

Ungewöhnlich: Wie wird ein sehr gewöhnliches Ding zur Kunst?

„Ich nehme an, daß wir uns auf eine lange Periode gefaßt machen können, in der Künstler, von der Kritik befeuert, leidenschaftlich gegen Grenzen angehen, die in Wirklichkeit gar keine Überschreitung zulassen. Ich sehe mit Freude einer Kunstwelt entgegen, in der diese erkannt wird und in der der tonangebende Stil des Abendlandes verlöscht und nur individuelle Stilarten und die Viten der Künstler als pluralistische Biographie übrigbleiben.“

(A.C. Danto, „Kunst nach dem Ende der Kunst“ S.290, München 1996)

Auch auf die Gefahr hin einiges zu wiederholen, möchte ich nun noch einmal ein Objekt umkreisen, von dem im ersten Kapitel nur notdürftig die Rede war. Fountain hatte dort den Weg ins Museum noch nicht gefunden. Das gilt es nun nachzuholen:

Fountain

Zwischen 1913 und 1917 ‚experimentierten‘ einige Künstler mit "Objekten". Unter ihnen Marcel Duchamp, der mit Gebrauchsgegenständen spielte, die er angeblich im ‚Kaufhaus‘ erwarb. Beim ersten dieser Experimente montierte er 1913 das Vorderrad eines Fahrrades in einer geraden(!) Gabel umgekehrt auf einen Küchenhocker. Das Objekt zeigt ein gewisses Interesse an Kinetik, man kann das Rad drehen, und wenn Licht darauf fällt, wirft es einen bewegten Schatten. Die Drehbewegung und ihr Schattenspiel bei Projektion scheinen dem Bastler ein Anlass für dieses Spielobjekt gewesen zu sein. *"Es war nicht zum Ausstellen gedacht"..."es war einfach nur für meinen eigenen Gebrauch."* (Duchamp zitiert in Tomkins S.160 aus einem Interview mit dem Verfasser) Dem ‚Fahrrad-Rad‘ folgte 1914 ein ‚Flaschentrockner‘, den er ebenfalls aus ‚rein ästhetischen Gründen‘ in einem Kaufhaus erwarb und ohne daran etwas zu verändern in seinem Atelier verstauben ließ. Zwei Jahre später kam ihm in New York die Idee, aus diesen, in der französischen Heimat verbliebenen Dingen, eine ‚Art neuer Kunst‘ zu machen. Zum ästhetischen Reiz gesellte sich ein intellektuelles Vergnügen. Er prägte dafür den Begriff **Ready-made**. An dem bereits bekannten Beispiel von Duchamps *„Fountain, 1917“* will ich untersuchen, wer welchen Anteil daran hat, wenn ein gewöhnliches Ding zu Kunst werden kann. Duchamps Ready-mades prägen ein Kunstverständnis, das erst ein halbes Jahrhundert später Karriere macht. In den 60er Jahren des 20.Jh in der **Pop-Art** und noch später in der **Konzeptkunst** finden solche Akte eine größere Resonanz in der Kunstwelt und gehen dann auch in die Kunstgeschichtsschreibung ein.

Mit welchem "**Ding**" haben wir es zu tun?

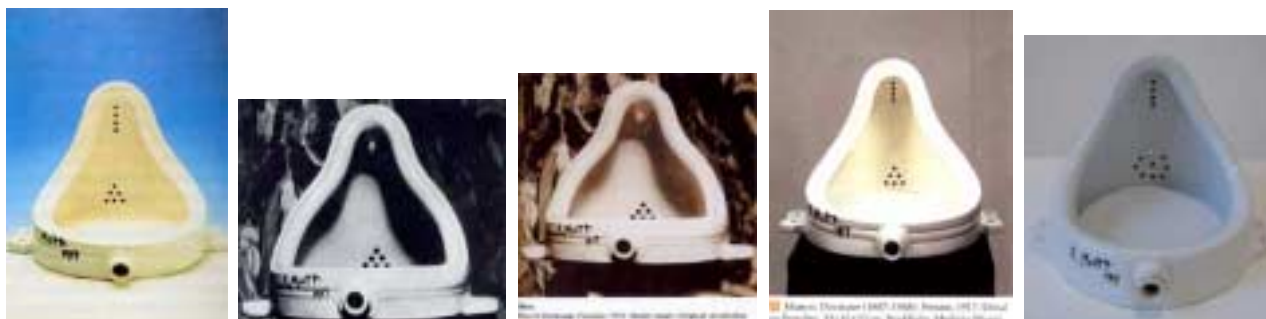
Einige verfügbare **Schulbücher** werden zu Rate gezogen und mit anderer Literatur konfrontiert. Auf der Suche nach Abbildungen von Duchamps "Fountain" finde ich zunächst eine "historische Fotografie" von Alfred Stieglitz aus dem Jahr 1917. Diese oft zitierte Abbildung existiert bereits 1917 in unterschiedlichem Zuschnitt, einmal wie hier den Sockel betonend durch ein hohes Format, einmal etwas flacher, wie in der Zeitschrift "The Blind Man", stets jedoch in s/w-Reproduktion. Sie wurde bei <Nerdinger> (s.u. Literatur) so beschnitten, dass ein bei H.H. Mann zu sehendes **Podest** oder ein Sockel, wie auch ein links angebundener **Packzettel** unsichtbar wird, die Beschneidung im <Kammerlohr> (s.u.Literatur) fällt etwas geringer aus, dafür bietet dieses neuere Schulbuch als Farbe den nostalgischen Braunton einer alten Fotografie, den ich bislang noch nirgends so fand. Das hat wohl auch mit der Geschichte



