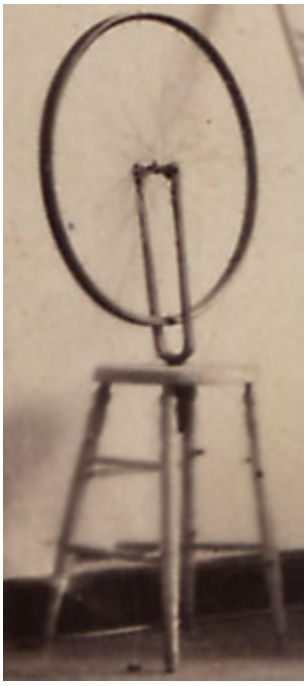
Between Gadget and Re-made: The Revolving History of the *Bicycle Wheel*

Die Geschichte des Duchamp-schen *Fahrrad-Rades* ist häufig erzählt worden und hinlänglich bekannt. Ein Aspekt hat dabei jedoch oftmals zu wenig Berücksichtigung gefunden: die Benutzbarkeit dieser eigentümlichen Apparatur.

click to enlarge



Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913
© 2000 Succession Marcel Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris

Rhonda Roland Shearer hat in jüngster Zeit nachzuweisen versucht, daß es sich zumindest bei der zweiten, 1916 in New York entstandenen Version der *Roue de Bicyclette* um ein statisch äußerst fragiles Gebilde handelte. Könnte die Kombination von Vorderradgabel nebst Felge und einem Hocker, so fragt Roland Shearer
spekulierend, “an experiment and schematic diagram of chance”

[1]sein? Duchamp selbst hatte zu Lebzeiten nicht davon abgelassen die Zufälligkeit und Unbedeutsamkeit seiner (Er-) Findung in ostentativer Gelassenheit beharrlich zu betonen. Auch wenn es sich heute um eine der zentralen Inkunabeln der Ready-made-Idee handelt, so hatte das *Fahrrad-Rad*, wie wir heute wissen, mit dem späteren Ready-made zunächst nur wenig gemein [2]. Vielmehr sei es, so Duchamp, sowohl in der Version von 1913 als auch in jener von 1916 ein Objekt persönlicher Erbauung gewesen, "das ´gadget´ für einen Künstler in seinem Atelier [3]."

Eines der diesbezüglichen, von Duchamp in diversen Interviews immer wieder bemühten Statements sei hier nochmals – in jener Version die uns Arturo Schwarz überliefert hat – in Erinnerung gerufen: "To set the wheel turning was very soothing, very comforting, a sort of opening of avenues on other things than material life of every day. I liked the idea of having a bicycle wheel in my studio. I enjoyed looking at it, just as I enjoyed looking at the flames dancing in a fireplace. It was like having a fireplace in my studio, the movement of the wheel reminded me of the movement of the flames [4]." Die Analogie zum Kaminfeuer war sicher nicht zufällig gewählt. Mit den im Kamin tanzenden Flammen benannte Duchamp ein gemeinhin nachvollziehbares Analogon für die ´kontemplative´ Wirkung, welche das sich drehende Speichenrad auf ihn, den damals ersten und einzigen Betrachter und Benutzer, ausgeübt haben soll; gleich, ob er sich dabei am ´optischen Flackern´ der Speichen oder der vermeintlichen, durch die wirkenden Fliehkräfte provozierten Instabilität der Apparatur erfreut hatte. Ob die Drehung der Felge "very soothing, very comforting [5]" oder, wie es Roland Shearer vermutet, eher "hardly relaxing [6]" ausfiel, sie gehörte ursprünglich zur Idee des *Fahrrad-Rades*.

click to enlarge



Marcel Duchamp,
Bicycle Wheel, 1913/64
© 2000 Succession Marcel
Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris

Müßte es dann nicht, so ließe sich nun fragen, erlaubt sein, das Rad entsprechend der Duchamp-schen Vorgabe noch heute drehen zu dürfen, um einen Gutteil der ursprünglichen Idee aktuell zu halten? Eine angesichts der musealen Wirklichkeit freilich recht theoretisch anmutende Frage. Wer heute, sei es in Köln, Paris, Philadelphia, New York, Stockholm oder anderswo in öffentlichen Sammlungen einer der Repliken des *Fahrrad-Rades* begegnet, sieht sich mit tabuisierenden Verbotsschildern, exponierenden Sockeln und maßregelnden Museumswärtern konfrontiert. Es entspricht dieses nicht nur der dem Museum inhärenten paradoxen Logik durch Konservierung Geschichte erfahrbar zu machen, sondern auch dem Bedeutungswandel, welchen die Idee des *Fahrrad-Rades* im Laufe der Jahrzehnte durchlaufen hat.

