung hatte die Bürger bereits mehr und mehr von rigiden Vorschriften befreit. Über den Erwerb von Kleidung und anderen Gütern bestimmten nicht mehr allein die persönliche Abstammung und Schichtzugehörigkeit. Demokratisierung und Aufklärung kultivierten die Idee des Individuums und bei hinreichendem Wohlstand wurde es einer Person möglich, ihre Individualität durch entsprechende Kaufentscheidungen auszudrücken. Was man sich gekauft hat, mit welchen Dingen man sich umgeben hat, konnte Ausdruck der eigenen ästhetischen und sozialen Souveränität sein.

Mit seinem Konzept des Readymades hat Marcel Duchamp just die ästhetische Seite der Dinge für obsolet erklärt. Ein solches Ding oder Werk bietet seinem Hersteller, Besitzer oder Konsumenten demnach nicht die Möglichkeit, einen persönlichen Stil zu entwickeln oder auszudrücken. Und wenn das für ein Readymade gekaufte Objekt nur zufälliges und beliebig austauschbares Material zur Verkörperung einer Idee ist, dann behalten Ding und Werk immer ihre Makellosigkeit. So, wie sie von der Werbung oder in der Verkaufsausstellung präsentiert werden, gewissermaßen in einem Zustand ewiger Jugend. War Duchamp also in diesem Sinne ein Fetischist der Konsumkultur? Und vielleicht nur innerhalb des Kunstsystems ein Anti-Fetischist?

Die These vom künstlerischen Anti-Fetischismus klingt wohl auf Anhieb überzeugend. Führt Duchamp nicht einen Kampf gegen das Aufladen von Kunstwerken mit imaginären Energien? Denn traditionell, im System der Geniereligion, fungieren Kunstwerke als eine Art von Ladestationen, an denen die Betrachter Energien konsumieren: Sie „tanken“ Kraft wie Gläubige an Reliquien.¹² Noch in einer weiteren Hinsicht wirken Kunstwerke wie Fetische,

¹² Stefan Germer vertritt in seinem Aufsatz über den Werktypus Multiple die Auffassung, Duchamps *Boîte-en-valise* sei ein Fetisch, denn dieses Miniaturmuseum verweist auf keine Originale: „Was die Schachtel ihren Besitzern bot, war ein Ersatz – psychoanalytisch oder ethnologisch gesprochen: ein Fetisch – das heißt, ein Objekt, welches das verschwundene Original substituieren sollte.“ Germer, „Das Jahrhundertding“ (zit. Anm. 6), S. 30. Damit benutzt der Autor allerdings einen spezifisch eingeeengten Fetischbegriff: Es mag zwar für

denn Künstler richten diese Objekte ein, damit die Werke anstelle ihrer Urheber verehrt werden. Der radikale Neuerer Duchamp hat zweifellos eine Reihe von Konventionen der Kunstwelt unterminiert. Aber konnte er die fetischistischen Formatierungen der Kunstwelt vermeiden? Hartmut Böhme gibt zu bedenken, dass alles, was kulturell wahrgenommen werden soll, fetischistische Gestalt annehmen müsse.¹³

Duchamp wird zu Recht als Konzeptualist wahrgenommen, doch das bedeutet keineswegs, dass er keine Beziehung zu den Dingen hatte. Deshalb sollen hier Anregungen aus neueren Studien zur Sachkultur aufgenommen werden, um die Rolle der Dinge in Duchamps Projekt zur Modernisierung der Kunst zu studieren – das Eigenleben der vermeintlich toten Dinge und damit auch ihre Interaktionen mit den Menschen: „people are constructed by their material world, but often they are not themselves the agents behind that material world through which they must live“¹⁴, meint Daniel Miller, der sich als Ethnologe der materiellen Kultur unserer Gegenwart einen Namen gemacht hat. Wie Hartmut Böhme relativiert auch er die Idee der Humanautonomie. Und lädt man Fachleute für Sachkultur zu sich nach Hause ein, so ist unweigerlich damit zu rechnen, dass diese aus der wohnlichen Szenerie ihre Schlüsse ziehen. So hat der Ethnologe Nils-Arvid Bringéus darauf hingewiesen, „dass die Leute gar nicht wissen, welchen Gefahren sie sich aussetzen, wenn sie einen Ethnologen bei sich einlassen. Zwar ist es sogar in den sogenannten besten Familien üblich, um Verzeihung dafür zu bitten, dass es so aussieht, wie es das tut. Aber die Ethnologen sind ja darin geübt – oder sollten es sein –, ohne alle Anweisung in einem Milieu zu lesen wie in einem Buch.“¹⁵ Deshalb wollen wir versuchen, Duchamps Dinge mit den Augen der Ethnologen zu betrachten.

Reliquien und für sexuelle Fetische gelten, dass sie ein abwesendes Original ersetzen sollen. Doch welcher Fetischist erstrebt schon tatsächlich eine exakte Imitation des Originals? Oberstes Ziel einer Fetischbildung ist wohl eher die Verkörperung der begehrten Kraft, die dem anwesenden Ding ähnlich wie dem abwesenden innewohnen soll – eine erotische Attraktivität, ein religiöses oder magisches Potenzial.

¹³ Vgl. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur* (zit. Anm. 1), S. 343.

¹⁴ Daniel Miller, *Stuff*, Cambridge 2010, S. 84.

¹⁵ Nils-Arvid Bringéus, „Perspektiven des Studiums materieller Kultur“, in: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte*, Band 29, 1986, S. 156–174, hier S. 171.

Alltägliche und besondere Dinge

Die Kunsthistorikerin Helen Molesworth hat darauf hingewiesen, dass es verschiedene Readymade-Modelle gibt, verschiedene Phasen in der Entwicklung des Readymades – zuerst die indifferent gekauften seiner Frühzeit, dann die von anderen Personen gekauften und schließlich die nach Duchamps verschollenen „Originalen“ rekonstruierten und in Kleinauflage hergestellten Objekte.¹⁶ Wir konzentrieren uns hier auf die erste Phase, auf jene Arbeiten also, die in der Zeit zwischen 1913 und 1921 entstanden sind. Betrachten wir zuerst einmal eine nicht vollständige Liste von Gegenständen, mit denen Duchamp damals experimentiert hat: ein Fahrrad-Rad, ein Flaschentrockner, eine Kunstpostkarte (Landschaft), eine Schneeschaukel, eine Schreibmaschinenabdeckung, ein Werbeschild für Lackfarbe, ein selbst gebasteltes Gehäuse aus Metall, ein Hundekamm, ein Urinal, eine Hutablage, eine Wandgarderobe, eine stereoskopische Aufnahme (Meeresszene), eine Glasphiole, eine weitere Kunstpostkarte (Mona Lisa), ein Geometriebuch (respektive eine Fotografie, die das Geometriebuch auf einem Balkon zeigt), ein Parfümfläschchen, ein Vogelkäfig mit Marmorwürfeln. Offenkundig eine bunt zusammen gewürfelte Gruppe.