der Reproduktion und den Kosten des Farbdrucks zu tun. Die Aufnahmen scheinen ansonsten identisch; Objekte und Hintergründe gleichen sich in diesen Bildern, der bei Nerdinger besprochene "Sockel", auf den Duchamp das Objekt „gestellt“ haben soll, ist nur bei Mann gut zu sehen und, wie auch das Objekt selbst, etwas aus der Symmetrie gerückt. Über die Höhe dieses Sockels lässt sich nur spekulieren: Der Fotograf suggeriert eine Augenhöhe mit dem Objekt. Demgegenüber handelt es sich bei der Abbildung aus dem Schulbuch <Grundkurs Kunst 2> möglicherweise um ein anderes Objekt, aus einem anderen Blickwinkel, ohne erkennbaren Sockel vor einem anderen Hintergrund in Farbe fotografiert. Der Schriftzug scheint leicht versetzt zu sein und die Anordnung der Ausflusslöcher differiert möglicherweise, wenn auch durch die Verschattung der Fotografie von Stieglitz hier eine Aussage schwer fällt. Mit einiger Sicherheit unterscheiden sich beide Objekte von dem, das im Haus der Kunst (Ausstellung "Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts") im Jahr 2000 in München ausgestellt war. Bei diesem Objekt bilden die Ausflussöffnungen am Tiefpunkt des Beckens einen Kreis und es fehlt auch eine Profilierung des Beckenrands. Andererseits imitiert der Schriftzug recht ähnlich die Aufschrift auf dem Objekt, das Stieglitz fotografierte. Bleibt die Frage nach dem "Original" und der Verdacht, dass es sich bei Fountain um eine Art Auflagenobjekt handelt, wie etwa bei vielen von Rodins Plastiken. Die Legenden in <Grundkurs Kunst 2> und bei Nerdinger liefern in verschiedenen Worten eine Erklärung: Bei dem hier gezeigten Objekt handelt es sich um eine "Replik" aus dem Jahr 1964, während das von Stieglitz fotografierte Objekt bei <Nerdinger> als "verschollen" bezeichnet ist.

Dem Aussehen nach gleicht das Objekt einem Fabrikat aus dem Sanitärhandel (z.B. laut wikipedia: Standardmodell „Bedfordshire“ der Firma J. L. Mott Iron Works aus New York City), das fachlich auch als **Urinal** bezeichnet wird, aus Porzellan gegossen ist und in Männertoiletten in zahllosen Varianten auch heute noch zu finden ist, für Männer, die lieber im Stehen als im Sitzen ihr Wasser lassen wollen. Vielleicht ist es erwähnenswert, dass derartige Urinale um 1900 in Mode kamen, und möglicherweise rührt Duchamps Interesse für das Objekt daher, dass ihm dieses amerikanische Kulturgut aus seiner französischen Heimat noch nicht geläufig war, wo das Pissoir üblicherweise noch eine **Pinkelrinne** war. In "The Blind Man II" (s.u.) macht sich Duchamp lustig über die Überlegenheit der Kunst Amerikas: "The only works of art America has given are her plumbing and her bridges."

Rhonda und Roland Shearer gingen der Frage nach, woher Duchamp seinen legendären "Springbrunnen" hatte und verglichen das von Stieglitz dokumentierte Exemplar mit historischen Abbildungen aus zeitgenössischen Sanitärkatalogen. Dabei entwickelten sie die These, dass das von Stieglitz abgebildete Exemplar weder von der Firma Mott Works hergestellt, noch von ihr vertrieben wurde. (http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/rrs/shearer.htm)



Die zahlreichen Repliken, die in mehreren westlichen Museen zu finden sind, gehen in der Hauptsache zurück auf Arturo Schwarz, einen Mailänder Galeristen, der sich 1964 eine nicht ganz klare Anzahl von Duchamp signieren ließ, wiederum mit dem Schriftzug, den auch schon das von Stieglitz abgebildete Objekt trug. Der **Packzettel** auf der Fotografie von Stieglitz – vermutlich ein Relikt der sagenumwobenen Einreichung zur Ausstellung 1917 – scheint nicht zum Kunstwerk zu gehö-

ren, weil die Repliken darauf verzichten. Alle Fotografen scheinen sich darüber verständigt zu haben, dass es von dieser "Plastik" eine **Hauptansicht** gibt, man sieht dieses Ding selten aus einer seitlichen Ansicht oder einer Untersicht.

