Die Bedeutung des Ready-mades für die Kunst der Gegenwart

click to enlarge



Figure 1
Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, 1915(studio photograph by Man Ray)



Figure 2
Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917
(photograph: Alfred Stieglitz)

Es sieht so aus, als enthielte das Œuvre Duchamps kein einziges Ready-made im buchstäblichen Sinne. Wie in den verschiedenen Artikeln dieses Magazins nachzulesen ist, hat

Rhonda Shearer starke Indizien dafür vorgelegt, daß Duchamp keine ‘echten’ Ready-mades präsentiert hat. Vielmehr handelt es sich bei den‘Ready-mades’ offenbar sozusagen um Fälschungen, also um von Hand hergestellte Imitate der Produkte, die sie zu sein vorgeben, oder um Alltagsgegenstände, die Duchamp gezielt manipuliert hat. [(2)] Das Fahrradrad eiert, die Schneeschaufel mit dem Titel „In Erwartung eines gebrochenen Arms“ ist für den Gebrauch ungeeignet und selbst die *Fontäne* ist allem Anschein nach von allen Urinalen verschieden, die Duchamp in einschlägigen Geschäften hätte kaufen können. Hektor Obalk macht darauf aufmerksam, daß die Existenz Duchampscher ‘Ready-mades’ schon ohne dies fraglich ist. Nach der Definition von Duchamp, der zufolge ein Ready-made etwas ist, das durch die bloße Auswahl des Künstlers zu einem Kunstwerk wird, fallen von vornherein eine ganze Reihe Werke heraus, namentlich die, die Duchamp „korrigierte“ oder „assistierte“ Ready-mades etc. nannte. Diese Ready-mades waren von Duchamp sichtbar verändert. Ferner hätte es doch wenigstens einen Fall geben müssen, an denen Duchamp eines seiner Ready-mades einem Kunstwelt-Publikum zugänglich gemacht hätte. Tatsächlich sind zwar durchaus in der Phase seines Schaffens, in der Duchamp sich dem Ready-made gewidmet hat, ‘Ready-mades’ in einer Galerie zu sehen gewesen, allerdings nur in einem einzigen Fall und nicht in den Ausstellungsräumen der Galerie. Die Untersuchungen von Shearer und des ASRL legen damit natürlich um so mehr nahe, die Echtheit der Ready-mades anzuzweifeln.

Diese Entdeckung ist deshalb so verblüffend, weil das Konzept des Ready-mades für die Kunst vor allem der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts so wichtig geworden ist. Der Begriff ist aus der Kunst der letzten Jahrzehnte nicht mehr wegzudenken. Entsprechend muß man sich fragen, ob nicht ngesichts der Ergebnisse Shearers diese Kunst ganz neu bewertet werden muß. Im folgenden möchte ich indessen zeigen, daß die *ästhetische* useinandersetzung mit dem Ready-made unbeschadet der Tatsache, daß sie auf einem ‘Irrtum’ beruht,

weiterhin aktuell bleibt.

Für die Theorie ist die Frage, ob die Ready-mades von Duchamp ‘echt’ sind, natürlich entscheidend. Vor allem für Ansätze, die auf der Ununterscheidbarkeitsthese beruhen, wird die Datenbasis deutlich schmaler, wenn die Werke von Duchamp als Beleg wegfallen: Die Ununterscheidbarkeitsthese besagt nach Danto, daß es Paare von perzeptiv ununterscheidbaren Gegenständen gibt bzw. geben kann, von denen einer ein Kunstwerk ist und der andere nicht; als Bestätigung dieser These kann Duchamp somit, wie es aussieht,
nicht mehr herhalten.

