

Duchamps Readymades
im zeitlichen Durchgang durch die Medien
und
Diskussion des Begriffs des „Werkseins“ bei Heidegger
und des Begriffs der „Aura“ bei Benjamin
im Zusammenhang mit den Readymades

von
Serkan Gören

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. Erste Begegnung mit den Readymades: Duchamps Atelier im Jahre 1916.....	2
3. Readymades und Photographie: „Fountain“ im Jahre 1917	3
4. Readymades in der Ausstellung: „Flaschentrockner“ im Jahre 1936.....	6
5. Readymades und die „Boîte-en-valise“: „Flaschentrockner“ im Jahre 1941	7
6. Heidegger und die Readymades.....	8
7. Benjamin und die Readymades.....	10
8. Fazit.....	12
9. Abbildungen.....	14
10. Abbildungsverzeichnis.....	17
11. Literaturverzeichnis	18

1. Einleitung

Die folgende Hausarbeit ist der Versuch, in einem Gedankenexperiment¹ nachzuvollziehen, wie Readymades innerhalb einzelner Medien wahrgenommen werden, um zu zeigen, dass die Readymades erst nach und nach und im Durchgang durch verschiedene Medien den wirkungsgeschichtlichen Gehalt entfalten, den sie innerhalb der Kunstgeschichte haben. Dabei werde ich chronologisch vorgehen und die zeitliche Abfolge der Kunstwerke bewahren. Anschließend werde ich die Readymades mit dem Begriff des „Werkseins“ bei Heidegger und dem Begriff der „Aura“ bei Benjamin diskutieren².

Das Gedankenexperiment beginnt also damit: stellen sie sich vor, sie sind ein kunstinteressierter, deutschstämmiger und junger Mensch, der im Jahre 1913 die Gelegenheit hatte, auf der Armory Show zu sein. Dort hatten sie auch die Möglichkeit, unter anderem das Kunstwerk „Nu descendant un escalier No 2“ von Marcel Duchamp (Abb. 1) zu betrachten. Sie waren im Gegensatz zu den meisten Besuchern fasziniert von diesem Gemälde. Sie hatten im April des Jahres 1916 die Gelegenheit, in der „Four Musketees“-Ausstellung die zwei Versionen der „Broyeuse de chocolat“ aus dem Jahre 1913/1914 zu sehen. Sie bemerken in der „Broyeuse de chocolat“ im Vergleich zu „Nu descendant un escalier“ eine Tendenz zu klareren Linien und zu geometrischen Figuren und eine Wendung zur Perspektive. Stellen sie sich weiter vor, dass sie im Laufe der nächsten Jahre eine entfernte Randfigur im Leben von Marcel Duchamp sind und auch die Möglichkeit bekommen werden, ihn in seinem Atelier zu besuchen.

2. Erste Begegnung mit den Readymades: Duchamps Atelier im Jahre 1916

Stellen sie sich vor, sie hätten im Dezember 1916 über Freunde der Arensbergs³ die Gelegenheit, Marcel Duchamp in seinem New Yorker Atelier an der 33 West 67th Street zu besuchen. Sie gehen dorthin, in der Erwartung, neue Gemälde von Duchamp

¹ Dieses Gedankenexperiment ist dabei stilistisch vom ersten Kapitel des Buches „Kant nach Duchamp“ von Thierry de Duve inspiriert.

² Bei der in dieser Hausarbeit benutzten Literatur wird darauf geachtet, dass sie zeitlich nicht vorgreift. Lediglich bei der Sekundärliteratur zur ergänzenden Klärung der Begrifflichkeiten wird nicht auf den zeitlichen Vorgriff geachtet. Die Diskussion der heideggerschen und benjaminschen Begriffe wird aus Platzgründen leider sehr stark verkürzt wiedergegeben.

³ Walter und Louise Arensberg waren begeisterte Kunstsammler aus New York mit dem Schwerpunkt auf die Kunst des 20. Jahrhunderts. Sie waren Mäzene und enge Freunde von Marcel Duchamp. Man könnte sie als seine Mäzene ansehen. Der Nachlaß der Arensbergs, die *Louise and Walter Arensberg Collection*, ist heute in der Philadelphia Museum of Art in Philadelphia zu sehen.

sehen zu können. Sie treten also in das Atelier⁴ ein und sehen unter anderem folgende Objekte/Gegenstände (Abb. 2): ein Schachbrett, ein Fahrrad-Rad samt Gabel auf einem Hocker befestigt, zwei Sessel, Kissen auf dem Boden, dahinter ein Tisch mit diversen Gegenständen darauf, ein Kleiderhaken auf dem Boden, eine an die Wand gelehnte Holzlatte, eine Stuhl, je eine von der Decke herabhängende Schneeschaukel und einen Huthaken, diverse im Raum verteilte Flaschen und ein Flaschentrockner. Das Zimmer wirkt chaotisch. Das Einzige, das ihnen auffällt, sind die zwei an die Wand angelehnten zum Teil abstrakt anmutenden Formen, die zwischen zwei Glasscheiben eingefasst sind. Bei näherer Betrachtung bemerken sie, dass unter anderem die „Broyeuse de chocolat“ aus dem gleichnamigen Gemälde, dessen zwei Versionen sie im April des Jahres 1916 schon in der „Four Musketeers“-Ausstellung gesehen hatten, zu sehen ist. Den restlichen Abend verbringen sie damit, diese Glasscheiben zu betrachten, wenn sich die Gelegenheit dafür ergibt.