Am 10./11.2.2007 berichtet die SZ von einem Attentat auf eine Replik von Fountain im Pariser Centre Pompidou, einem **Museum** für moderne Kunst. Für seine Beschädigung mit einem Hammer am 4.1.2006 musste Pierre Pinoncelli 14.352 Euro Strafe zahlen. Der **Wert der Replik** wurde auf 2,8 Millionen Euro geschätzt. Die Replik stammt aus der Serie von Arturo Schwarz (s.u.).

Erstes Fazit:

'Fountain' von Marcel Duchamp scheint somit eher eine Gattung von Dingen zu sein, als ein bestimmtes, unverwechselbares Ding. Oder man muss es sehen als ein **gedankliches Konstrukt**, eine kaum objektivierbare Idee, der man sich in mehreren, einander ähnelnden Dingen annähern kann. Selbst dann ist der einzelne Versuch der Objektivierung noch von hohem materiellen Wert. Tatsache ist, dass die Zahl der **>Approaches<** oder andernfalls: der **>Repliken<** sich im Verlauf der Jahre seit 1917 vermehrt hat, dass zum Objekt eine Reihe von **>Klonen<** oder **>Geschwistern<** entstanden ist, wobei einige dieser Nachkommen ästhetisch leicht aus der Reihe tanzen, eher als jüngere Brüder wirken. Das sinnlich wahrnehmbare, singuläre Erscheinungsbild von „Fountain“ scheint für Duchamp oder/und die Nachbildner eher zweitrangig gewesen zu sein. Eine Kunst, der es um ein sinnlich-visuelles Erleben geht, bezeichnet Duchamp gern verächtlich als "retinal". Wir werden später noch sehen, dass Repliken für Duchamp durchaus eine gewünschte Form seines Werks darstellen. Wir werden auch feststellen, dass eine ganze Anzahl der Repliken von 'Fountain' trotz aller Verachtung dieser Ideenkunst gegenüber dem retinalen Erscheinungsbild, den angestregten Versuch machen **dem ursprünglichen Objekt doch möglichst ähnlich** zu sein. Die Schrift sitzt immer links vom 'verwaisten' Wasseranschluss und das Objekt liegt meist auf seiner einzigen planen Fläche sozusagen am Rücken. Der Werkstoff Porzellan (mit Ausnahme einzelner vergoldeter und bronzener Exemplare) scheint noch ästhetisch geboten, ein Sockel erscheint als erwünschte, aber nicht zwingend notwendige Beigabe, vielleicht auch deshalb, weil nur so eine Ansicht möglich ist, die der Fotografie des 'Originals' nahe kommt. Der Packzettel ist nur in der Fotografie von Stieglitz erkennbar, wenn sie nicht, wie im Schulbuch Kammerlohr, unten abgeschnitten ist. Er scheint den Reproduzenten verzichtbar gewesen zu sein. Dabei ist er für die Genese des Kunstobjekts recht aufschlussreich und in manchen Kommentaren bedeutungsschwer.

Der Anteil des Künstlers am Werk

Den Autor eines Kunstwerks stellen wir vor dem Original in der Regel über eine Signatur fest. Über eine ausschließliche „Eigenhändigkeit“ der Fertigung besagt er in der Regel nichts. Auch Werkstattbilder oder Drucke, die eine Werkstatt für den Künstler fertigt, werden oft mit eigenhändiger Unterschrift versehen. Das Signum ist hier eher eine Art Autogramm. In diesem Fall ist die Beschriftung mit Namen und Datum am Objekt recht augenfällig, widerspricht allerdings den Angaben in unserem Schulbuch, das Marcel Duchamp als Autor bezeichnet und zwei Daten nennt, 1917 und 1964. Wir müssen also der Bedeutung des Signets nachgehen und erklären, was die Bezeichnung "Replik 1964" bedeutet. Was sagt uns "R. Mutt 1917"?