Im Bereich der Kunst sind die Verhältnisse dagegen verwickelter. Kunst bezieht sich auf ihr Material als auf eine gesellschaftliche Realität. Entsprechend ist ihre Selbstthematisierung in der Regel nicht abhängig davon, inwieweit sich aus dieser Reflexion wahre oder falsche Aussagen extrahieren lassen. Kritisch mögen die neuen Erkenntnisse über Duchamp lediglich für solche Projekte sein, deren Pointe Duchamp verschwiegen

click to enlarge



Figure 3
Sherrie Levine,
After Walker Evans, 1979

vorweggenommen hat. Die Originalität verschiedener Strategien des Fake [(3)] bspw. steht in Frage. Aber selbst in diesem Feld

sind die künstlerischen Arbeiten der letzten Jahrzehnte durchaus nicht überholt. *After Walker Evans* von Sherrie Levine bleibt interessant, auch wenn die künstlerische Strategie der kalkulierten Fälschung und Entdeckung bereits bei Duchamp zu finden ist. Für das Werk hat Levine Reproduktionen von Fotos von Walker Evans abfotografiert und so Fotos hergestellt, die nicht von Gegenständen sind, sondern von Fotos. Damit erhalten die Fotos eine geistige Dimension, die ihrem Objekt abgehen, obwohl sie diesem –: Fotos von Gegenständen – bis auf die Schärfe genau gleichen: Die Fotos von Evans sind gerade auf Objektivität, auf ihren dokumentarischen Wert berechnet, während die Fotos von Levine ihren Ausdruck durch geringfügigste Differenzen erhalten, die das ansonsten fast unsichtbare Objekt verraten.

Interessanter noch sind aber gerade die Fälle, in denen Kunst sich auf Begriffe bezieht, die unmittelbar mit dem Ready-made zusammenhängen. Als Beispiel mag hier der Zyklus *Landschaft* von Alexander Ginter dienen. Mit dem Begriff der Landschaft geht Ginter dabei von einem Sujet aus, das dem Ready-made geradezu entgegengesetzt zu sein scheint.

II.

click to enlarge



Figure 4
Alexander Ginter, *Landschaft* (Provence), 1999 (installation view)

Bäume, Wiesen und Hirsche haben ihre Zeit gehabt, sollte man meinen. Soweit sie heute noch dazu dienen, unsere Häuser wohnlicher zu machen, hat das weniger mit Kunst zu tun, als mit Dekoration. Wenn sich dennoch ein Künstler der Gegenwart mit der Landschaft auseinandersetzt, kann der Fall

entsprechend kaum sonderliches Interesse provozieren. Und doch empfiehlt sich der Zyklus Landschaft unserer Aufmerksamkeit, zumal
insofern er zeigt, wie durch subtile Anspielungen auf innerästhetische Begriffe eine Position gewonnen werden kann, die auch durch eine veränderte kunsthistorische Forschungslage nicht unterminiert werden kann.

click to enlarge



Figure 5
Alexander Ginter, *Landschaft*
(Yucatan), 1999(installaton view)

Der Zyklus besteht aus zwei Teilen. Der erste mit dem Titel *Provence* ist eine Reihe von Leinwänden, hochformatige ‘Bilder’, die allerdings auf dem ersten Blick eher trist wirken. Der zweite mit dem Titel *Yucatan* ist eine Installation bestehend aus Fotos und einer linearen Anordnung von Haufen unterschiedlicher Erde. Die Bilder – man ist geneigt Landschaften in Ihnen zu sehen – zeigen im oberen Drittel Silhouetten, Berge vielleicht, in einem Fall eine Art Torbogen oder eine Brücke; die Formen sind schwarz und reduziert auf wenig Charakteristisches, Piktogramme von Landschaften, wenn man so will. Auf dem unteren Teil sehen wir je ein Feld in erdigen Tönen, in braun, gelb oder beige. Tritt man näher an die Bilder heran, so erkennt man, daß es sich bei den bis auf einen Rand von einigen Zentimetern die ganzen unteren zwei Drittel der Leinwände ausfüllenden Flächen nicht um Farbe handelt, sondern um Erde, die auf die weiße Leinwand

aufgetragen ist. Unterhalb jedes Bildes findet sich jeweils ein Name: Orte in der Provence. Die Erde, die da aufgetragen wurde, soll man denken, kommt von diesen Orten. Die Bilder beziehen sich also offenbar über das Material auf ihren Gegenstand.

