

HANSER

Werner Spies

Duchamp starb in seinem
Badezimmer an einem
Lachanfall

ISBN-10: 3-446-23035-1

ISBN-13: 978-3-446-23035-4

Leseprobe

Weitere Informationen oder Bestellungen unter
<http://www.hanser.de/978-3-446-23035-4>
sowie im Buchhandel

Marcel Duchamp hat festgestellt, der »regardeur«, der Betrachter mache das Bild. Es gehört zur alltäglichen Praxis, daß wir für das, was wir in Galerien, Ateliers oder Museen sehen, eine Übersetzung suchen. Hinter der Möglichkeit, Werke mit immer neuen Kommentaren zu verändern, steckt eine Erfahrung, die sich bis ins achtzehnte Jahrhundert zurückverfolgen läßt. Hume, Shaftesbury zerbrechen das Regelwerk einer klassizistisch genormten Ästhetik. Unbestimmtheit und Phantasie rücken in den Vordergrund. An die Stelle des kodifizierten Geschmacksurteils, in dem sich der Betrachter abgesichert sieht, treten Einbildungskraft und Lebensbezug. Gegen eine feststehende Stufenleiter ästhetischer Wertvorstellungen setzt Hume in seinem Essay Of the Standard of Taste den Einspruch: »Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty.« Duchamps Wort faßt eine Praxis zusammen, die, nicht zuletzt dank seinem eigenen Zutun, im zwanzigsten Jahrhundert zu einem generellen Interpretationszwang mutiert. Kombinatorischer Umgang mit Formen und Themen begleitet die Rechnung dafür, daß die liturgische und soziale Funktion von Kunst verlorengegangen ist. Zwei Faktoren spielen mit: die ästhetische Eroberung der Kunstlosigkeit und die Notwendigkeit, ungegenständliche Formen, Gesten und Aktionen vermittelbar, erlebbar zu machen. Nichts kann sich dem mehr oder weniger subjektiven Kommentar entziehen. Denn die Kunst lebt jenseits ikonographischer Gewißheiten. Dies gilt nicht nur für die frühen avantgardistischen Positionen.

Gleiches läßt sich auch für die Revivals präziser Stile und Inhalte behaupten. Sie sind in keiner Weise verständlicher. Die Redundanz des Kunstbetriebs schleift die Bezüge und Vergleichsmöglichkeiten ab. Denn je postmoderner Kunst wird, desto mehr läßt sie die erkennbare Verankerung in einer datierbaren, kritischen Zeit vermissen. Deshalb stellt sich die Frage, vor welchem intellektuellen, literarischen Hintergrund Bilder gesehen werden können. Duchamp selbst hat zu seinen Aktionen Kommentare geliefert. Können wir nun für die grundsätzliche, geradezu transzendente Skepsis, mit der er den Kunstbetrieb verunsichert, Referenzen erwarten, die über den

eigenen Kommentar hinausführen? Wenn man mit Duchamp zusammen war, kam die Rede unentwegt auf Literatur. Alphonse Allais und Alfred Jarry gehörten zu den Lieblingsautoren. Sie spielten mit Paradox, Umstellung und Ironie. Dieser Umgang war für ihn existentiell. Vergessen wir nicht, Duchamp starb in seinem Badezimmer an einem Lachanfall, den eine Passage in einem Text von Allais ausgelöst hatte. Duchamps transoptische Aktivitäten im Bereich der Kunst wären ohne das Geflecht von Anspielungen sinnlos. Was böte sich als ein akzeptables archetypisches Paradigma für eine Verwendung des Interpretationszwangs an, in den uns Duchamp versetzt? Man könnte zunächst an Freud denken. Doch genauer betrachtet ist es keineswegs diese Art von Hermeneutik, die uns zu befriedigen vermag. Denn Erklärungsmodelle wie die »Traumdeutung« bleiben an gesellschaftlich abgesicherten, historischen Verhältnissen ausgerichtet. Sie haken sich am Subjektiven ein. Sie tun es jedoch, um ebendieses Subjektive abzuhängen. Es geht Freud letztendlich um das Einvernehmen von Individuum und Gesellschaft, um den Abbau von Dissonanz. Verständlichkeit, Aufklärung, nicht Reprivatisierung von Gefühlen und Reaktionen sind das Ziel. So besehen ist das Resultat der Interpretation eindeutig: es schafft das Unklare ab, und es schwächt das Persönliche. Duchamp bringt dagegen zum Ausdruck, daß es ihm nicht um Explikation und Bildanalyse geht. Die imponderable Aussage von Bildern, Skulpturen und Objekten, die Fabrikation von neuartigen Beziehungen erweisen sich wichtiger als eindeutige Bilderklärungen.