Nerdinger sagt dazu, dies sei "der Namen einer bekannten Sanitärfirma". Warum signiert Duchamp mit dem Namen eines möglichen Herstellers? Danto weiß es anders: Das Urinal sei "produziert von einer Firma Mott Works" (Danto, "Die Philosophische Entmündigung der Kunst", 1993, S.54) Danto kann auch zum unterschiedlichen Aussehen der Objekte etwas beitragen: "Tatsächlich ging das Original verloren, doch Duchamp hat (in den 60er Jahren!) für die Janis Gallery noch ein weiteres Urinal gekauft und ein drittes für die Galleria Schwartz in Mailand, und später hat er dann sogar eine Auflage von acht Exemplaren nummeriert und signiert, als handelte es sich um eine limitierte Auflage von einem Kupferstich" ...Ganz offensichtlich kam es ihm dabei nicht auf gleiches Aussehen an, vielleicht nicht einmal auf die gleiche Herstellerfirma, möglicherweise hat er die Waren auch gar nicht mehr selbst

im Warenhaus' erstanden, weil das Schleppen so eines oder gar mehrerer so schwerer Teile im Einkaufsnetz für einen 77jährigen nicht mehr so einfach gewesen sein dürfte. Danto setzt hinter die Schilderung des Ursprünglichen Einkaufs im Jahr 1917 ein "**selbst**". Kann es für den Anteil des Künstlers an einem derartigen 'Werk' entscheidend sein, ob er es **eigenhändig** im Lagerhaus erstanden hat? Nach Berichten seines Galeristen Schwarz schreibt H. Mann von dessen Behauptung, "*dass Walter Arensberg, Joseph Stella und Marcel Duchamp Fountain bei Mott Works abgeholt hätten, wobei Arensberg das Urinal bezahlt habe.*" (H. Mann, S.38) Es ist also gut möglich, dass bereits der simple Akt eines Einkaufs im Sanitärfachgeschäft noch mehrere Beteiligte involvierte und rechtlich eigentlich derjenige als Käufer zu gelten hat, der die Sache bezahlt. Wenn Duchamp bereits beim Kauf womöglich nicht als der eigentlich Handelnde bezeichnet werden kann, so bleibt noch die Frage, wie es um die Behauptung steht, er habe es ausgestellt. Kann ein Künstler sozusagen eigenhändig sein Werk ins Museum auf einen Sockel stellen? Mit dieser Frage werden wir uns weiter unten auseinandersetzen. Hier nur so viel: Duchamp wollte ganz offensichtlich mit dem Pseudonym **keine Autorenschaft** beanspruchen oder wollte seine Zuständigkeit verschleiern. Insofern scheint es konsequent, dass er auch **nicht selbst** das Objekt zur Ausstellung brachte, oder gar ausstellte, oder etwa auf einen Sockel stellte. "*Eine meiner Freundinnen sandte unter dem männlichen Pseudonym Richard Mutt ein Urinal aus Porzellan als Skulptur ein...*" (Brief von Duchamp an seine Schwester Suzanne vom 11. April 1917, zitiert in H. Mann, "Marcel Duchamp 1917", S.27)

Zurück zur Problematik der Verschiedenheit der Repliken: Entscheidend scheint die Tatsache zu sein, dass man es als Urinal erkennt, als ein Behältnis zum Auffangen männlicher Notdurft, und dass die Signatur R. Mutt 1917 darauf an ein historisches Ereignis erinnert, das für die Kunstwelt von 1964 an Bedeutung gewonnen hat. Die Repliken behoben sozusagen notdürftig eine kunsthistorisch/museale Leerstelle in **Ermangelung des Originals**. Das in München (Haus der Kunst 2000) gezeigte Exemplar stammt aus Stockholm, und es sieht an den Rohrstützen gebraucht aus. Vielleicht kommt es gar nicht aus dem 'Kaufhaus'. Das individuelle Objekt versteckt sich hinter einer historischen Maske. Wir benützen es um des historischen Objekts wegen.