Abbildung 1

Egouttoir, 1914

Abbildung 2

In advance of the broken arm, 1915

Eines fällt an den diversen von Duchamp erprobten „Materialien“ aber doch auf – es sind keine natürlichen Gegenstände. Weder Steine noch Pflanzen kommen zum Einsatz, auch keine Wolken oder Meteoriten, sondern ausschließlich Artefakte. Auch sind es keine auf den ersten Blick auffälligen Dinge. Und es ist ebenfalls schnell klar, dass es sich nicht um „wichtige“ oder besondere Dinge handelt: Duchamp verarbeitete weder Geld noch Waffen,

¹⁶ Helen Molesworth, „Rose Sélavy Goes Shopping“, in: Leah Dickerman, Matthew S. Witkovsky (Hg.), *The Dada Seminars*, Washington 2005, S. 175–189. Die neue Massenproduktion implizierte für die Konsumenten eine schwierige Situation der fortgesetzten Kaufentscheidungen. Warenhäuser waren geschmacksbildende Ausstellungen – und insofern eine Konkurrenz für die Institution Museum.

weder Statussymbole noch Luxusgegenstände¹⁷, weder Musikinstrumente noch religiöse Objekte, um nur einige der wichtigsten Objektgruppen zu nennen, mit denen Menschen gerne ihr alltägliches Leben teilen. Noch in einer weiteren Hinsicht handelt es sich bei dem Material für die Readymades um nicht besondere Dinge: Sie haben auf den ersten Blick keine erkennbare persönliche Bedeutung für Marcel Duchamp. Es sind beispielsweise keine Urkunden oder Hochzeitsfotos. Etwaige persönliche Wertschätzungen sind jedenfalls nicht auf den ersten Blick zu erkennen. Das macht auch ein kurzer Seitenblick auf Experimente des deutschen Dadaisten Kurt Schwitters deutlich.

Es gibt eine Gruppe von Alltagsdingen, die in einem Schwitters'schen Kunstwerk auftreten, das ungefähr zur selben Zeit entwickelt wurde wie Duchamps frühe Readymades, und zwar im sogenannten „Merzbau“. Elemente dieses raumgreifenden Werks hat der Künstler ab 1919 in seinem Wohnhaus aufgebaut. Ab 1923 verspannte Schwitters einzelne Assemblagen mit den Wänden, erst durch Schnüre, später durch Drähte und schließlich durch Holzlatten. So entstand im Lauf der Jahre jene wuchernde Struktur, die wir heute unter dem Begriff Merzbau kennen. Schwitters selbst sprach von einer kubistischen Skulptur, die von den Leuten betreten werden kann.¹⁸ In diese Struktur baute er kleine Grotten, Löcher und Nischen, welche unterschiedliche Dinge beherbergen konnten – persönliche Souvenirs, Fotografien und Geburtsdaten, auch spezielle Dinge, die von nahestehenden oder bewunderten Personen berührt worden waren: Hans Richters Haarlocke, Mies van der Rohes Bleistift, Sophie Taeuber-Arps BH, die Totenmaske von Schwitters' älterem Sohn. Etliche Nischen widmen sich dem Gedenken an wichtige Elemente der deutschen Nationalkultur: die *Göthegrotte* etwa oder die *Luthersecke*, andere verweisen auf körperliche Dinge, Sexualität und Gewalt.¹⁹

Schwitters nutzte seinen eigenen Wohnraum als Zufluchtsort und als Raum für persönlichen Ausdruck. Der Merzbau bildete eine Art Ausstellungsplattform, auf der er Relikte oder

¹⁷ Als einziger Gegenstand kommt das Parfümfläschchen für *Belle Haleine* dieser Kategorie nahe.

¹⁸ Vgl. Leah Dickerman, „Merz and Memory. On Kurt Schwitters“, in: *The Dada Seminars* (zit. Anm. 16), S. 102–125, hier S. 111.

¹⁹ So findet sich hier unter anderem auch ein Fläschchen mit Urin des Künstlers. Vgl. Dickerman, „Merz and Memory“ (zit. Anm. 18), S. 114.

Illustrationen aufbewahren und präsentieren konnte, Dinge von persönlichem Interesse, „biografische Objekte“²⁰. Das sind Dinge, welche mit ihrem Besitzer altern, mit ihm auch den Aufenthaltsort teilen und seine alltäglichen Erfahrungen bezeugen und verkörpern. Marcel Duchamp arbeitete nicht mit solchen besonderen oder wichtigen Dingen, weder mit lieb gewordenen persönlichen Erinnerungsstücken noch mit Artefakten, welche eine menschliche Beziehung oder psychische Energie verkörpern, Interessen oder Erinnerungen etwa. Duchamp verwendete einen Hundekamm oder eine Schneeschaukel. Und insofern er das Material für seine Readymades als ersetzbar definierte, hat er es scheinbar vom Alterungsprozess ausgeschlossen. So gesehen könnten Duchamps Dinge als Gegensätze zu den biografischen Objekten erscheinen.

Die Ethnologin Janet Hoskins beschreibt den Gegenpol zum biografischen Objekt als eine ort- und zeitlose „public commodity“²¹, eine anonyme Kaufgelegenheit ohne Beziehung zu ihrem Besitzer. Als Beispiel dafür gilt ihr das für Touristen produzierte, nicht vor Ort verwurzelte Souvenir. Ein biografisches Objekt dagegen wäre eine Maske, die ein Forscher im Rahmen seiner jahrelangen und intensiven persönlichen Auseinandersetzung gesammelt hat. Eine unverhohlene Geringschätzung der touristischen Erfahrungen wird von der Autorin kontrastiert mit dem bewunderten Engagement eines Berufskollegen. Wenn wir herausfinden wollen, was Dinge mit dem Menschen tun, erscheint es allerdings wenig hilfreich, eine solche Zweiklassengesellschaft von Gegenständen zu postulieren. Übertragen auf den Fall von Duchamps Dingen stimmt es zwar, dass er sie in seinen Experimenten als nutzenfreie, auch noch zufällig ausgewählte anonyme Massenprodukte eingeführt hat. Doch wenn wir den Verlauf seiner Experimente studieren, sehen wir, dass all diese Dinge immerhin die Wohnung mit ihm geteilt haben, und es erscheint auch nicht abwegig zu behaupten, dass sie mit seinen alltäglichen Erfahrungen verknüpft waren. Deshalb wollen wir im nächsten Schritt eruieren, wie und warum ein Ding überhaupt zu einem besonderen Ding werden kann.