3. Readymades und Photographie⁵: „Fountain“ im Jahre 1917

Anfang April des Jahres 1917 bekommen sie wieder die Gelegenheit, Marcel Duchamp in seinem Atelier zu besuchen. Als sie zur Tür hereinkommen, bemerken sie ein Pissoir, das schräg von der Decke herabhängt (Abb. 2)⁶ und zu den anderen Gegenständen hinzugekommen ist. Henri Pierre Roché ist auch anwesend, um Photos vom Atelier zu machen. Ab und an können sie hören, wie Roché und Duchamp das Wort „ready-made“ benutzen und auf verschiedene Objekte im Atelier zeigen. Sie denken sich nichts dabei, da sie sehen wollen, wie weit Duchamp mit den Glasscheiben vorangekommen ist.

Einen Monat später hören sie von einem Vorfall in der Ausstellung der „Society of Independent Artists“, welche am 10. April eröffnet wurde, bei welchem das Werk

⁴ Bei welchem – am Rande bemerkt – keine üblichen Künstlerutensilien wie Pinsel, Farbe und so weiter zu sehen sind.

⁵ Das Thema der Readymade-Photographien wird im 5. Kapitel im Zusammenhang mit der „Boîte-en-valise“ wiederaufgenommen.

⁶ Da das Pissoir auf Henri Pierre Rochés Photos zu sehen ist und von Calvin Tomkins behauptet wird, dass erstens das Pissoir erst eine Woche vor der Ausstellung der „Society of Independent Artists“, welche vom 10. April bis zum 10. Mai 1917 stattfand, gekauft wurde und dass zweitens das Pissoir gleich nach der Eröffnung der Ausstellung verschwand, lässt darauf schliessen, dass das Bild von Roché zwischen dem 03. April und dem 10. April geschossen wurde. Zum Kauf des Pissoirs schreibt Tomkins auf Seite 181: „Walter Arensberg, Joseph Stella, and Marcel Duchamp went shopping for this item [das Pissoir] a week or so before the exhibition opened [...]. They went to the showroom of the J. L. Mott Iron works at 118 Fifth Avenue [...], where Duchamp picked out and purchased a [...] porcelain urinal“. Zum Verlust des Fountain schreibt er auf Seite 182: „*Fountain*, which disappeared forever soon after the exhibition opened [...]“. Die Zitate sind aus Calvin Tomkins: Duchamp. A biography. New York 1996.

„Fountain“ (Abb. 3) eines Künstlers namens Richard Mutt abgelehnt wurde. Dies ist umso überraschender, als die einzige Bedingung für das Ausstellen von Kunstwerken die Entrichtung einer Summe von sechs Dollar seitens des Künstlers ist. In der zweiten Ausgabe der Zeitschrift „Blindman“⁷ (Mai 1917) sind dem Fall des Richard Mutt drei Seiten gewidmet. Sie betrachten das Bild, das Stieglitz vom „Fountain“ fotografiert hat und lesen den dazugehörigen Text. Darin ist zu lesen:

„Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object“⁸.

Was sie auf dem Photo sehen, ist die photographische Abbildung eines Pissoirs, welches umgedreht auf einem Sockel ruht. Es ist die Abbildung eines Gebrauchsgegenstandes. Der Text dazu beschreibt aber das Entstehen eines Kunstobjektes aus der Wahl eines Gebrauchsgegenstandes durch den Künstler. Diese Entstehung des Kunstwerkes wird laut Text durch den Titel und die durch die Isolierung aus dem Gebrauchs-/Funktionszusammenhang⁹ gewährleistet. Dies ist das Argument für die Verteidigung und Betrachtung des Gegenstandes als ein Kunstwerk.

Sie stellen sich die Frage, ob die Taufe eines Gegenstandes diesen Gegenstand zu einem Kunstwerk machen kann. Ist die Taufe nicht ein Ritual, welches nur von wenigen, dazu befugten Menschen vorgenommen werden kann? Das aber würde wiederum bedeuten, dass wenn einmal eine Handlungsweise ritualisiert wird, sie sich also als Konvention etabliert, als solche legitimiert wird. Wer aber entscheidet diese Legitimierung in Bezug auf „Fountain“? Die Jury? Der Künstler? Die Kritiker? Der Rezipient des Kunstwerks?

Weiterhin stellt sich die Frage, ob ein Pissoir, welches nie benutzt wird, automatisch ein Kunstwerk wird, weil sie nie in einem Funktionszusammenhang war. Oder reicht schon die Potentialität der Funktion, also das sie als Pissoir benutzt werden könnte, aus, um sie nicht mehr als Kunstwerk zu betrachten? Diese Frage geht aber zu weit, da es anscheinend jemanden braucht, der die Wahl trifft, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk ist oder nicht? Nichts wird automatisch zum Kunstwerk.