Betrachten wir die Abbildung in unserem Buch von Klant/Walch, "*Grundkurs Kunst*" (Band 2 auf Seite 166). In dem zweiseitigen Text unter der Überschrift "*Die Umwertung aller Werte*" ist davon die Rede, dass Duchamp "*Gebrauchsgegenstände*" .. "*durch ihre Ausstellung zu Kunstwerken erklärte*". Um die Jahrhundertwende zum 20.Jh gehörte es zum Selbstverständnis des Künstlers, dass er sein Werk kraft einer originären Erfindung als Autor (Urheber, Schöpfer) konzipierte und zumindest modellhaft als zeichnerischen, malerischen, plastischen Entwurf realisierte. Gerade an der Wende zum 20.Jh wird ein Streit virulent, der eine alte handwerkliche Forderung aktualisiert, die durch die Erfindung von druckgrafischen und plastischen Reproduktionsverfahren in Gefahr zu geraten scheint: Künstlerischen Rang kann nur ein Werk beanspruchen, das der Urheber eigenhändig ins Werk gesetzt hat und das dadurch Originalität im Sinn von Einmaligkeit erlangt. Im Zusammenhang mit dem Begriff "*taille directe*" haben wir im Umfeld von Rodin und Maillol diese Auseinandersetzung kennen gelernt. Rodin starb im Geburtsjahr von „Fountain“. Noch nach seinem Tod gab es Streitereien um die zahllosen Repliken, Vergrößerungen, Verkleinerungen, Materialumgestaltungen seiner Plastiken die in seiner Werkstatt zu hunderten von Gehilfen hergestellt worden waren. Im Begriff Ready-made wird dieser Forderung nach Eigenhändigkeit ganz offen widersprochen. Duchamps Fahrrad-Rad kann noch als >Montage< durchgehen, aber der Flaschentrockner und das Urinoir verdanken weder ihre Erfindung noch ihre Ausführung einem Akt künstlerischer Schöpfung. Im Fall des Fahrrad-Rads ging Duchamp noch einen Schritt weiter. Er beauftragte seine Schwester von Amerika aus das Objekt mit seinem Namen zu versehen.

"*Wenn Du in meiner Wohnung warst, hast Du in meinem Atelier ein Fahrrad-Rad und einen Flaschentrockner gesehen. Ich hatte es als eine schon fertige Skulptur gekauft. Und hinsichtlich dieses Flaschentrockners habe ich eine Idee: Hör zu. Hier in N.Y. habe ich einige Objekte in demselben Sinn gekauft, und ich behandle sie als >>ready made<<. Du kannst hinreichend Englisch, um die Bedeutung von >>ready made<< zu verstehen, wie ich diese Objekte nenne. Ich signiere sie und*

gebe ihnen eine englische Beschriftung. Ich werde Dir ein paar Beispiele geben: Ich habe zum Beispiel eine große Schneeschaukel, auf die ich am unteren Rand geschrieben habe: In advance of a broken arm, ins Französische übersetzt: En avance diu bras cassé. Gib Dir nicht zu große Mühe, es im romantischen oder impressionistischen oder kubistischen Sinne zu verstehen - es hat nichts damit zu tun....Du nimmst diesen Flaschentrockner für Dich. Ich werde ihn aus der Ferne zu einem >>Readymade<< machen. Du wirst am unteren Rand auf der Innenseite des Bodenrings in kleinen Buchstaben mit einem Pinsel für Ölfarbe in silberner und weißer Farbe die Inschrift aufmalen, die ich Dir anschließend geben werde, und Du wirst ihn mit derselben Handschrift wie folgt signieren: (durch) Marcel Duchamp."(M.D. an Suzanne Duchamp, seine Schwester, etwa 15.Januar 1916, zitiert in Tomkins, S.188) Weiter bei Tomkins: "Es war zu spät. Beim Ausräumen seines Ateliers hatte Suzanne sowohl den Flaschentrockner wie das Fahrrad-Rad weggeworfen, die sie für nutzlosen Kram gehalten haben mußte."(ebenda S.188)

Welchen Sinn kann es machen, wenn in unserem Schulbuch, wie auch in anderen einschlägigen Texten, im Zusammenhang mit Duchamps Urinal von einem >Kunstwerk< gesprochen wird? Ist Duchamps 'Werk' die Erfindung eines neuen Namens für ein altbekanntes Ding? Könnte er sich die Erfindung Ready-made patentieren lassen, wie Yves Klein seine blaue Farbe? Das Buch sagt, dass Duchamp Gegenstände "durch ihre Ausstellung zu Kunstwerken erklärte". Wenn das Urinal denn ein Kunstwerk ist, so bedurfte es einer Deklaration, um es dazu zu machen, und sicher gilt diese Erklärung nicht der Gattung Urinal insgesamt, sondern dem Einzelstück, dem irgendeine Autorität als Zeichen seiner **Adelung** und **Weihe** in einem Akt der **Transsubstantiation** sein neues Kunstego, und als äußeres Zeichen, ein Signet verpaßt hat. Was wir an der Abbildung lesen können, ist in der Tat eine Art Signet von Duchamp und liest sich "R. Mutt 1917". Hätte er es (bzw. sie) nicht gekennzeichnet, so könnten wir heute nicht sagen, welche Urinale nun die vermeintlichen Kunstwerke sind und welche nicht. Wir hätten möglicherweise ein gewöhnliches Urinal für Duchamps Fountain gehalten. Dass er es mit einem Namen und einer Jahreszahl versah, stellt eine Art der "Formatierung" (Stefan Heidenreich) dar, die bei Kunstobjekten üblich ist, während Sanitätartikel eher mit einem Preis- oder Firmenschild 'formatiert' werden. Der Begriff **Transsubstantiation** trifft die Sache ganz gut. Er stammt aus der katholischen Glaubenslehre und bezeichnet die im Sakrament vollzogene Verwandlung von Wein und Brot in Christi Blut und Fleisch. Kunstschöpfung erfährt damit eine Analogie zu zum sakralen Akt und wird zur Glaubensfrage. Rein physikalisch ändert das an der Sache nichts, aber am gesellschaftlichen Status, der der Sache im Kunstkontext zugeschrieben wird.