²⁰ Ich fand diesen Ausdruck in einer ethnologischen Studie über die Rolle von Dingen in einer melanesischen Kultur: Janet Hoskins, *Biographical Objects. How Things Tell the Stories of People's Lives*, New York/London 1998.

²¹ Hoskins, *Biographical Objects* (zit. Anm. 20), S. 8 (aufbauend auf konsumkritischen Überlegungen der französischen Soziologin Violette Morin).

Die Psychologen Mihaly Csikszentmihalyi und Eugene Rochberg-Halton haben Ende der 1970er-Jahre untersucht, welche Bedeutung „besondere“ Dinge für Menschen haben können.²² Sie befragten Mitglieder der amerikanischen Mittelschicht über Dinge in ihrem Haushalt, die ihnen aus verschiedenen Gründen als „besonders bedeutsam“²³ erscheinen. Ziel der Untersuchung war es herauszufinden, „warum Menschen sich an Dinge binden und wie diese Bindungen in die Zielsetzungen und aktuellen Erfahrungen“ dieser Personen einfließen: Welche Rolle spielen die Dinge „innerhalb des Prozesses der menschlichen Selbstfindung“²⁴? Kurz zusammengefasst bilden diese Dinge „den Bezugsrahmen unserer Erfahrung, welcher unser andernfalls formloses Selbst strukturiert“²⁵. Dass die Dinge etwas mit den Menschen tun, wie Hartmut Böhme hervorhob, hatten auch Csikszentmihalyi und Rochberg-Halton bereits erkannt und sie brachten dies auf eine anschauliche Formel: „Jemand, der zuhause eine Schusswaffe hat, ist ipso facto ein anderer Mensch als jemand, der keine Waffe besitzt.“²⁶

Nun sind wahrscheinlich viele Menschen eher bereit, eine Schusswaffe als besonderes Ding zu bezeichnen als, sagen wir, eine Schneeschaukel. Doch was haben die Versuchspersonen der beiden Psychologen als besondere Dinge bezeichnet? Genannt wurden in absteigender Reihenfolge Möbel, TV-Apparate, Bilder, Fotos, Stereoanlagen, Bücher, Musikinstrumente, Skulpturen, Haustiere, Haushaltsgeräte und so weiter. Im Vergleich dazu, oder auch zu den Ausstellungsstücken des Merzbaus, erscheint Duchamps Material womöglich unpersönlich. Doch auch die meisten der „besonderen“ Dinge, die in der Befragung genannt wurden, stammten aus der Massenproduktion. Und wie schließlich schon Walter Benjamin in dem Text über das Auspacken seiner Bibliothek treffend festgestellt hat: Es gibt keine innigere Beziehung zu Gegenständen, als sie zu besitzen. Auch wenn Duchamp also sein Readymade-Material nicht durch Gebrauch altern ließ, so hat er doch mit diesen Dingen zusammengewohnt. Sehen wir deshalb nach, welche Arbeit der Hundekamm oder die

²² Mihaly Csikszentmihalyi, Eugene Rochberg-Halton, *Der Sinn der Dinge. Das Selbst und die Symbole des Wohnbereichs* (= *The Meaning of Things. Domestic Symbols and the Self*, 1981, dt.), München/Weinheim 1989.

²³ Ebd. S. 14.

²⁴ Ebd. S. 13.

²⁵ Ebd. S. 35.

²⁶ Ebd.

Schneeschaufel eigentlich verrichten und was für eine Art Beziehung diese Dinge mit einem Menschen haben, der sie besitzt.

Viele der Dinge, welche das Material für die frühen Readymades bildeten, sorgen in ihrer Alltagsexistenz für Ordnung oder Sauberkeit, sie tragen dazu bei, die Wohnumgebung zu gestalten, zu pflegen, zu kultivieren. So sorgt der Flaschentrockner für saubere Flaschen, denn er trocknet sie, nachdem wir sie ausgespült haben. Jetzt wird es nicht nach abgestandenem Alkohol riechen, in den Flaschen werden keine Getränkereste schimmeln. Die Schneeschaufel befreit den Weg zum Haus von den Schneemassen, markiert in einer schneebedeckten Landschaft das Territorium der Kultur. Die Schreibmaschinenabdeckung hält den Staub von der Schreibmaschine fern: Die Hülle des Geräts, vor allem aber die Tastatur und die offen liegende Mechanik der Typenhebel bleiben davon verschont, dass sich aus dem anarchischen Gewusel von Staubpartikeln auf den Oberflächen des Geräts eine Schmutzschicht bildet. Wie die Schreibmaschine sonst aussehen würde, können wir erahnen, wenn wir Man Rays Fotografie von dem liegenden Glaspaneel betrachten, auf welchem Duchamp Staub „gezüchtet“ hat. Das für *Apolinère Enameled* verwendete Werbeschild sorgt zwar nicht selbst für Sauberkeit, aber es handelt von ihr: Die mit dem Werbeschild beworbene Lackfarbe gibt den alten Möbeln wieder ein frisches Aussehen. Die abgestoßene, zerkratzte oder verschmutzte Oberfläche etwa eines Bettes kann durch eine neue, makellose Farbschicht ersetzt werden.²⁷

Abbildung 3

Apolinère enameled, 1916/17

Abbildung 4

Peigne, 1913

²⁷ Das Werbeschild zeigt das Bild eines Wohnraums mit einem Mädchen, das einen Pinsel hoch hält. Ein historisch eingerichtetes Zimmer mit Perserteppich, gerafftem Vorhang und Wandleuchte in Form eines Kerzenhalters. Das Mädchen soll wohl die Blumenornamente an der Wand ausbessern, doch in der perspektivisch falschen Darstellung steht sie deutlich von der Wand entfernt und dennoch scheint ihr Pinsel die Ornamente dort zu berühren. Indem Duchamp in dieses Bild das schablonenhafte Bett aus einer Sapolin-Werbung einfügt, erweckt er den Eindruck, das Mädchen bemale das Bettgestell.