⁷ Eine gescannte und digitale Ausgabe des „Blindman“ ist auf http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/index.html zu finden. Die relevanten Stellen sind dort unter ...Blindman2/4.html, ...Blindman2/5.html und unter Blindman2/6.html zu finden. Die folgenden Zitate aus dem Blindman beziehen sich auf diese Webseite.

⁸ Siehe http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/5.html.

⁹ Dies ist meine Übersetzung des Begriffes „useful significance“, welches ich auch als „Deutlichkeit des Nutzens/Gebrauchs“ verstanden habe. Damit ist in diesem Zusammenhang der normale Gebrauch des Alltagsgegenstandes gemeint.

Sie können dem Gegenstand gewiss auch eine ästhetische Qualität abgewinnen, in der Hinsicht, dass sie die Wohlgeformtheit des Pissoirs anerkennen. Aber rechtfertigt das die Bezeichnung als Kunstwerk?

In der Verteidigung für „Fountain“ steht auch, dass der Künstler durch seine Wahl eine neue Idee für das Objekt kreiert. Worin besteht aber diese Idee? Sie fragen sich, wie man Zugang zur Idee des Künstlers hat? Sie gingen bis jetzt davon aus, dass das, was sie in einem Kunstwerk sehen, für sich steht und aus sich selbst heraus verstanden werden kann. Und jetzt bemerken sie, dass das, was sie auf der Photographie sehen zwar für sich steht, aber nicht verständlich ist. Die Bedeutung scheint nicht im Kunstwerk zu sein. Aber wo dann?

Sie fangen von vorne an. Was sehen sie? Eine Photographie eines Pissoirs. Aber es ist nicht die Photographie – laut den Herausgebern des „Blindman“ – das Kunstwerk, sondern das Objekt selbst ist das Kunstwerk. Die Photographie ist nur ein Beweis dafür, dass dieses Objekt existiert hat. Dass die Photographie auch ästhetisch sein kann, macht in diesem Fall dann auch keinen Unterschied. Und trotzdem bewirkt die Photographie, dass etwas anders ist, als das Objekt alleine es könnte. Denn wenn sie irgendwo an dem Objekt vorbeilaufen würden, würden sie wahrscheinlich das Objekt gar nicht als Kunstwerk bemerken. Durch die photographische Isolierung wird ihnen die isolierte Betrachtung des Gegenstandes als eines Kunstwerkes (oder zumindest als eines Objektes) erleichtert, da sie als Objekt überhaupt erst in den Fokus ihres Blickes kommt. Die Photographie ermöglicht den Abstand, den sie als Betrachter benötigen, um das Objekt unabhängig vom Funktionszusammenhang sehen zu können. Die Selbstverständlichkeit des Objektes ist in der Photographie nicht mehr so selbstverständlich, wie wenn sie das Objekt in ihrem Funktionszusammenhang sehen würden. Die Photographie entschleiern den verschleiern Blick auf die Welt (und damit auch auf das Objekt) und zeigt sie als einen sehr komplexen Sachverhalt, in welchem das Selbstverständliche in den Blick kommt und dadurch nicht mehr selbstverständlich ist.

Im Text wird aber über das Objekt geredet und nicht über die Photographie des Objektes, denn dieses fungiert nur als ein Beweis der Existenz dieses Objektes. Worin besteht nun die neue Idee, die von dem Künstler kreiert wird? Sie betrachten das Bild und stellen sich vor, sie würden vor dem Objekt stehen. Und sie stellen sich vor, wie das Objekt aus ihrem Funktionszusammenhang herausgerissen wird und zum Objekt ihrer Betrachtung wird. Und da verstehen sie auf einmal die Idee, denn sie sind schon die ganze Zeit in der Idee: dadurch, dass sie das Objekt ohne Funktionszusammenhang

denken, haben sie eine differenziertere Idee von diesem Objekt. Das Pissoir ist ohne Funktionszusammenhang. Oder besser gesagt: der Funktionszusammenhang hat sich zumindest geändert. Denn das Pissoir ist nicht mehr zum Urinieren gedacht, sondern zum Betrachten.

Erst später fällt ihnen auf, dass ein Kunstwerk (wie zum Beispiel ein Gemälde) von vorneherein zum Betrachten vorgesehen ist, also schon immer diesen Funktionszusammenhang hat. Dies wird für sie noch ein Problem werden, denn anscheinend ist ein Kunstwerk von vorneherein ein Kunstwerk, während „Fountain“ erst durch die Idee zu einem Kunstwerk wird. Ist „Fountain“ dann ein Kunstwerk? Diese Frage wird sie noch in den nächsten Jahren beschäftigen¹⁰.