Eine derartige Erklärung oder formale Weihe zum Kunstobjekt ist 1917 aus dem Munde Duchamps nicht bezeugt, wenn auch die 'Formatierung', und wie später zu sehen sein wird, die Einsendung zu einer Kunstausstellung eine solche Willensbekundung nahelegen. Die Grundlage für diese Behauptung war zunächst jedoch eine völlig andere: "Nach dem Vorbild der der französischen <Société des Independants> sollten für die geplanten Ausstellungen keine Zensur und keine Vorauswahl durch eine Jury stattfinden, so daß jeder, der die Gebühr bezahlte, auch hätte ausstellen können..." (H. Mann, "Marcel Duchamp 1917", S.21) So gesehen war es ein Beschluss der die Ausstellung durchführenden Künstlergemeinschaft, dass jedes Mitglied einen beliebigen Gegenstand zur Ausstellung einreichen und ihn damit **in den Kontext von Kunst transponieren** konnte, der die Voraussetzung für Duchamps Versuch schuf. Die „Weihe“ setzt voraus einen **Ort der Verwandlung**: die Ausstellung oder letztlich das Museum. Der Hohepriester ist der Kurator oder die **Hängungskommission**.

Eine Replik der "Fountain" landete offenbar auf Umwegen über private Sammlungen erst 1998 im **Philadelphia Museum of Art** als "Gift (by exchange) of Mrs. Herbert Cameron Morris". (siehe Abb.). Dies ist nun wirklich ein **Museum**, aber nicht Duchamp hat das Urinal dorthin gebracht, denn er war zu diesem Zeitpunkt bereits vor 30 Jahren verstorben. Eine weitere Replik wurde 1963



von Ulf Linde für Galerie Burén, Stockholm ‚gefertigt‘ und kam möglicherweise 1965 ins **Moder-na Museet in Stockholm**; die Nachbildung besitzt in Großbuchstaben den Schriftzug „R. MUTT / 1917“. Die Signatur stammt angeblich nicht von Duchamp, sondern von Linde (Quelle: Wikipedia), wurde aber angeblich nachträglich von Duchamp "beglaubigt". Im Oktober 1964 wurde eine Serie von acht Exponaten für die Galleria Arturo Schwarz in Mailand plus je ein Exemplar für den Künstler und den Hersteller sowie zwei Ausstellungsstücke für **Museen** angefertigt. Damit war der Einzug von Fountain in mehrere Museen bereitet. Duchamp, der 1968 verstarb, hat also den Einzug seiner Fountain ins Museum gerade noch erlebt.

Zweites Fazit:

Der weite Weg von Duchamps Ready-mades ins Museum wird durch unsere Schulbücher sehr vereinfacht und damit märchenhaft verbrämt dargestellt. Das Museum und das facettenreiche Ausstellungswesen ist den Schulbüchern in der Regel keine Reflexion wert, obwohl die Interpretationen von Objektkunst vielfach gerade die Art der Präsentation (z.B. 'auf einem Sockel', und 'ins Museum') in ihre Überlegungen mit einbeziehen. Mir scheint es ja nicht unerheblich, ob Fountain auf einem -wie immer gearteten- Sockel dargeboten wird, oder wie eine Dusche über der Tür hängend. Im 2. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, der Geburtsstunde von Fountain, war **kein Museum der Welt** bereit, Duchamps Provokationen einen Platz in einer öffentlichen Sammlung einzuräumen. Kein Künstler konnte zu dieser Zeit einfach irgendein beliebiges Objekt zur Kunst erklären ohne bei den Institutionen des Kunstbetriebs auf Widerstand und Ablehnung zu stoßen. Mehr als 30 Jahre dauerte es, bis Fountain als kunsthistorisch relevantes Ereignis sozusagen erwachsen wurde und sich in New York ein Galerist, Sidney Janis, an eine historische Aufarbeitung von Dada in seinen Galerieräumen(!) machte. Dabei kam er in Verlegenheit, weil sich "verschollene" Objekte schlecht ausstellen lassen. Immerhin fiel diese Darbietung mit Hilfe der Repliken in New York bei einigen jungen Künstlern und Ausstellungsbesuchern auf recht fruchtbaren Boden, und bereitete so aus heutiger Sicht einen Weg in die Pop-Art, die zu dieser Zeit selbst um Anerkennung kämpfte. Andere in New York ansässige, bereits etablierte und von Sidney Janis vertretene **Künstler zogen sich entsetzt aus der Galerie zurück**. Die Repliken zeigten jedoch einen Weg auf, der weitere Galeristen in Stockholm, Mailand und London zu Folgeausstellungen inspirierte und damit den Weg bereitete, der wiederum mehr als ein Jahrzehnt später ins erste Museum führte. Insbesondere die Ausstellung der Galerie Schwarz in Mailand ging auf Reise durch viele Hauptstädte Europas und sorgte dafür, dass Fountain und andere Repliken in den Jahren 1964/65 in Galerien und Museen ausgestellt wurden. Die Repliken befinden sich heute in den Sammlungen des **Moder-na Museet in Stockholm**, des **Indiana University Art Museums**, des **San Francisco Museum of Modern Art**, im **Centre Georges Pompidou**, Paris und in der **Tate Modern** in London, sowie im **Philadelphia Museum of Art**. Eine Internetquelle listet nach Recherchen von Madeline Hollander den Verbleib von 17 Repliken mit den jeweiligen Abbildungen auf. (<http://www.cabinetmagazine.org/issues/27/duchamp.php>)