Der Hundekamm befreit den Hund von losen Haaren, gegebenenfalls auch von Schmutzkrusten oder Ungeziefer: Der domestizierte Gast aus der Wildnis erhält auf diese Weise ein gepflegtes Äußeres und der Beitrag des Hundes zur Verschmutzung des Wohninnenraums wird reduziert. Das Urinal leistet auf seine Weise einen Beitrag zur Sauberkeit in dem halbprivaten Bereich der öffentlichen Toilette. Hutablage und Wandgarderobe sorgen dafür, dass Bewohner und Besucher Kleidungsstücke an einem dafür vorgesehenen Ort übersichtlich ablegen, anstatt sie in den Zimmern, auf Möbeln oder auf dem Boden zu verteilen. Die Glasphiole sollte eigentlich ein flüssiges Medikament aufbewahren und es aus hygienischen Gründen vor Verunreinigung schützen. Der ursprüngliche Inhalt der Phiole – das Serum, das entfernt wurde, um für die Pariser Luft Platz zu schaffen – sollte dafür sorgen, dass der menschliche Körper nicht zur unkontrollierten Brutstätte für Krankheitserreger wird. Das Geometriebuch, gewissermaßen ein Lehrbuch für ordentliche Ordnung, war auf dem Balkon Wind und Wetter ausgesetzt gewesen, ehe der Künstler seinen zerzausten Zustand fotografisch dokumentiert hat. Das Parfümfläschchen birgt eine stark riechende Flüssigkeit, welche Körpergerüche übertünchen oder persönliche Körperpflege signalisieren kann.²⁸ Und schließlich der Vogelkäfig – er ist ein Gehäuse, um einen Vogel, also ein „Stück Natur“, sicher und sauber im menschlichen Wohnraum aufzubewahren.

Abbildung 5

Why not sneeze, Rose Sélavy?, 1921

Vorreiter der Hygiene

Dieser Käfig zeigt uns quasi in Form eines Modells das durchgehende Thema von Duchamps Objekten für die Readymades: Kultur ist der von Menschen gestaltete Raum, der dem Chaos

²⁸ Duchamp benutzte dafür eine Flasche *Un air embaumé* des Verkaufsschlagers der Firma Rigaud. Siehe dazu: Francis M. Naumann, „Belle Haleine: Eau de Voilette [Beautiful Breath: Veil Water], 1921“, in: *tout-fait – The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 10/2009, http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=47249.

der Natur abgetrotzt wird. Oder, wenn wir die Angelegenheit vom Kopf auf die Füße stellen: Indem der Mensch seinen eigenen Raum als das Saubere definiert, stellt er das Schmutzige der Natur her.²⁹ Der Mensch soll nichts (mehr) zu tun haben mit der Wildheit.

Flaschentrockner, Schreibmaschinenabdeckung, Sapolin-Lack, Hundekamm, Urinal, Glasphiole und Parfümfläschchen beziehen sich auf den Bereich Sauberkeit. Eindeutig oder überwiegend in den Bereich Ordnung gehören Schneeschaukel, Hutablage, Wandgarderobe sowie Geometriebuch. Der Vogelkäfig von *Why not sneeze, Rose Sélavy?* schließlich bezieht sich auf beide Sphären, denn zum einen sorgt er für Ordnung, indem er den „wilden“ Vogel einsperrt, zum anderen sorgt er zumindest außerhalb des Käfigs für Sauberkeit, indem er das Verteilen von Exkrementen im Wohnraum verhindert.³⁰

Neben dem runden Dutzend von erhalten gebliebenen oder dokumentierten Readymades aus dieser Zeit gab es auch eine Reihe von weiteren Experimenten, die uns nur durch Hinweise oder Andeutungen bekannt sind.³¹ Als Material für Readymades erprobt hat Duchamp eine Spitzhacke, eine Zinntasse, einen Büchsenöffner, einen Schneebesen und ein Sieb, André Breton berichtete auch von einem Schornsteinaufsatz³². Aus den Arbeitsnotizen wissen wir, dass Duchamp auch an eine Eiszange und an ein Gemälde von Rembrandt gedacht hat. Vergleichen wir diese Kandidaten mit jenen Dingen, aus denen im Lauf der Jahre tatsächlich Werke wurden, so fällt auf, dass bei den vergessenen, verlorenen oder vom Künstler verworfenen Readymade-Materialien Fragen von Sauberkeit und Ordnung keine oder jedenfalls nicht unbedingt eine vorrangige Rolle gespielt haben. Es handelt sich lediglich

²⁹ An dieser Stelle ausgeklammert habe ich die beiden Kunstpostkarten, aus denen Duchamp ebenfalls Readymades geformt hat (*Pharmacie* und *L.H.O.O.Q.*). Die beiden dafür verwendeten Karten reproduzieren Landschaftsbilder, also Darstellungen von Großraumnatur innerhalb eines Wohnraums, und lassen insofern ebenfalls einen Bezug zur Kultur-Natur-Distinktion erkennen.

³⁰ Die Hygienethematik findet sich auch in weiteren Werken, etwa bei den Fotografien von Duchamps rasiertem Kopf oder den eingeschäumten Haaren. Und auch nicht nur im Bereich der Readymades, denken wir nur an Wortspiele aus *Rose Sélavys Poils et coups de pieds en tous genres* (1939) wie „Question d'hygiène intime: Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée?“, oder an *Bouche-évier* (1964), das Multiple in Form des selbst gemachten Abflusstöpsels.

³¹ Vgl. Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992, S. 190, auch S. 196 f.

³² Vgl. Daniels, *Duchamp und die anderen* (zit. Anm. 31), S. 197.

um ebenfalls häusliche Dinge, die der Künstler in einem Geschäft kaufen konnte.³³ Aus welchen Gründen könnte die Trennung von drinnen und draußen ein verbindendes Element der angeblich zufällig und frei von Geschmackskriterien gesammelten Dinge sein? Wir könnten mit der Sozialanthropologin Mary Douglas überlegen, ob nicht die Unterscheidung zwischen Schmutzigem und Sauberem eine Art kulturelle Universalie darstellt.³⁴ Doch diese wird freilich in den einzelnen kulturellen Kontexten unterschiedlich konkretisiert. Reinheit kann zwar allgemein definiert werden als die Abwesenheit von Verschmutzung, doch darüber hinaus verliert sich die Bestimmung von Reinheit leicht im Unwägbaren der persönlichen Vorlieben und Abneigungen. Am deutlichsten wird diese Differenz in der Auslegung des Sauberkeitsbegriffs vielleicht am Beispiel des Essens, denn des einen Delikatesse ist des anderen Ungeziefer.