4. Readymades in der Ausstellung: „Flaschentrockner“ im Jahre 1936

Stellen sie sich vor, sie haben Ende Mai des Jahres 1936 die Gelegenheit, in Paris zu sein und in der Galerie Ratton die „Exposition Surréaliste d’Objets“ zu besuchen. Dort sehen sie in einem Glaskasten das Readymade „Flaschentrockner“ (Abb. 4) (daneben ist auch das Werk „Why not sneeze Rose Sélavy?“ aus dem Jahre 1921 zu sehen) von Duchamp neben anderen Kunstwerken. Sie erfahren, dass sie zum ersten Mal ausgestellt wird, obwohl sie schon 1914 „fertiggestellt“ wurde. Inmitten all den figürlichen und auch skulpturalen Werken wird dieses Objekt ausgestellt. Ein Paar der anderen Werke muten wie Objekte an, welche man bei Ritualen benutzt¹¹. Aber „Flaschentrockner“ ist ein handelsüblicher Flaschentrockner, wie man sie in Paris auf der Straße kaufen kann. Und jetzt ist sie hier in der Ausstellung. Sie haben in der Zwischenzeit von Duchamps Readymades gehört, aber jetzt, wo sie vor einem Readymade stehen, wirkt es befremdlich. Denn nichts am Objekt deutet hier an, dass es sich um ein Kunstwerk handelt. Auch der Titel ist nicht hilfreich, da sie nur das bezeichnet, was es ist: ein Flaschentrockner. Sollte es für ein Objekt ausreichen, ausgestellt zu werden, um als Kunstwerk zu gelten? Es erinnert sie an „Fountain“, doch es bestehen zwischen den beiden Objekten Unterschiede: der Titel von „Fountain“ deutet eine Interpretationsmöglichkeit an, die über das Objekt hinausgeht. „Fountain“ ist durch den Titel kein Pissoir mehr. Weiterhin verlor „Fountain“ durch die Art der Aufstellung ihren Funktionszusammenhang: sie war nicht mehr zum Urinieren gedacht. Diese beiden Aspekte

¹⁰ Die Erörterung der hier aufgestellten Problematik wird erst in den Kapiteln 6 und 7 wieder aufgenommen und weiter ausgeführt, um eine zusammenhängende theoretische Diskussion zu gewährleisten.

¹¹ Damit sind die „objets trouvés“ der Surrealisten gemeint.

sind im „Flaschentrockner“ nicht vorhanden: der Titel ist „Flaschentrockner“ und durch die Art der Aufstellung verliert sie nicht ihren Funktionszusammenhang, denn ihr Funktionszusammenhang ist immer noch das Flaschentrocknen. Erst durch die Glas-scheiben wird man daran gehindert, tatsächlich eine Flasche zum Trocknen darauf-zustülpen. Je länger man den Flaschentrockner anschaut, desto abweisender wirken die hochstehenden Spitzen, die eigentlich dazu gedacht waren, Flaschen daraufzustülpen. Dadurch, dass die Metallspitzen nach oben abstehen, wirken sie wie die Stacheln von einem Kaktus und bewirken diesen abweisenden Charakter. Sie ertappen sich dabei, wie damals auch bei „Fountain“ wieder ein handelsüblicher Gegenstand zu etwas mehr wurde, als das Objekt nicht mehr das war, was es sein sollte: ein Gebrauchsgegenstand. Sie fragen sich immer mehr, ob und wenn ja, was für eine Art Gebrauchsgegenstand ein Kunstwerk überhaupt ist, also welchen Funktionszusammenhang ein Kunstwerk hat.

5. Readymades und die „Boîte-en-valise“: „Flaschentrockner“ im Jahre 1941

Stellen sie sich weiter vor, dass sie im Jahre 1942 die Gelegenheit bekommen, die „Boîte-en-valise“ (Abb. 5) der Arensbergs zu begutachten, die 1941 von Duchamp in einer limitierten Auflage fertiggestellt wurde. Das erste, was sie bemerken, ist unter anderem, dass „Fountain“, welches angeblich von R. Mutt sein soll, eigentlich von Duchamp ist. Sie schauen sich die Box weiter durch und bleiben bei der Photographie des „Flaschentrockners“ (Abb. 6) hängen. Sie sehen einen Flaschentrockner. Sie be-merken weiterhin, dass der Schatten, den der Flaschentrockner wirft, so aussieht, dass man den Eindruck hat, dass das Objekt schweben würde. Sie sind überrascht über den Eindruck der Leichtigkeit und Schwerelosigkeit, den das Objekt in der Photographie vermittelt, obwohl klar erkennbar ist, dass es sich um ein massives Objekt handelt, das aus Eisen besteht. Die Leichtigkeit, die durch den Schattenwurf entsteht, wird durch die dünnen Stacheln des Flaschentrockners betont, während die Schwere und Massivität wiederum von den horizontalen Ringen und vertikalen Eisenstreben, die die Ringe mit-einander verbinden, betont wird. Der Zustand des Schwebens wird durch den Schweben-zustand zwischen Schwere und Schwerelosigkeit gedoppelt. Das Objekt wirkt durch den Schattenwurf fremd, obwohl sie doch so vertraut ist.