Es bleiben jedoch Zweifel an der Echtheit des Materials. Die Installation, das Arrangement neben der kleinen Galerie von ‘Landschaften’, scheint indessen dieser Skepsis Rechnung zu tragen. Über einem Sims mit neun Häufchen Erde mit rechteckiger Grundfläche hängt eine Reihe Fotos.Diese Fotos bieten sich sozusagen als Beglaubigung für die Echtheit der Erde an. Jedes Foto, so scheint es, zeigt einen Ort, von dem jeweils die Erde von einem der Häufchen stammt.

Das ganze Ensemble wirkt eher schlicht, fast harmlos. Hinter dieser Fassade verbirgt sich indes ein raffiniertes Spiel mit Kategorien und Erwartungen, das uns bei der Betrachtung nach und nach in seinen Bann zieht. Um einen Begriff davon zu geben, seien hier nur einige der Zusammenhänge analysiert.

Das übergreifende Thema des Zyklus ist ‹Landschaft›. Womit wir es aber zu tun haben, sind keineswegs Landschaften im herkömmlichen Sinn, also Landschaften, die sich mimetisch auf ihren Gegenstand beziehen. Das Konzept der malerischen Darstellung selbst wird vielmehr hintersinnig ‘analysiert’, in die begrifflichen Bestandteile zerlegt, und es sind diese Bestandteile, die dargestellt werden: Oben sehen wir die, wenn auch stark reduzierte, ‘Form’ und unten das ‘Material’. Das Verhältnis dieser Ginterschen Bilder zu ihrem Sujet ist dabei durch ihre Materialität wesentlich eines der Methexis an dem, worauf sie sich beziehen. Die Wahrheiten dieser Landschaften ist die Wahrheit
der sinnlichen Gewißheit, von der Hegel sagt, wir „haben uns […] aufnehmend zu verhalten, also nichts an ihm [dem Gegenstand, dem Ding], wie es sich darbietet, zu verändern“. Sie ist „unmittelbar […] die reichste“ und zugleich die

„abstrakteste und ärmste“[(4)] . Jede der Mikrolandschaften, die sich in den Erdflächen verbirgt, ist hoch strukturiert und zugleich fast eintönig, so daß sich aus der Entfernung die Bilder nahezu gleichen. In einer ironischen Wendung gegen das Genre der Landschaft wird hier aus der ‘konkreten’ Landschaft das Konkreteste genommen und nicht abgemalt,
sondern eingeklebt.

Was wir damit vor uns haben, ist die Landschaft als Ready-made, als fertig Vorgefundenes. Das Verfahren erinnert an Picasso, der das Etikett einer Suze-Flasche in ein Bild klebte, um gegen den Realismus in der Malerei zu polemisieren, es wird aber noch dadurch radikalisiert, daß die ‘eingeklebte’ Erde anders als das

Etikett sich nicht einmal für ihre eigene Authentizität verbürgen kann. Für die Serie *Provence* wird diese Funktion, wenn überhaupt, schlecht und recht von den schwarzen Silhouetten übernommen, an deren Stelle bei der Installation *Yucatan* scheinbar die Fotos treten. Daß die Fotos die Erdhaufen supplementieren und

click to enlarge



Figure 6
Gerhard Richter, *Atlas*,
1962-1996(installaton view,
detail of a total of 633 panels)

nicht umgekehrt die Erde die Fotos, wird dabei vor allem durch den Zusammenhang mit den Provence-’Landschaften’ sichtbar. Das

Foto als eines der genuinen Medien der Landschaft tritt, weil sich die Erde als ‘eigentlicher’ Stoff des Zyklus darstellt, in den Hintergrund und fungiert als Kommentar. Der Eindruck wird dadurch verstärkt, daß die Bildausschnitte wie zufällig wirken und die Folge der Fotos eher darauf angelegt ist, einander zu einem bestimmten ‘Farbrhythmus’ zu ergänzen, als sich beschreibend oder gar erzählend auf die Motive zu beziehen. Der Umgang mit Fotografie erinnert so an die große Fotoinstallation *Atlas* von Gerhard Richter, die auf der *dokumenta X* in Kassel zu sehen war.