Es war das zwiespältige Verdienst von Sidney Janis anläßlich der Ausstellung “Climax in XXth
Century Art” zum Jahresbeginn 1951 eine erste Replik, also die dritte Version der *Roue de Bicyclette*, dem Ausstellungskontext erstmals zugeführt zu haben. Damit änderte sich sowohl dessen ideeler Status als auch die dem Objekt zugeschriebene

Bedeutung und Funktion. Das vormalige “gadget” wurde faktisch als designiertes Ready-made in den Kanon der Werke Duchamps erhoben. Der Künstler selbst hatte die Inszenierung der Exponate in der Ausstellung vorgenommen und die Replik des *Fahrrad-Rades* zu Beginn des Jahres 1951 sowohl datiert als auch signiert und somit authentifiziert und autorisiert

click to enlarge



View of the Duchamp gallery,
“The Art of Assemblage”
(October 2 – November 12, 1961),
The Museum of Modern
Art, New York

Diese Janis-Replik wurde einige Jahre später, im Herbst 1961, in der legendäre Ausstellung “The Art of Assemblage” im Museum of Modern Art erneut und vollkommen unzweifelhaft im Kontext des Ready-mades zur Schau gestellt. Das *Fahrrad-Rad* wurde im Status eines ´museum piece´ in das Stadium einer visuellen Dokumentation des als historisch betrachteten Ready-made-Konzeptes transformiert [(8)] Es war nicht mehr notwendig, das Rad in Rotation zu versetzen, um sich daran zu delektieren; vielmehr war dieses sogar untersagt, wie der amerikanische Photograph Marvin Lazarus bezüglich eines Photoshootings mit Duchamp in der Ausstellung am 10. November 1961 berichtete: “I wanted to move the Roue de Bicyclette so that I could shoot through it. Duchamp moved it. […] the guard […] ran over to me and asked if I had moved the object. Before I could answer,

with a little smile, Duchamp said quietly, ´No, I did it.´ The guard then turned on him and said, ´Don´t you know you´re not supposed to move things in a museum?´ Duchamp smiled again and speaking very softly said ´Well, I made the object – don´t you think it´s all right for me to move it a little?´ [9]"
Eine interessante Frage, die der Künstler dem vermutlich verblüfften Museumsaufseher hier gestellt hatte. Hatte sich Duchamp auf seine nominelle und ideele Autorenschaft berufen dürfen, um sich bezüglich einer Benutzung zu previlegieren? Diese Frage erscheint zu gut, um sie durch eine Antwort zu verderben, wirft aber zugleich eine weitere, generellere Frage auf, die nicht unbeantwortet bleiben soll.

Was wäre für den gemeinen Ausstellungsbesucher und dessen ästhetische Erfahrung gewonnen, dürfte auch dieser das Rad in einer Ausstellung drehen? Meines Wissens trat in der gesamten Ausstellungsgeschichte der verschiedenen Repliken dieser Fall nur ein einziges Mal ein. Die Wanderausstellung "Art in Motion" (ndl.: "Bewogen Beweging", dän. und schwed.: "Rörelse i Konsten") präsentierte ab dem Frühjahr 1961 mit Stationen im Stedelijk Museum, Amsterdam, dem Moderna Museet, Stockholm, und dem Louisiana Museum of Modern Art, Humblebæk, neben anderen optischen und kinetischen Kunstwerken auch ein bereits im Mai 1960 von Ulf Linde und Per Olof Ultvedt nach der Version von 1916 angefertigtes Replikat der *Roue de Bicyclette*. Pontus Hulten,damals Direktor des Moderna, versicherte mir, daß die Ausstellungsbesucher das Rad hätten drehen dürfen [10].

Der Geist in jenen Tagen, so Hulten, sei eben ein anderer gewesen [11]. Ein anderer Geist? Eher wohl die Tatsache, daß der zunächst ohne jegliche Autorisierung ergestellten Kopie nur ein geringer finanzieller Wert beigemessen werden mußte, so daß die Kuratoren Hulten und Sandberg das Wagnis einer öffentlichen Benutzbarkeit eingehen konnten ohne allzu großen Schaden fürchten zu müssen [12].

Um zur gestellten Frage zurückzukommen: wenig wäre erreicht, dürfte der Betrachter das Rad in Bewegung versetzen. Ich möchte mich auf zwei Gründe beschränken. Der eine, das konservatorische Problem tangierende: Die Geschichte der partizipatorischen Kunst im 20. Jahrhundert zeigt, daß die taktil involvierten Betrachter stets entweder mit dem ihnen unterbreiteten Handlungsangebot überfordert waren oder die ihnen offerierten ahrungspotentiale nicht zu entfalten wußten. Allan Kaprow beispielsweise berichtete, daß die Besucher seines situationalen Environments *Push and Pull – A Furniture Commedy for Hans Hofmann* 1963 nicht ganz wie erhofft auf seine Offerte, die Möblierung des Environments zu verändern, reagiert hätten. Robert Rauschenbergs *Black Market*, in dem die Besucher Gegenstände austauschen und diesen Austausch in einer Zeichnung dokumentieren sollten, wurde 1961 bei der Ausstellung "Art in Motion" geplündert [(13)].