Der keineswegs reibungslose Weg ins Museum führt über diverse Hürden, Institutionen, die Kunst ausstellen. Künstlervereinigungen, wie die Society Of Independent Artists Inc., Galerien, wie die von Sidney Janis sind wie Haltestellen auf diesem Weg. Wie beim öffentlichen Verkehrsmittel gibt es prominentere Haltestellen und solche, wo selten jemand ein- oder aussteigt. Auch Museen sind heute häufig Orte wechselnder Ausstellungen. Dabei muss das Museum nicht Eigentümer der ausgestellten Stücke sein, die oft nur als Leihgaben aus privaten Sammlungen zur Ausstellung gebracht werden. Den Eigentümern hilft das ebenso wie den Künstlern, weil die Leihgaben sozusagen vorübergehend eine öffentliche Präsenz im Kunstsystem zeigen, weil diese Präsenz sich in Katalogen, Kritiken, Publikationen, Reproduktionen und in der Erinnerung des Kunstpublikums niederschlägt. Nicht alles, was irgendwo ausgestellt wird ist damit schon im Kunstsystem etabliert.

Um im Museum zu landen mussten Dada und die Objektkunst erst zum **kunsthistorischen Begriff** werden. Das aber geht zunächst auf das Konto von Freunden und Sympathisanten, Sammlern, Gale-

risten und Publizisten, die über Ausstellungen, Reproduktionen, Kataloge, Kritiken, Textpublikationen erste Einschätzungen, Einordnungen vornehmen. In der Beziehung scheinen wir heute bereits einen Schritt weiter zu sein, weil auch Museen inzwischen vielfach ihre konservatorischen Aufgaben nicht mehr genügen und sie sich als Wegbereiter für 'zeitgenössische' oder besser zukünftige Kunst sehen.

Der Anteil der Kritik (Publizistik)

Das Schulbuch berichtet: "*Duchamp*"...*"nahm ein im Handel erhältliches Pissoir, stellte es"..."auf einen Sockel"..."und nannte es >>Springbrunnen<<"..."Er löste damit einen **Sturm der Entrüstung** aus..."*(Nerdinger S.277). "*Duchamp*"...*"löste mit diesen Objekten **Skandale** aus..."*(Schroedel Grundkurs Kunst 2,S.165) "*Als Duchamp 1917 ein umgekipptes Urinal mit dem verfremdenden Titel "Fontäne" versah und unter dem Namen R. Mutt zu einer Ausstellung einreichte, löste er damit einen **Skandal** aus.*" (Kammerlohr "Epochen der Kunst 5", S.93f)