Man könnte natürlich auch nach individuellen Gründen für die Ordnungs- und Sauberkeitsthematik suchen. Dann bedürfte es einer psychologischen Analyse, um festzustellen, ob es für den Künstler Marcel Duchamp ein erkennbares, plausibel anzunehmendes persönliches Reinheitssystem gab, welches in seiner Objektwahl zum Ausdruck kommt. Doch vielleicht gibt es noch einen anderen Weg, vielleicht lassen sich Elemente seiner persönlichen, vor allem künstlerischen Hygienethematik identifizieren und mit relevanten kulturellen Kontexten in Beziehung setzen. Denn auf keinen Fall konnten die Dinge für Duchamp bloß sachliche, neutrale, unwichtige, banale Gegenstände sein. „Es gibt keine Dinge, die nur und allein Gebrauchsdinge wären“³⁵, so Hartmut Böhme. Oder, wie wir frei nach Csikszentmihalyi und Rochberg-Halton sagen könnten: Jemand, der zuhause eine Schneeschaufel hat, ist ipso facto ein anderer Mensch als jemand, der kein solches Werkzeug besitzt.

Wir könnten den roten Faden von Ordnung und Hygiene als Ausdruck des persönlichen Interesses des jungen Künstlers lesen. Er ging vom gutbürgerlichen Elternhaus in einer französischen Kleinstadt erst in die Hauptstadt Paris und schließlich ins US-amerikanische

³³ Eine Sonderrolle spielt hier natürlich, wegen seines musealen Status', das Gemälde von Rembrandt, welches wir höchstens zum gehobenen Hausrat rechnen könnten.

³⁴ Vgl. Mary Douglas, *Purity and Danger – An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, New York 1966.

³⁵ Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur* (zit. Anm. 1), S. 105.

Exil. Dort musste oder konnte er sich seinen eigenen Haushalt einrichten – ein bisschen unangepasst, ein bisschen bürgerlich. Die Definition und Instandhaltung des eigenen Wohnbereichs konnte für den jungen Marcel Duchamp eine wichtige Rolle spielen bei der Definition des eigenen Lebens – seines Lebens als junger Mann und als junger Künstler. Er war 17, als er von zuhause auszog und seinen älteren Brüdern nach Paris folgte, er war 26, als er mit den Readymade-Experimenten begann, und 28, als er nach New York übersiedelte. Von den ersten Ateliersituationen sind mir keine fotografischen Aufnahmen bekannt. In den Bildern, die wir von seinen New Yorker Ateliers kennen, sehen wir jedoch eine legere Mischung aus Werkstatt und wohnlichen Elementen. Werfen wir von hier aus einen Blick auf jene Gegenstände, die zum Material für Readymades geworden sind.

In der Frühzeit des Readymade-Konzepts hatte Duchamp wohl tatsächlich vorrangig unbenutzte Gebrauchsgegenstände im Sinn. Doch auch als unbenutzte Dinge machen sie uns aufmerksam auf die Arbeitsaufträge, die mit ihnen verbunden sind.³⁶ Darauf, dass wir sie zur Pflege unserer Wohnumwelt benötigen und dass sie uns zur Pflege anhalten. Denn wenn wir eine bestimmte Lebensform pflegen wollen, bedürfen wir dazu der Mitwirkung der Dinge. Was also tun diese Dinge mit einem Menschen, wenn sie ihre Aufgaben erfüllen? Sie machen ihn zum Schneeschipper, halten ihn zum Sauberhalten der Gehwege an. Sie machen ihn zum Hundefriseur, auch zu einem Flaschenspüler und zu einer Art Brunnenfigur im Dienst der Hygiene. Csikszentmihalyi und Rochberg-Halton weisen in ihrer Studie darauf hin, dass die Interaktionen zwischen Menschen und Dingen im Wohnraum eine zentrale Bedeutung für die Definition des Selbst spielen. Die Dinge erscheinen durch ihre aktive Rolle gar als Anteile des Selbst, denn das Heim bietet „Raum für Aktion und Interaktion“, es lässt uns „eigene Zielsetzungen kultivieren“ und es ist „ein unverzichtbares symbolisches Ambiente“³⁷. Die Autoren verwenden für diesen konstruktiven Prozess den Ausdruck Kultivierung („cultivation“).³⁸ Der Mensch bemüht sich darum sich selbst zu kultivieren, indem er seine

³⁶ „In der Form der Dinge sind Vorschriften und Signale eingeschlossen, die denjenigen, der sie benutzt, zu den richtigen motorischen Bewegungen und Arbeitsweisen zwingt [sic], wenn ein gutes Arbeitsergebnis erreicht werden soll.“ Ragnar Pedersen, zit. nach Nils-Arvid Bringéus, *Perspektiven des Studiums materieller Kultur* (zit. Anm. 15), S. 166 f.

³⁷ Csikszentmihalyi, Rochberg-Halton, *Der Sinn der Dinge* (zit. Anm. 22), S. 157.

³⁸ Ebd., S. 185.

materielle Umgebung pflegt. Und da er an der Kultivierung ständig weiterarbeiten muss, ist er ein Sisyphus des Kultivierens.