Im Gegensatz zum „Fountain“ ist es diesmal „Flaschentrockner“, welche in der „Boîte-en-valise“ auf einem Photo abgebildet ist. „Fountain“ ist in der „Boîte-en-valise“ als Miniaturreplik des Originals wiederzufinden (Abb. 7). Die beiden Repro-

duktionen wirken so, als ob sie durch die ihre geänderte Darstellungsweise erst das Kunstwerk komplettieren würden, d.h. als würden sie sich im Gang durch die Medien oder Darstellungsweisen als Kunstwerke entfalten. Diese Wirkung hat auch wortwörtlich die „Boîte-en-valise“, da die abgebildeten Kunstwerke und ihre Darstellungsweisen darin so „verschachtelt“ sind, d.h. durch die reproduzierte Wiederholung von Kunstwerken (z.B. „3 stoppages étalon“) in anderen Kunstwerken (z.B. „Großes Glas“) erst ihre volle Wirkung als Kunstwerke entfalten. Aber auch die „Boîte-en-valise“ selbst wird zu einem Kunstwerk, da sie nach dem selben Prinzip der verschachtelten Reproduktion funktioniert. Gleichzeitig ist sie ein wandelndes Museum, eine Wanderausstellung und ein Ausstellungskatalog. Hier wirkt die „Boîte-en-valise“ als ein Ganzes, dass gleichzeitig nur ein Teil des Ganzen ist. Denn die „Boîte-en-valise“ verweist einerseits als Teil des Ganzen auf die Originale. Somit ist sie eine Reproduktion der einzelnen Kunstwerke. Sie wirkt aber auch andererseits als Ganzes, da sie eine von den Originalen unabhängige Originalität besitzt. Sie hat ausserdem die den Originalen abgehende Eigenschaft, den Zusammenhang der Originale untereinander darstellen zu können. Dadurch wird sie zu einem eigenständigen Kunstwerk.

6. Heidegger und die Readymades

In seiner 1935/1936 veröffentlichten Schrift „Der Ursprung des Kunstwerkes“ versucht Martin Heidegger eine Bestimmung des Wesens des Kunstwerkes. Zentral ist dabei der Begriff des „Werkseins“, d.h. es nimmt über den Gebrauch der Werke innerhalb einer Gemeinschaft eine Stellung in der Welt ein. Werksein ist somit ein Ereignis. Das Kunstwerk ist immer schon in eine Verhaltensweise eingebunden (Heidegger verwendet hier einen antiken Tempel als Beispiel). Heidegger schreibt hier auch: „Werksein heißt: eine Welt aufstellen“¹². Diese „Welt“ ist die Lebenswelt der Menschen, innerhalb welcher sie sich die Welt (in einem ontologischen Sinne, Heidegger verwendet den Begriff der „Erde“) zu eigen machen oder aneignen. Dabei muss den Menschen dieses Werksein nicht auffallen. In bezug auf das „Werksein“ verläuft die Denkrichtung Heideggers parallel zum Begriff des „Zeugs“, d.h. einem Ding, welches im Gebrauch ist. So schreibt auch Heidegger:

¹² Martin Heidegger: „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935/1936), in: Heidegger, Martin: Holzwege (Gesamtausgabe Bd. 5, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914 – 1970), herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, S. 30.

„Das Zeug nimmt, weil durch die Dienlichkeit und Brauchbarkeit bestimmt, [...] den Stoff [...] in seinen Dienst“¹³.

Demgegenüber gestellt ist der Begriff der „Erde“, welche die ontologische Grundlage des „Zeugs“ ist, denn „[a]uf die Erde und in sie gründet der geschichtliche Mensch sein Wohnen in der Welt“¹⁴.

Die Begriffe der „Erde“ und der „Welt“ bedingen sich gegenseitig und liegen im „Streit“, d.h. sie verweisen aufeinander, ohne sich dabei gegenseitig einzugrenzen. „Welt“ und „Erde“ ereignen sich im Werksein. Das Werk als Ereignis öffnet eine „Welt“, welche auf der „Erde“ gründet, und eine „Erde“, die erst durch die „Welt“ begründet wird. Wichtig ist hierbei die ontologische und epistemische Gleichzeitigkeit, denn

„Heidegger verschiebt das Ästhetische [in den Bereich] [...] der Alethologie, der Lehre von der Wahrheit, somit in den Zwischenbereich von Erkenntnistheorie und Ontologie“¹⁵.

Die Verbindung von „Erde“ und „Welt“ im Kunstwerk geschieht durch das „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit“¹⁶, somit ist Wahrheit ein Ereignis, dass sich im Werk bezogen auf eine Gemeinschaft ereignet¹⁷.

In Bezug auf die Readymades ist diese Theorie bis zu einem Grad fruchtbar, denn gerade bezüglich des Gebrauchszusammenhangs der Objekte kann diese genutzt werden. Die Readymades fallen ja auf, da sie durch die Wahl des Künstlers aus ihrem Gebrauchszusammenhang herausgerissen werden. Wie auch schon in Kapitel 3 beschrieben, fällt „Fountain“ als Kunstwerk auf, da sie nicht mehr zum Urinieren gedacht ist, sondern zum Betrachten. Je unverwendbarer ein Objekt wird, desto auffälliger das Objekthafte an ihm. Diese wird durch den photographischen Aspekt noch verstärkt, weil sie einerseits das Objekt isoliert, andererseits darauf beharrt, das Objekt unabhängig von ihrem Gebrauchszusammenhang zu betrachten. Doch während das Kunstwerk bei Heidegger ein vom Künstler Hergestelltes ist, ist „Fountain“ ein vom Künstler Bereitgestelltes, welches nicht aus seiner Hand kam.