Ähnlich erging es auch George Brecht bei einer Ausstellung seines *Cabinet*aus dem Jahre 1959 – einem Wandschrank mit diversen Alltagsgegenständen. Die intendierte, an die taktile Partizipation der Betrachter rückgekoppelte epistemologische Erfahrung wurde hier durch übereifrige Zeitgenossen, die das Cabinet ausgeräumt hatten, zunichte gemacht [(14)].

click to enlarge



Edward Kienholz,
Cockeyed Jenny,
1961/62



Benvenuto Cellini,
Saliera, 1540-43,
Collection Kunsthistorisches
Museum, Wien

Bei der Eröffnung von Roxys, Edward Kienholz´ legendärem Bordell-Environment, urinierte 1963 in der Alexander Iolas Gallery gar einer der Vernissage-Gäste in den Ascheimer der Hurenfigur Cockeyed Jenny [15] Der zweite, den Ursprung des Fahrrad-Rades selbst betreffende Grund: die intime Ateliersituation in der Duchamp die Bewegung des Rades einst hatte kontemplieren können, ließe sich seitens der Besucher in einer weitläufigen Ausstellung kaum mehr nachempfinden. Es wäre, als erlaubte man den Besuchern des Kunsthistorischen Museums in Wien die vermeintlich authentische Benutzung der Saliera des Benvenuto Cellini, um dem längst eingestaubten François Primeur an dessen Prunktafel nachzueifern. Historische Ereignisse und Situationen lassen sich im Museum anschaulich darstellen, nachleben lassen sie sich nicht.

Duchamp selbst jedoch sollte noch einmal Gelegenheit erhalten, am Rad drehen zu dürfen. 1964 nämlich trat die Bedeutungsum-respektive -festschreibung der Roue de Bicyclette in eine vorläufig letzte Phase. Arturo Schwarz war von Duchamp autorisiert worden, neben exakten Repliken dreizehn anderer Werke auch eine Edition des Fahrrad-Rades in einer Auflage von acht plus zwei Exemplaren produzieren zu lassen. Die in den fünfziger Jahren vereinzelte Herstellung von Repliken der Roue erhielt damit eine neue Qualität und Quantität. Die Strategie nahezu identische Re-mades zur Repräsentation der Ready-made-Idee zu kreieren, mußte zwangsläufig zu Werkhaftigkeit,

Authentizität, Originalität, Auratisierung, ja letztlich zur Artifiziellität führen. Jedes einzelne Exemplar der Schwarz-Edition hatte Duchamp, wie zuvor schon die durch Janis und Linde angefertigten Repliken, mit dem Menetekel der Metaphysik,der eigenhändigen Signatur versehen. Signaturen verbürgen, so sie dem Unterzeichnenden nicht gewaltsam abgepreßt werden (und hiervon ist im Falle Duchamp/Schwarz kaum auszugehen) gemeinhin den Willen ihres abwesenden Urhebers. Duchamp hatte bereitwillig sein nominelles Plazet unter die
von Schwarz zur endgültigen Autorisierung vorgelegten ´Dokumente´ gesetzt. Und schon bald traten die die Ideenwelt Duchamps repräsentierenden Fahrrad-Räder ihren Siegeszug durch die internationalen Museen an – Musealisierung inklusive.

click to enlarge



Photograph of Duchamp
wearing a lampshade with
Bicycle Wheel, 1951
© 2000 Succession Marcel
Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris

Duchamp mag in den sechziger Jahren weiterhin in New York und Neuilly gesessen und seine Zigarre schmauchend das Rad des für den Künstler vorgesehenen Belegexemplars aus der Schwarz-Edition in Rotation versetzt haben. Und dies vermutlich nicht ohne Amüsement über den Lauf der Dinge. Die museale Präsentation der multiplen Fahrrad-Räder indes stand – und

steht bis heute – unter gänzlich anderen Vorzeichen. Der Museums- oder Galeriebesucher ist nicht mehr mit einem “gadget”, sondern mit einem den Gedanken des Ready-mades repräsentierenden Re-made konfrontiert. Die Leichtigkeit, mit der sich das Rad für Duchamp einstmals hatte in Schwung setzten lassen, ist abgelöst worden von der Komplexität, Tragweite und Historisierung des Ready-made-Konzeptes. War es Marcel Duchamps ursprüngliche Intention gewesen, Werke zu schaffen,die keine Kunst sind, wie er 1913 notiert hatte [16] so bezeugen die Re-mades die Affirmationskraft des institutionellen Kunstbetriebes. Das sich drehende Rad der Geschichte hatte aus dem Fahrrad-Rad ein Artefakt werden lassen. Reziprok dazu hatte letzteres seinen Schwung eingebüßt.