Wenn wir uns deshalb nach einem Muster für den Interpretationssoßg umsehen, den Duchamp in Gang gesetzt hat, dann möchte man meinen, nichts biete sich besser an, als das Verfahren, das Don Quijote zu einer großartigen, durchgehend funktionierenden Stimmigkeit entwickelt hat. Er meistert eine Technik der Interpretation, die schlagfertig jeden Widerspruch und jede Skepsis abzuwehren vermag. In den Augen des traurigen Helden kann ein beliebiger Gegenstand, kann eine zufällige Begegnung zu einer Bedeutung gezwungen werden. Und wie Duchamp agiert Cervantes an einer Zeitenwende. Jedes Zusammentreffen dient Don Quijote

konkret dazu, noch einmal die verlorene, obsolete Welt des Rittertums heraufzubeschwören. Objektiv gibt es für ihn nichts mehr zu erleben: die Aktionen und Interpretationen, in die er sich hineinsteigert, leisten allein noch der Bibliothek Tribut, die dieser in seinem Studiolo zurückgelassen hat. Was dem Helden zustößt, läßt sich deshalb fugenlos auf Lektüren beziehen. Dies führt dazu, daß Don Quijote für all die Abenteuer, in die er sich stürzt, jeweils die Quelle und die historische Besetzungsliste anzugeben vermag. In der Tat bleibt auch die Bibliothek die einzige unbezweifelte Realität, die die Freunde und Feinde des Ritters nicht in Frage stellen können. Wie bei Cervantes gewinnen bei Duchamp Wissen und Kombinatorik größere Bedeutung als eine direkt erfaßbare künstlerische Realität. Duchamps Leben und Werk gehört der kommentierenden und interpretierenden Kategorie an, die Cervantes in seinem Buch darstellt. Geht Don Quijotes Praxis von der genauen Kenntnis der Ritterromane und Traktate aus, dann bezieht sich Duchamp, der kommentierende Stratege der Avantgarde, auf die Kenntnis kunsthistorischer Schriften und ästhetischer Manifeste. Hier gibt es eine Parallelität. Den Angriff auf eine eben erloschene literarische Gattung, auf den in allen Regeln festgelegten Ritterroman, modifiziert Duchamp zu einem Angriff auf ein anderes Erloschenes, den Salonbetrieb und das Museumsbild. So besehen entspricht der Schnurrbart, den der Franzose der Mona Lisa verpaßt, den grotesken Übermalungen, mit denen Cervantes seine Rittergeschichten ausstattet. Auch die Welt, die Don Quijote aufbaut, hätte ohne die ständige Absicherung in Lektüre und Zitaten nicht ihre unbezweifelbare Logik erreicht. Alles, was Duchamp unternahm, lebte von einem Appell an den Kommentar und an das Kalkül. Eine nur formale, phänomenologische Betrachtung der Readymades, deren Gleichsetzung mit Skulpturen, kam aus diesem Grunde für ihn überhaupt nicht in Frage. Der unerschöpfliche Don Quijote scheint darüber hinaus auf konkrete Weise das Bildvokabular Marcel Duchamps zu bestimmen. Denn zwischen den selbstgesetzten Situationen, mit denen sich der sinnreiche Junker im Laufe seiner Abenteuer abgibt, und Duchamps Readymades bestehen erstaunliche Parallelen. Die verblüffendste Begegnung zwischen dem

interpretierenden Vorgehen Duchamps und Cervantes' liefert die hinreißend komische Szene, die im 21. Kapitel »von dem großartigen Abenteuer mit dem Helme Mambrins handelt«. Don Quijote verehrt ein metallenes Becken, das er einem vorbeireitenden Barbier entreißt, als die Kopfzier des unsterblichen Mambrin. Er projiziert auch in diesem Falle ganz einfach sein Vorwissen, das er von dem mythischen Prunkhelm besitzt, in ein alltägliches Objekt. Das ist beste Interpretation – Interpretation, die uns im Umgang mit einer Ästhetik, die sich dem »objet« zuwendet, absolut verständlich erscheint. Duchamp illustriert mit einem seiner Readymades diese Szene. Die Rede ist von »Fontaine«, von jenem Urinoir, das er 1917 unter dem Pseudonym R. Mutt der Jury einsendet, die über die Zulassung zur Ausstellung der New Yorker Independent Group zu befinden hat. Zahlreiche Interpretationen wurden für diese Arbeit vorgeschlagen. Eine will in dem bauchigen, porzellanenen Objekt gar die Anspielung auf eine Buddhafigur erkennen. Wie zuvor Cervantes mit seiner Barbierschale, die dazu dient, Schaum zu schlagen oder einen Aderlaß aufzufangen, greift Duchamp nach einem Artikel, der dem sanitären Bereich zugehört. Und wie Don Quijote entzieht er ihn durch eine kleine Manipulation dem Nutzwert. Setzt sich der Ritter von der traurigen Gestalt das Becken als Helm auf den Kopf, so wendet Duchamp das Urinoir. Er stellt es auf den Kopf. Hier und da können wir von Nobilitierung sprechen. Diese fällt deshalb so kraß und überraschend aus, weil die Ausgangsbedeutung der Objekte so tief angesiedelt ist. In beiden Fällen wird die Preisgabe des ursprünglichen Gebrauchs entscheidend. Dieser Verzicht erst macht den Gegenstand für die Interpretation offen. Als ich Duchamp in seinem Atelier in Neuilly auf die verwirrende Nähe zwischen »Fontaine« und »Mambrins Helm« ansprach, winkte er keineswegs ab. Auch zu anderen Arbeiten Duchamps – nehmen wir die Tür in der Rue Larrey, die wechselweise einen Raum öffnete und einen anderen verschloß – kann die Lektüre von Cervantes als Kommentar dienen. Verkündet doch Don Quijote nicht zuletzt im Zusammenhang der Szene, in der vom Barbier und der Rasierschale die Rede ist: »Wo eine Tür sich schließt, tut sich eine andre auf.« Bei Duchamp handelt es sich um alles andere als um formale Einheitlichkeit und um den