Der Begriff des Kultivierens meint zum einen den Bereich der Pflege: das Sauberhalten von Flaschen, Hunden und Toiletten beispielsweise. Csikszentmihalyi und Rochberg-Halton betonen aber, dass „cultivation“ mehr ist als nur Pflege. Etwas zu kultivieren bedeutet auch, es zu betreuen, sich darum zu kümmern oder darauf ausgerichtet zu sein, also ein Interesse oder einen Weg zu verfolgen. Vom Versorgen reicht das Spektrum somit bis zu Interessen und Zielvorstellungen. Neben dieser deskriptiven Funktion enthält der Begriff Pflege auch noch normative Implikationen. Er umfasst gesellschaftliche Erwartungen oder Vorschriften, was wir deutlich sehen, sobald wir ihn unter umgekehrte Vorzeichen setzen: Das Ungepflegte und das Unkultivierte unterliegen gesellschaftlicher Ächtung. Was und wie kultiviert werden soll, lehren uns der Kulturbeutel und die Vorschriften zum Umgang mit der Triebnatur. In diesem Sinne darf der Themenschwerpunkt Sauberkeit und Ordnung bei Duchamps Readymade-Materialien nicht nur aus persönlichen Interessen des Künstlers hergeleitet werden. Es ist bei einer historischen Betrachtung erforderlich, auch die zeitgenössischen gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse zu beachten. Wir sollten zwar nicht davon ausgehen, dass es ein wohl definiertes, allgemein verbindliches und gültiges Reinheitssystem gegeben hat, welches zu „der“ französischen oder „der“ amerikanischen Kultur gehörte und durch welches diese Gesellschaften ihre Weltsicht ausdrücken oder ihre Mitglieder kontrollieren konnten. Gleichwohl lassen sich in punkto Sauberkeit deutliche kulturelle Unterschiede zwischen den USA und Kontinentaleuropa konstatieren.

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts hat Amerika in Sachen persönlicher Sauberkeit die Führungsrolle übernommen.³⁹ Die Gründe dafür waren vielfältig. In den jungen Städten der USA konnten die erforderlichen Wasserleitungen und andere Infrastruktur leichter eingebaut werden als in den alten europäischen Städten. Die Amerikaner waren stolz auf ihren Hang zur Innovation und auf ihre geistige Offenheit. Persönliche Sauberkeit war ein ideales Mittel, um Höflichkeit und Statusansprüche auszudrücken. Die Vorstellung, dass man

³⁹ Vgl. dazu Katherine Ashenburg, *Clean. An Unsanitised History of Washing*, London 2009, S. 200 ff.

Krankheiten mit Wasser behandeln oder durch Hygiene verhindern kann, fand in Amerika reges Interesse. Besonders überzeugend war, dass Florence Nightingale im Amerikanischen Bürgerkrieg bewies, dass die Sterberate von Soldaten durch Hygiene deutlich gesenkt werden kann. Hinzu kam, dass Hotelbetreiber darum wetteiferten, wer seinen Kunden mehr Annehmlichkeiten bieten kann – wie zum Beispiel hoteleigene Badegelegenheiten, ein Stück Seife oder, so der ultimative Luxus gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts, „every room with bath“⁴⁰.

1915, in dem Jahr, als Marcel Duchamp erstmals nach New York zog, verfügte die Stadt immerhin über 26 öffentliche Badeanstalten für die ärmeren Bewohner.⁴¹ Noch beeindruckender war jedoch die Versorgung privaten Wohnraums mit der Infrastruktur für Hygiene: Im Jahr 1901 war ein Gesetz verabschiedet worden, das *Model Tenement House Reform Law*, in welchem vorgeschrieben wurde, dass jedes Stockwerk mit einer Wasserentnahmestelle versorgt werden muss. Später wurde die Vorschrift sogar noch ausgeweitet und das Wasser musste in jeder Wohnung verfügbar sein.⁴² 1958, als er für Robert Leblers Monografie *Sur Marcel Duchamp* die Schachtel der limitierten Edition gestaltete, griff Duchamp das Thema der Infrastruktur des Wohnkomforts auf. Für diese Schachtel ließ der Künstler emaillierte Plaketten anfertigen mit der Aufschrift „Eau et gaz à tous les étages“. Damit reproduzierte er Tafeln, welche in den 1890er-Jahren Wohnhäuser mit modernen Leitungen geziert hatten. Wasser und Gas auf allen Stockwerken, das war Symbol eines modernen technischen Standards für Wohnkomfort.⁴³

⁴⁰ Zitiert nach Katherine Ashenburg, *Clean* (zit. Anm. 39), S. 206.

⁴¹ Siehe dazu und im Folgenden: Katherine Ashenburg, *Clean* (zit. Anm. 39), S. 219 f.

⁴² Zur Geschichte der städtischen Infrastruktur in Amerika siehe: Martin Melosi, *The Sanitary City: Urban Infrastructure in America from Colonial Times to the Present*, New York 1999.

⁴³ Die von Leitungen verteilten Stoffe sind natürlich auch im Kontext von Duchamps erstem Hauptwerk, *Das Große Glas*, zu sehen. Diese Arbeit handelt von der erotischen Spannung zwischen einer Braut und mehreren Junggesellen. Die Interaktionen zwischen den Geschlechtern werden unter anderem mit einer Art von kommunizierenden Röhren und flüssigem Gas dargestellt.

Kunst berührt

Duchamp hat die moderne, „amerikanische“ Sauberkeit beziehungsweise die Infrastruktur für Komfort und Sauberkeit sichtlich neugierig und offen angenommen – als Mensch und als Künstler. Er hat kultivierende Dinge in seine künstlerischen Experimente integriert, vor allem, aber nicht nur, in das Projekt der Readymades. Dass er die neuen Dinge und die neuen Standards in seine Kunst, und seinen persönlichen Alltag, integriert, bedeutet aber keineswegs, dass er sich den damit einhergehenden kulturellen Standards völlig anpasste. In Einklang mit seiner Existenz als Künstler kultivierte Duchamp, wie wir aus verschiedenen Fotografien wissen, einen legeren Umgang mit den in seinem Atelier herumliegenden Dingen. In der von Friedrich Kiesler angefertigten Fotocollage für die Zeitschrift *View*, 1945, erscheint Duchamps Arbeitsraum vollends als eine wilde Werkstatt.⁴⁴ Und seine persönliche Entspannung in Sachen Sauberkeit scheint nichts besser zu illustrieren als das von Unmengen Staubs bedeckte Paneel für das *Große Glas*, die von Man Ray fotografierte Staubzucht.

Abbildung 6

The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even, 1915-23.

Philadelphia Museum of Art, Bequest of Katherine S. Dreier.

© 2007 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Succession Marcel Duchamp.

Abbildung 7

Elevage de Poussière (Staubzucht), 1920. Foto: Man Ray

Abbildung 8

... pliant, ... de voyage, 1916

Marcel Duchamp hat sein Atelier nicht nur als abgeschiedenes Labor für Experimente mit alltäglichen Dingen verstanden. Für ihn war dieser Arbeitsraum auch der primäre Ausstellungsraum, um neue Formen künstlerischer Praxis zu erproben. Nachdem wir bislang gefragt haben, was die Dinge als Konsumgüter mit den Menschen, speziell mit Marcel Duchamp, getan haben mögen, sollten wir nun fragen, was diese Dinge getan haben,

⁴⁴ *View*, Band 5, Nummer 1, März 1945.

nachdem sie zum Material von Kunstwerken geworden waren. Welche Interaktionen, welche Spannungsverhältnisse, welche Kommunikationsprozesse können stattfinden zwischen einem Menschen, der sich durch diesen Raum bewegt, und den Dingen, die von der Decke baumeln, herumliegen oder am Fußboden festgeschraubt sind?