¹³ Ebd. S. 32.

¹⁴ Ebd. S. 32.

¹⁵ Norbert Schneider: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung, Stuttgart 2005, S. 157.

¹⁶ Martin Heidegger: „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935/1936), in: Heidegger, Martin: Holzwege (Gesamtausgabe Bd. 5, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914 – 1970), herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, S. 65.

¹⁷ Hierin steckt auch der Gedanke, dass wenn einmal der Gebrauchszusammenhang in Bezug auf ein Kunstwerk verloren geht, dass dann auch das Kunstwerk nicht mehr verständlich ist. Das Kunstwerk wird somit zu einem Ding, welchem die Eigenschaft abgeht, ästhetisch erfahrbar zu sein, da sich hier keine Wahrheit mehr ereignen kann. Gleichzeitig ist aber auch anzumerken, dass gerade in dem Ereignen der Wahrheit im Kunstwerk ein gravierendes Problem steckt: wenn das Werk in ihrem Werksein erfahren wird, läuft man Gefahr, in der Erfahrung das Wesen des Kunstwerkes zu übersehen, während im Falle der Dinghaftigkeit des Kunstwerkes der Gebrauchszusammenhang verloren geht.

Die alethiologische Betrachtung Heideggers unterstützt auch den Gedanken Duchamps, dass er die Idee wieder in den Dienst der Kunst stellen wollte¹⁸. Denn das Wesen des Kunstwerkes ist nicht nur eine ontologische Gegebenheit, genausowenig wie sie nur eine epistemische Erkenntnisleistung ist, sondern beide bedingen sich gegenseitig und werden erst durch die Idee vermittelt. Es gibt keine physischen Gegenstände ohne eine irgendwie geartete Idee davon, genausowenig wie die Erkenntnis von den Gegenständen ohne ontologische Basis sein kann. Bei Duchamp ist es eben die Idee, die in die Kunst Einzug erhält, weil sie das Selbstverständliche nicht als selbstverständlich betrachtet oder zumindest zeigen will, dass diese Selbstverständlichkeit komplexer ist als sie zu sein scheint. Deswegen wird auch die retinale Kunst von Duchamp zurückgewiesen, da die Darstellung dessen, was Künstler sehen, einen komplexeren Sachverhalt darstellt als das bloße Übertragen dessen auf die Leinwand, was der Künstler sieht. In Duchamps Kunstwerken wird explizit gemacht, was in der retinalen Kunst implizit enthalten ist, aber nicht gesehen wurde: die Idee.

Doch eine Frage bleibt weiterhin bestehen: worin unterscheiden sich die normalen Gegenstände von den Kunstwerken, vor allem bei den Readymades? Denn erstens sind die Readymades Alltagsgegenstände, die durch die Wahl des Künstlers zum Kunstwerk werden. Dabei werden sie aus einem Gebrauchszusammenhang genommen und in ästhetische Gebrauchszusammenhänge gestellt. Um durch die Readymades die Idee in das Kunstwerk hineinzubringen, hat Duchamp im Zuge dieser Entscheidung die Sphäre des Gebrauchsgegenstandes mit der des Kunstwerkes zusammenfallen lassen, denn bezüglich der Readymades ist es nicht klar, wie ein Gebrauchsgegenstand von einem Readymade unterschieden werden kann, wenn sie nebeneinandergestellt würden. Man könnte nach Heidegger sagen, dass hier das Kunstwerk und das „Zeug“ zusammenfallen. Der Grund dafür ist, dass zum Beispiel der „Flaschentrockner“ sowohl an der Welt des „Zeugs“ teilhat, aber auch an der Welt der „Kunst“.

7. Benjamin und die Readymades

Walter Benjamin hat in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reprodu-

¹⁸ Das Zitat bezieht sich zwar nur auf die Malerei, aber ich gehe hier ohne Begründung davon aus, dass eine Erweiterung auf die Readymades kein Problem darstellen sollte: “I wanted to put painting once again at the service of the mind”. In: Marcel Duchamp: “The Great Trouble with Art in This Country” (1946). In: Moure, Gloria: Marcel Duchamp. Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009. S. 116.

zierbarkeit“ aus dem Jahre 1936¹⁹ den Begriff der „Aura“ eingeführt. Dort definiert er die „Aura“ in einer Fußnote

„als »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« [und sie] stellt nicht anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung“²⁰.

Die Ferne bezieht sich auf die sogenannte „Ritualfunktion“, die ein Kunstwerk hat, da sie in einen rituellen Gebrauch eingebettet ist, also „Kultwert“ hat. Die „Aura“ eines Kunstwerks ist

„seine Echtheit. Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren“²¹.