Die Pointe der durch die Fotos repräsentierten Authentisierungsstrategie ist indessen, daß sie durch das Arrangement selbst unterlaufen wird. Die Erwartung, daß je einem Erdhaufen ein Foto entspricht, wird enttäuscht, denn tatsächlich haben wir neun Erdhaufen, aber zehn Fotos. Dadurch wird der Verdacht genährt, die Erde stamme vielleicht gar nicht von den angegebenen Plätzen. Allerdings ist unklar, was im Falle der Gleichzahligkeit von Erdhaufen und Fotos durch die Fotos überhaupt bewiesen würde.

Wir werden hinsichtlich der Herkunft des Materials verunsichert. Nicht nur der Begriff der Landschaft wird hier also reflektiert und in Frage gestellt, auch das Konzept des natürlichen Materials und insbesondere das der Authentizität werden thematisiert und kritisch durchleuchtet.

III.

Die Interpretation macht deutlich, daß der Begriff des Ready-mades, des schon fertig Gemachten, Vorgefundenen, außerordentlich wichtig für die *Landschaft* ist, ohne daß die Installation in diesem Begriff aufgeht. Vielmehr wird das ‹Ready-made› für eine Auseinandersetzung mit dem Thema ‹Authentizität› und dem Genre der Landschaft in Anspruch genommen und weiterentwickelt. Das gilt unbeschadet der Tatsache, daß eine unmittelbare Auseinandersetzung mit Duchamp hier nicht intendiert ist. Die durch den Duchampschen Begriff

vermittelte Auseinandersetzung, und nicht dessen Applikation ist das, was den Zyklus so interessant macht.

Solche Arten der Aneignung werden durch die neuere Forschung zu Duchamp in der Tat nicht widerlegt: Auch andere Begriffe, denen in der Realität nichts entspricht oder die in sich widersprüchlich sind, wie die des Äthers oder der Dreieinigkeit, haben ein außerordentliches kreatives Potential freigesetzt; wo sich die Kunst mit solchen Konzepten auseinandergesetzt hat oder wo diese wie auch immer implizit in sie eingegangen sind, ist die Kunst nicht dadurch entwertet worden, daß die Begriffe für uns ihre Relevanz eingebüßt haben. Es sind die Theorien, die bei einer Revision unserer Begriffe ihre Gültigkeit verlieren, nicht die Kunst.

Das gilt übrigens auch da, wo die Kunst selbst theoretisch wird. Entsprechend geben die Untersuchungen des ASRL eher Anlaß zu der Erwartung, daß der Einfluß Duchamps auf die gegenwärtige Kunst fortbestehen wird, als daß die Kunst der letzten Jahrzehnte entwertet würde. Die Theorie der Kunst kann sich dagegen nicht damit begnügen, die neuerliche Finte Duchamps achselzuckend zur Kenntnis zu nehmen, auch wenn gegenwärtig die Neigung dazu groß ist.

Notes :

Footnote Return 1. Wichtige Ideen des zweiten Teils verdanke ich Constanze Berwarth und Elsbeth Kneuper (vgl. Michael Enßlen: *Kunst als Kultur der Präsenz*, Heidelberg 2000). Die Verantwortung für den Text trage ich.

Footnote Return 2. Hektor Obalk, *“The Unfindable Readymade”* , Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal 1.2 Articles (May 2000)

Footnote Return 3. Eine umfassende Studie hat jüngst Stefan Römer vorgelegt*: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*. Köln 2001. Vgl. Auch Hillel Schwartz: *The Cultur of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*.
New York 1996.

Footnote Return 4. G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes,* Hrsg. Hans Jürgen Gawoll, Hamburg 1986, S.69.

Figs. 1, 2
©2002 Succession Marcel Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris. All rights reserved.