Unwillkürlich muss der Künstler, müssen auch seine Besucher auf die im Raum verteilten Dinge reagiert haben. Duchamp selbst hat die auf dem Boden herumliegende Garderobenleiste geradezu als lästigen Mitbewohner beschrieben: „Bei mir liegen die Sachen meist eher auf dem Fußboden, statt in der Luft aufgehängt zu sein. Eine Garderobe lag da auf dem Fußboden, ein richtiger Kleiderhaken, bei dem ich manchmal daran dachte, ihn an der Wand festzumachen und meine Sachen darauf zu hängen, aber ich kam nie dazu – so lag er auf dem Boden, und ich stieß mich ständig daran, jedes Mal, wenn ich rausging – das ging mir auf die Nerven, und ich sagte, zum Teufel damit, wenn er da bleiben und mich ärgern will, dann nagele ich ihn fest und er bleibt einfach da.“⁴⁵

Abbildung 9

Trébuchet, 1917

Manchmal haben die Dinge also Duchamp oder seine Besucher genötigt, haben sie zum Stolpern gebracht (*Trébuchet*) oder zu Verrenkungen gezwungen (*Sixteen Miles of String*). Ein Gegenstand wie das Fahrrad-Rad auf dem Hocker dagegen wollte die Besucher eher zum Berühren verführen und ermöglichte ihnen so ein sinnliches Verstehen. Thomas Elsaesser hat darauf hingewiesen, dass dieses Rad, so wie es mit seiner umgekehrten Gabel auf dem Hocker montiert war, alle Vorübergehenden dazu animieren musste es anzutauchen.⁴⁶ Und wer jemals ein Fahrrad zur Reparatur auf den Kopf gestellt hat, kennt diesen Impuls. Kurz: Der direkte Kontakt, der lebendige, alltägliche Umgang mit den befremdlichen, jedenfalls befremdlich installierten Dingen zeichnet Duchamps Experimentalanordnung, sein Leben und Arbeiten mit den Dingen aus. Und dies gilt auch für Besucher und Publikum.

Der Duchamp-Forscher Dieter Daniels hat einmal auf die Bedeutung des Ausstellungskontextes für diese Art von Kunst hingewiesen: „Das Wesentliche am Ready-

⁴⁵ Zit. nach Daniels, *Duchamp und die anderen* (zit. Anm. 31), S. 210.

⁴⁶ Thomas Elsaesser, „Dada/Kino? Die Avantgarde und das frühe Filmerlebnis“, in: ders., *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002, S. 250–277, hier S. 274.

made ist, dass es ausgestellt wird – ein nicht-ausgestelltes Ready-made ist eigentlich gar nicht denkbar.⁴⁷ Deshalb seien die Readymades anfangs auch meist unbeachtet geblieben, so wie etwa jene zwei nicht identifizierten Objekte, welche Duchamp anlässlich einer Gruppenausstellung in der Galerie Bourgeois am Eingang platziert hat.⁴⁸ Selbstverständlich handelt es sich bei den Readymades in der Anfangsphase, wie der Künstler später sagte, um „ein ganz privates Experiment“⁴⁹. Keines jener Dinge, die schließlich als Readymades in den Œuvrekatalog aufgenommen wurden, konnte 1916 als Kunstwerk identifiziert werden: Sie passten in keine der gängigen Kategorien. Doch zu bedenken ist, dass Kunst und Alltag keine strikt voneinander getrennten Sphären sind, und hier wie dort konnten Duchamps „private“ Experimente keineswegs unsichtbar bleiben. Solche Dinge gehörten einfach nicht zur Kategorie dessen, was man an einer Garderobe ablegt – egal, ob Schneeschaukel oder Schreibmaschinenabdeckung, egal auch, ob Schneebesen oder Schornsteinaufsatz. Deshalb müssen die Dinge an der Garderobe der Galerie Bourgeois bei den Ausstellungsbesuchern zumindest eine gewisse Irritation hervorgerufen haben. Die Verwunderung war bloß nicht stark genug, um ihren Niederschlag in schriftlichen Zeugnissen zu finden. Nichtsdestotrotz liegt in dem Akt der Verschiebung, in der Platzierung eines Dings am falschen Ort ein zentrales Moment sämtlicher Readymade-Materialien. Das Verrückt-sein eines Dings wird sichtbar in Relation zu jenen vertrauten, erwartbaren Stellen, an denen diese Objekte eigentlich ihren Dienst tun sollen.

Was sind denn die Aufgaben von Kunst? Eine hat Hartmut Böhme folgendermaßen beschrieben: „Kunst ist jenes spezifisch menschliche Vermögen, den Dingen (welche es auch seien) zu ihrem Erscheinen zu verhelfen.“⁵⁰ Und was sollen die Readymades zur Erscheinung bringen? Die Sozialanthropologin Mary Douglas hat Schmutz einmal als ein Ding am falschen Ort bezeichnet, als einen Spezialfall von Unordnung. Der Schmutz ist einfach etwas, das wir in seiner aktuellen Umgebung für unangebracht halten.⁵¹ So gesehen erscheinen Duchamps

⁴⁷ Daniels, *Duchamp und die anderen* (zit. Anm. 31), S. 165.

⁴⁸ Nach Herbert Molderings handelte es sich vermutlich um die Readymades *In Advance of the Broken Arm* (1915) sowie ... *pliant ... de voyage* (1916). Siehe Molderings, „Ästhetik des Möglichen“ (zit. Anm. 6), S. 106, Fußnote 16.

⁴⁹ Zit. nach Daniels, *Duchamp und die anderen* (zit. Anm. 31), S. 170.

⁵⁰ Hartmut Böhme, *Kultur und Fetischismus* (zit. Anm. 1), S. 86.