Auch bei Benjamin ist das Kunstwerk wie auch bei Heidegger in eine Tradition i. S. eines gemeinschaftlichen Gebrauchs eingebettet. Die Reproduktionstechnik führt dazu, dass

„seine Aura [verkümmert]. [...]. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab“²².

Dabei denkt Benjamin u.a. an die Photographie, die das Kunstwerk aus seinem Traditionszusammenhang herausreisst und ihre Einmaligkeit zerstört²³.

In Bezug auf die Readymades (insbesondere „Fountain“) ist interessant, dass erst durch die photographischen Aufnahmen diese Objekte mit einer Aura i. S. einer „Ferne, so nah sie auch sein mag“ aufgeladen werden. Dabei wirken die Aufnahmen der Readymades so, dass der alltägliche Gebrauch der Alltagsgegenstände zurücktritt. In den Aufnahmen tritt der Kultwert der Gegenstände dadurch erst hervor, denn die Alltagsgegenstände sind nicht mehr zum Gebrauch gedacht. Während die Kunstwerke vergangener Zeiten ihren Kultwert und damit ihre Aura erst in ihrer geschichtlichen Abständigkeit entfalten, sind Readymades zu nah am alltäglichen Gebrauch, um als Kunstwerke erkannt zu werden. Die photographische Wiedergabe bewirkt in Bezug auf die Readymades eine räumliche²⁴ Abständigkeit und eine Abständigkeit in Bezug auf den Gebrauchszusammenhang. Das deutet aber auch darauf hin, dass jedem Gegenstand eine potentielle Aura anhaften kann, wenn sie räumlich oder von ihrer Funktionalität isoliert

¹⁹ Der vorliegende Text ist die zweite Fassung des Textes aus den Gesammelten Schriften.

²⁰ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936). In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften (Band I, 2. Fassung), herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 480.

²¹ Ebd. S. 477.

²² Ebd. S. 477.

²³ Ob die Zerstörung der Aura eines Kunstwerkes im Benjamin-Text negativ oder positiv bewertet wird, interessiert hier in dieser Hausarbeit nicht.

²⁴ Räumlich deshalb, da die Abbildung eines Objektes räumlich nicht zur Verfügung steht wie das eigentliche Objekt.

wird.

Duchamp geht aber noch ein bisschen weiter, indem er eine Fremdproduktion (wie z.B. ein Pissoir oder ein Flaschentrockner) durch seine Wahl als Kultwert seiner Zeit herausarbeitet. Die massenproduzierten Gegenstände kommen durch seine Wahl als einmalige Gegenstände in den Blick der Betrachter. So ist auch der Satz im „Blindman No. 2“ zu verstehen:

„The only works of art America has given are her plumbing and her bridges“²⁵.

In einer industrialisierten Gesellschaft sind die Bauten und Objekte die potentiellen Objekte zukünftiger ästhetischer Betrachtung. Die Objekte der Gegenwart sind die zukünftigen potentiellen Kultwerte und Kunstwerke. Duchamp hat es geschafft, einem Objekt eine Aura zu verleihen, die sie vielleicht erst im Laufe der Geschichte bekommen hätte.

8. Fazit

Ich habe im ersten Teil versucht, durch die phänomenale Beschreibung in der Geschichte der Readymades zu zeigen, dass die Idee, die in ihnen steckt, nicht von Anfang in vollem Ausmaß gewirkt hat, auch wenn sie vielleicht vom Künstler schon in vollem Ausmaß gedacht wurde. Dabei wollte ich zeigen, dass erst durch die Hinzunahme verschiedener Medien die unterschiedlichen Aspekte, die in dem Konzept der Readymades sind, langsam zur Geltung kommen.

Im zweiten theoretischen Teil habe ich versucht, die Readymades in Bezug auf den Begriff des „Werkseins“ von Heidegger und der „Aura“ von Benjamin zu diskutieren. Dabei kam ich zu dem Schluß, dass Duchamp nach Heidegger mit seinen Readymades die Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Alltagsgegenstand verwischt hat, um die Idee wieder in den Dienst der Kunst zu stellen. Es ist hier auch nicht klar, ob Heidegger das Phänomen der Readymades überhaupt zufriedenstellend erklären könnte, ohne die Theorie revidieren zu müssen. Nach Benjamin wiederum hat Duchamp das geschafft, was nach der Theorie Benjamins nicht möglich sein sollte: dass ein Objekt überhaupt erst durch die Reproduktion eine Aura bekommt und überhaupt erst Kultwert hat und zu einem Kunstwerk wird. Im Gegensatz zu Benjamin, bei welchem die Reproduktion die Aura zerstört, wird sie hier erst erschaffen.

Es ist abschliessend zu sagen, dass es eine beachtliche Leistung von Duchamp ist, mit den Readymades eine Art von Kunstwerken erschaffen zu haben, die vor den dis-

²⁵ Siehe http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/5.html.

kutierten Theorien entstanden und gleichzeitig das Potential haben, die nach ihnen entstandenen Theorien in Widersprüche zu verwickeln. Eine gute ästhetische Theorie kommt an einer Erklärung der Readymades von Duchamp nicht vorbei, wenn sie davon ausgeht, dass Readymades Kunstwerke sind.