Notes

Footnote Return 1. Roland Shearer, Rhonda: Why is Marcel Duchamp´s Bicycle Wheel Shaking on Its Stool?

Footnote Return 2. iehe Duchamp in Cabanne, Pierre: *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York : Wiking, 1971, S. 74 und Schwarz, Arturo: *The Complete Works of Marcel Duchamp*. 3., rev. und erw. Aufl. New York : Delano Greenidge Editions, 1997, S. 588.

Footnote Return 3. Marcel Duchamp zit. nach Siegel, Jeanne: *Some late Thoughts of Marcel Duchamp*. In: Arts Magazine, Vol. 43, New York, Dezember 1968/ Januar 1969, S. 21, hier zit. n. Daniels, Dieter: *Duchamp und die anderen : Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte der Moderne*. Köln : DuMont, 1992, S. 208

Footnote Return 4. Duchamp zit. n. Schwarz [1997], a.a.O., S. 588.

Footnote Return 5. Duchamp zit. n. Schwarz [1997], a.a.O., S. 588.

Footnote Return 6. Roland Shearer, Rhonda: Why is Marcel Duchamp´s Bicycle Wheel Shaking on Its Stool?

Footnote Return 7. Nach Buettner, Stewart: *American Art Theory 1945-1970*. Michigan Ann Arbor: UMI Research Press, 1981, S. 109.

Footnote Return 8. Dafür spricht nicht nur die den Präsentationsmodus dokumentierenden Photographien, sondern auch ein Eintrag im begleitenden Ausstellungskatalog, in dem es unter anderem heißt: “The ´readymades´ are among the most influential of Duchamp´s works. They are ordinary objects that anyone could have purchased at a hardware store […]. The first readymade, however, done in 1913 by fastening a bicycle wheel to a stool, was “assisted” by Duchamp, and hence is an assemblage on the part of the discoverer as well as the original manufacturer.” (Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York: *The Art of Assemblage*. 2. Oktober – 12. November 1961 [hrsg. von William C. Seitz] New York : The Museum of Modern Art und Doubleday, 1961, S. 46).

Footnote Return 9. Marvin Lazarus zit. n. Gough-Cooper, Jennifer; Caumont, Jacques: *Ephemerides on and about Marel Duchamp and Rrose Sélavy 1887-1968*. London : Thames and Hudson, 1993, o.S. (Eintrag zum 11. November 1961)..

Footnote Return 10. Pontus Hulten in einem Schreiben an den Autor von 26. Juli 2000. Eine zeitgenössische Zeitungsrezension vom 17. März 1961 gibt einen weiteren Hinweis. Dort heißt es: “Nu geef je tegen het wiel een zetje. Wat gebeurt? Ja, precies – het wiel gaat draanien.” (in dt. Übertr.: “Nun berührt man das

Rad. Was geschieht? Ja, genau – das Rad beginnt zu drehen.", zit. n. N.N.: *In A´dams museum beleeft men : De nachtmerrie van een fietsenmaker*. In: Overijsselse en zwolsche Courant, 17. März 1961, o.S., mit Dank an Dr. Maurice Rummens, Stedelijk Museum, Amsterdam).

Footnote Return 11. Pontus Hulten in einem Schreiben an den Autor von 26. Juli 2000.

Footnote Return 12. Diese Replik wurde bei einem Besuch Duchamps Ende August, Anfang September 1961 in Stockholm vom Künstler signiert und befindet sich heute im Moderna Museet, Stockholm.

Footnote Return 13. Siehe u.a. Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln: *Robert Rauschenberg – Retrospektive*. 27. Juni – 11. Oktober 1998 [hrsg. v. Walter Hopps und Susan Davidson]. Ostfildern-Ruit : Cantz, 1998, S. 560

Footnote Return 14. Siehe George Brecht in Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern: *Jenseits von Ereignissen : Texte zu einer Heterospektive von George Brecht*. 19. August – 24. September [Red.: Marianne Schmidt-Miescher; Johannes Gachnang].Bern : Kunsthalle, 1978, S. 94

Footnote Return 15. Siehe Virginia Dwan in Stuckey, Charles F.: *Interview with Virgina Dwan conducted by Charles F. Stuckey*, 21. März 1984, The Oral History Collections of the Archives of American Art, New York Study Center,S. 8.

Footnote Return 16. Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas ´d´art´?" lautet die faksimlierte Notiz von 1913 in der Schachtel *à l´infintif*, 1967.