⁵¹ Vgl. Mary Douglas, *Purity and Danger* (zit. Anm. 34), S. 36. Das führt die Anthropologin zu der wichtigen Einsicht, dass Dinge nicht an und für sich schmutzig sind. Erst indem Menschen ein bestimmtes

Experimente mit den ver-rückten Dingen als Studien zum Schmutz. Sie handeln von den gängigen Erwartungen in punkto Sauberkeit und Ordnung. Auf Duchamps künstlerische Versuchsanordnungen passt aber auch, was Hartmut Böhme über wissenschaftliche Experimente gesagt hat, dass sie nämlich die prinzipielle Fremdheit zwischen Mensch und Ding überwinden: „Dinge sprechen nicht, aber sie zeigen sich. Dieses Zeigen ist nicht an den Menschen adressiert. Wir sind nicht gemeint. Diese ursprüngliche Fremdheit zu überbrücken, einen Austausch und Verkehr zwischen Menschen und Dingen zu ermöglichen, ist der Sinn des Experiments.“⁵² Duchamps Readymades sind Experimentalanordnungen, welche die Fremdheit zwischen Mensch und Ding überwinden, und zwar indem sie die Dinge verfremden.

Duchamps Operationen mit den Readymades und an ihrem Material zeigen, dass er an den „Gebrauchsanweisungen“ der Dinge interessiert war, und auch an der Verletzung der damit verbundenen Konventionen. Das Pissoir auf dem Rücken liegend, die Garderobe am Boden festgeschraubt, der Vogelkäfig gestutzt und mit Steinen angefüllt, die Schneeschaufel von der Decke baumelnd wie eine exaltierte Lampe: Readymades sind fremdartig installierte Dinge. Durch Routine und durch etablierte, internalisierte gesellschaftliche Erwartungen wird die Wahrnehmung des Gegebenen automatisiert, nicht voll ausgekostet. Durch die Methode der Verfremdung jedoch konnte Duchamp die Wahrnehmung der Dinge wiederherstellen, erneuern, intensivieren, verändern.

Diese Methode der Verfremdung wird meist auf den russischen Literaturwissenschaftler Viktor Sklovskij zurückgeführt. „Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Ziel der Kunst ist es, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Verfahren: Verfremdung der Dinge und Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muß verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu

Klassifikationssystem konstruieren, werden manche Dinge als unrein und andere als sauber oder ordentlich eingestuft.

⁵² Hartmut Böhme, *Kultur und Fetischismus* (zit. Anm. 1), S. 89 f.

erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.⁵³ Kurz: Das Künstlerische wird nach Sklovskijs Interpretation geschaffen, „um die Wahrnehmung vom Automatismus zu befreien“, wie der Historiker Carlo Ginzburg schreibt⁵⁴.

Doch Sklovskij ist nur einer von vielen Autoren, welche die Kraft der Verfremdung nutzen wollten. Ginzburg hat einige paradigmatische Fälle der verfremdenden Darstellung miteinander verglichen. Er verfolgt eine Reihe von literarischen Texten, die allesamt ihre Leser von alten Gewohnheiten befreien wollen, um ihnen eine neue Wahrnehmung der Dinge zu ermöglichen. Diese Texte, unter anderem von Montaigne und Voltaire, zeigen uns etwas so, wie es eigentlich ist, indem sie es aus dem Blickwinkel eines Bauern, eines Tieres oder eines „Wilden“ schildern. Alle diese Wesen, deren Blickwinkel die Autoren einnehmen, haben eines gemeinsam: Sie verkörpern eine einfache, naturnahe oder animalische Existenz und fungieren deshalb für ihre Autoren nicht selten als eine Art Richtschnur des moralischen Urteils, etwa in Tolstojs Erzählung *Der Leinwandmesser*, wo das Pferd Cholstomer über die Eigentumsverhältnisse bei den Menschen räsoniert. Ginzburgs Analyse zeigt, dass die Methode der Verfremdung immer dann angewendet wird, wenn ein frischer Blick auf die Dinge oder ein kritischer Blick auf die Verhältnisse das Ziel ist.

Duchamp verfährt aber nicht wie die von Ginzburg untersuchten Schriftsteller primitivistisch. Seine Arbeit mit der Methode der Verfremdung erinnert eher an den ungarischen Schriftsteller und Filmtheoretiker Béla Balázs, der das Medium Film 1924 als Mittel zur kulturellen Erneuerung gedeutet hat. „Die Gewohnheit des Alltagsanblicks hat unsere Umgebung unsichtbar gemacht. Wir sehen nur die Existenz der Dinge, nicht ihre Gestalt. Wir sehen nicht, wir orientieren uns bloß. Die ungewohnte Einstellung aber reißt das Gesicht der Dinge aus dem Nebel der Abgestumpftheit heraus und macht sie wahrnehmbar.“⁵⁵ Balázs hielt das Medium Film für besonders geeignet, uns einen ungewohnten Blick auf die vertrauten Dinge zu ermöglichen. Vor allem die Technik der Großaufnahme sollte die Dinge, Gesichter etwa, vom automatisierten Wieder-Erkennen oder bloßen Registrieren befreien.

⁵³ Viktor Sklovskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt am Main 1966, S. 14.

⁵⁴ Carlo Ginzburg, „Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens“, in: ders., *Holzäugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1999, S. 13.

⁵⁵ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Leipzig 1924, S. 48.

Was für den Medientheoretiker Balázs die Großaufnahme war, so meine Vermutung, war für Marcel Duchamp die ungewohnte Installation eines Haushaltsgegenstands. Etwa indem er ihn an der Decke aufhängte oder auf dem Fußboden festschraubte, oder indem er ihn, wie das Fahrrad-Rad oder das Urinal, auf einen Sockel platzierte. Inseln der Aufmerksamkeit inmitten des vertrauten Erfahrungsstroms, berührbar und berührend. Die Verfremdung war eine Gelegenheit, über die impliziten Gebrauchsanweisungen der Dinge nachzudenken, also auch über die Kräfte, die wir ihnen zuschreiben. Die Readymades und ihr Material, die Dinge, boten die Gelegenheit für Kunst jenseits der Geniereligion, Kunst, die nicht von einem genialen Meister hergestellt und nicht von einem weitgehend passiven Publikum konsumiert wird.⁵⁶ Kunst als etwas, das Normalsterbliche tun. Ob die Readymades allerdings auch jetzt noch die Fremdheit zwischen Mensch und Ding überwinden können, jetzt, wo sie in Museumsvitrinen lagern?

⁵⁶ Vgl. John Carey, *What Good Are the Arts?* (zit. Anm. 4), S. 152.