9. Abbildungen



Abb. 1: Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier, 1912, Öl auf Leinwand, 146 x 89 cm, Philadelphia Museum of Art (Sammlung Arensberg), Philadelphia



Abb. 2: Henri Pierre Roché, Diverse Photos von Duchamps Atelier aus den Jahren 1916 bis 1918, Philadelphia Museum of Art (Privatsammlung), Philadelphia



Abb. 3: Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Readymade (Original nicht erhalten), 60 cm, (Photo von Alfred Stieglitz, veröffentlicht in The Blindman No. 2 1917), Philadelphia Museum of Art (Sammlung Arensberg), Philadelphia



Abb. 4: Photo von der Ausstellung "Exposition Surréaliste d'Objets", Galerie Charles Ratton, 1936



Abb. 5: Boîte-en-valise, 1941, brauner Lederkoffer mit 69 Miniaturrepliken und Reproduktionen, 41 x 38 x 10.5 cm, Philadelphia Museum of Art (Sammlung Arensberg), Philadelphia

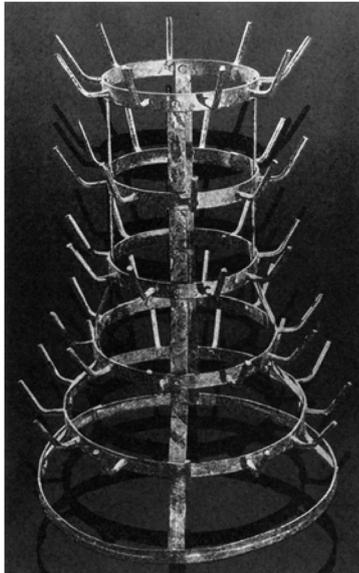


Abb. 6: Man Ray, Photo des Flaschentrockners, ca. 1921 (für die Boîte-en-Valise aus dem Jahre 1941 wurde der Schatten nachträglich retouchiert)



Abb. 7: Miniatur-Replik von Fountain, 1941, Keramik mit einer matten gelblichen Glasur, 7,6 x 5,8 x 4,8 cm, enthalten in der Boîte-en-Valise

10. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier, 1912, Öl auf Leinwand, 146 x 89 cm, Philadelphia Museum of Art (Sammlung Arensberg), Philadelphia.
Aus: Moure, Gloria: Marcel Duchamp. Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009. S. 43.
- Abb. 2:** Henri Pierre Roché, Diverse Photos von Duchamps Atelier aus den Jahren 1916 bis 1918, Philadelphia Museum of Art (Privatsammlung), Philadelphia.
Aus: Moure, Gloria: Marcel Duchamp. Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009. S. 114.
- Abb. 3:** Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Readymade (Original nicht erhalten), 60 cm, (Photo von Alfred Stieglitz, veröffentlicht in The Blindman No. 2 1917), Philadelphia Museum of Art (Sammlung Arensberg), Philadelphia.
Aus: Moure, Gloria: Marcel Duchamp. Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009. S. 138.
- Abb. 4:** Photo von der Ausstellung “Exposition Surréaliste d’Objets”, Galerie Charles Ratton, 1936.
Aus: Moure, Gloria: Marcel Duchamp. Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009. S. 69.
- Abb. 5:** Boîte-en-valise, 1941, brauner Lederkoffer mit 69 Miniaturrepliken und Reproduktionen, 40.6 x 37.5 x 10.8 cm, Philadelphia Museum of Art (Sammlung Arensberg), Philadelphia.
Aus: Duchamp, Marcel: Die große Schachtel: de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy. Inventar einer Edition von Ecke Bonk, München 1989, S. 13.
- Abb. 6:** Man Ray, Photo des Flaschetrockners, ca. 1921 (für die Boîte-en-valise aus dem Jahre 1941 wurde der Schatten nachträglich retouchiert).
Aus: Ausstellungskatalog Marcel Duchamp (Venedig, Palazzo Grassi, April bis Juli 1993), hg. v. Pontus Hulten, London 1993, S. 29.
- Abb. 7:** Miniatur-Replik von Fountain, 1941, Keramik mit einer matten gelblichen Glasur, 7,6 x 5,8 x 4,8 cm, enthalten in der Boîte-en-Valise.
Aus: Duchamp, Marcel: Die große Schachtel: de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy. Inventar einer Edition von Ecke Bonk, München 1989, S. 31.

11. Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936). In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften (Band I, 2. Fassung), herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, S. 471 – 508.

- Duchamp, Marcel: “The Great Trouble with Art in This Country” (1946). In: Moure, Gloria: Marcel Duchamp. Works, Writings and Interviews, Barcelona 2009. S. 115 – 117.

- Heidegger, Martin: „Der Ursprung des Kunstwerkes” (1935/1936), in: Heidegger, Martin: Holzwege (Gesamtausgabe Bd. 5, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914 – 1970), herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1977, S. 1 – 74.

- Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung, Stuttgart 2005.

- Tomkins, Calvin: Duchamp. A biography. New York 1996.

- Tout-Fait – The Marcel Duchamp Studies Online Journal unter:
http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/Blindman2/index.htm