Aufbau eines Stilbegriffs. Im Gegenteil, Duchamp möchte sein Denkspiel mit Hilfe möglichst disparater Interpretationsentwürfe in Gang halten. So haben wir seine Mitteilung zu verstehen, es gehe ihm in den Readymades darum, dem »look«, der Erkennbarkeit auszuweichen. Auch Don Quijotes Strategie beruht auf Offenheit. Sie ist in höchstem Maße polyform. Seine Interpretation greift wechselweise nach Windmühlen, nach einer Schenke, nach Weinschläuchen, nach einem Barbierbecken. Nicht zu übersehen, es sind durchwegs banale Dinge, niedere Situationen, mit denen er sich auseinandersetzt. Die interpretierende Methode des Ritters entdeckt notwendigerweise hinter allem eben das, was er entdecken möchte. Er kann mit allem, was ihm begegnet, etwas anfangen. Denn alles paßt in sein System. Zu jedem visuellen Angebot vermag der universale Interpret bedeutende Lesefrüchte vorzulegen. Er malt aus. Auch dies läßt an die Definition des Readymade denken. Der Sprung aus dem Banalen-Wirklichen zum Interpretiert-Mythischen liefert die Energie für das Hineinsehen. Stumpfsinnige Gesten und unbedeutende Dinge bilden die Voraussetzung dafür, daß das Gefälle zwischen Realität und Interpretation so stark ausfällt. Nur eine entwaffnende Banalität kann den heroischen Perspektivismus hervorbringen, von dem sich die Vorstellungskraft des traurigen Ritters nährt. Hinter dem Glanz seines interpretierenden Lebens steckt folglich durchwegs etwas Banales. All dies läßt wiederum an Duchamp denken: er vermag es, alltägliche Gegenstände, die er aussucht und die er nur minimal verändert oder durch Umstellung verfremdet, in den Fluchtpunkt von Atelier und Museum zu rücken. Immer wieder kehrt Cervantes in seinem Buch zu der Szene mit dem Helm des Mambrin zurück. Sie wird zum Urbild dessen, was der Autor einmal mit dem Wort von den »systematischen Narreteien« umschreibt. Das klingt für denjenigen, der sich in unserem Jahrhundert umschaute, vertraut. Dalís Definition der »paranoia-kritischen Methode«, die das systematische Verwirrspiel, die Konstruktion von Doppel- und Mehrfachbildern reglementiert, können wir auf Don Quijote beziehen. In dieser Prozedur radikalisiert, mechanisiert der Spanier ein Vorgehen, das er von seinen surrealistischen Freunden übernommen hat. Die

Surrealisten bauen gezielt konventionelle Bedeutungen der Realität ab, sie erproben den Aufstand gegen das »peu de réalité«, gegen die Geringfügigkeit der Realität. An die Stelle des Grund- und Folgeverhältnisses, an die Stelle des Nutzwertes tritt der Schein. Interpretation und Halluzination vermögen ein Spannungsfeld aufzubauen, das den Gegenstand in eine Gegenwirklichkeit metamorphosiert. Auch hier können wir Nähe im Detail verfolgen: was ist ein Buch wie Bretons Nadja anderes, als ein anachronistischer, ins Paris der zwanziger Jahre verlegter Minnesang? Breton jagt in seinem Bericht, der Ereignisse an der Grenze der Unwirklichkeit und des Spiritismus notiert, keiner Realität, sondern einem Phantom nach.