Unsere Schulbücher sprechen im Zusammenhang mit 'Fountain' von einem 'Skandal'. Wie wir bereits wissen, kann der Skandal nicht die öffentliche Ausstellung von Fountain gewesen sein, die 1917 ja nicht stattfand. Skandale sind Ereignisse, die erst durch eine breite Resonanz in der Presse und anderen Medien öffentlich Aufmerksamkeit für ein Kunstereignis herstellen. Skandale sind publizistische Ereignisse, die im 19.Jh als **wirksame Werbemittel** erkannt und seither regelmäßig **inszeniert** oder **behauptet** werden um die Neugier eines möglichen Publikums auf das Kunstereignis zu lenken, damit Besucher in Vorführungen und Ausstellungen zu locken und gleichzeitig einen Informationsdurst zu generieren und zu steuern, der der Presse hohe Auflagen sichert, was die bloße Ankündigungen oder sachliche Kommentierungen einer Ausstellung oder eines einzelnen Exponats nie erreichen könnten. Im Fall von 'Springbrunnen' gab seine **Nichtausstellung den möglichen Anlass für einen 'SKANDAL'**. Schon denkbar, dass die Ausstellung eines Urinals im Kontext der Kunstaussstellung einer Künstlervereinigung oder einer Galerie auch zu öffentlicher Empörung etwa in der Presse hätte führen können. Aber dazu kam es hier ja nicht. Zum Skandalchen eignete sich aber, dass eine juryfreie Ausstellung ein eingereichtes Objekt entgegen ihrer eigenen Satzung sozusagen unterschlug. Dabei war es zunächst besser, wenn das strittige Objekt selbst nicht zu sehr in den Vordergrund gerückt wurde. Jeder Leser einer New Yorker Zeitung hätte sich klar der Meinung der S.I.A. angeschlossen, dass ein Urinal in einer Kunstaussstellung fehl am Platz ist. Fünf Tage nach Eröffnung der Ausstellung erschien ein kleinerer Artikel im New York Herald: "*...Marcel Duchamp...The painter of 'Nude Descending a Staircase' fame has declared his **independence of the Independent Society of Artists**, and there is dissention in the ranks of the organization that is holding at the Grand Central Palace the greatest exhibition of painting and sculpture in the history of the country. It all grew out of the philosophy of J.C. Mutt, of Philadelphia, hitherto little known in artistic circles. When Mr. Mutt heard that payment of five dollars would permit him to send to the exhibition a work of art of any description or degree of excellence he might see fit, he compiled by shipping from the Quaker City a familiar article of bathroom furniture manufactured by a well known firm of that town. By the same mail went a five dollar bill. Today Mr. Mutt has his exhibit and his \$5; Mr. Duchamp has a headache, and the Society of Independent Artists has the resignation of one of its directors and a bad disposition. After a long battle that lasted up to the opening hour of the exhibition, Mr. Mutt's defenders were voted down by a small margin. 'The fountain', as his entry was known, will never become an attraction - or detraction - of the improvised galleries of the Grand Central Palace, even if Mr. Duchamp goes to the length of withdrawing his own entry, 'Tulip Hysteria Coordinating', in relation. 'The Fountain', said the majority, "may be a very useful object in its place, but its place is not an art exhibition, and it is, by no definition, a work of art."*" (New York Herald, April 14, 1917, zit in H.H. Mann, S.29)

Das Objekt selbst ist hier elegant und etwas nebulös umschrieben, die Ungerechtigkeit der Ausstellungsverweigerung steht im Vordergrund und der Rück- und Austritt eines der Direktoren der S.I.A., Walter Arensberg sowie des Leiters der Hängekommission, Marcel Duchamp, beleuchtet

den Dissens ("*after a long battle*") innerhalb der Organisation. Das Mysterium um den angeblichen Einsender Mr. Mutt wird um eine erfundene Herkunft aus Philadelphia erweitert und die Drohung von Duchamp, seine eigene Einreichung zurückzuziehen, bringt einen weiteren Scherz ans Tageslicht: Ein Bild mit dem mysteriösen Titel 'Tulip Hysteria Co-ordinating' hat es nie gegeben. Für einen Skandal macht der Artikel zu wenig her, auch wenn er die Ausstellung in ihrer Bedeutung und Größe überdimensional aufbläst. Wieder eine Woche später erscheint ein Artikel über die Ausstellung in der "*New York Sun*", in der der angebliche 'Skandal' keinerlei Erwähnung findet. Ein Jahr später schreibt Guillaume Apollinaire in einer französischen Zeitschrift ("*Mercure de France*") über "*Le cas de Richard Mutt*", wobei er die Hintergründe nur teilweise beleuchtet, Duchamps Rolle in der Intrige aber verschweigt. Er stellt die Sache als **Scherz** dar und vergleicht sie mit einem anderen Scherz, den sich 1910 französische Künstler bei einer Ausstellung der Unabhängigen in Paris erlaubt hatten, als sie Malereien, die ein Esel (Pseudonym: "*Maitre Boronali*") mit seinem in Farbe getauchten Schwanz hergestellt hatte, zur Ausstellung gebracht hatten. Von einem "*Skandal*" ist auch bei Apollinaire nicht die Rede, eher von der **Humorlosigkeit** oder **Inkonsequenz** der Amerikaner gegenüber der Freizügigkeit der Franzosen, bei denen die Bilder des Esels selbstverständlich zur Ausstellung gelangt waren.

Woher also kommt die Rede von einem "*Skandal*" im Zusammenhang mit Fountain? Heinz Herbert Mann hat sich in seinem Buch "*Marcel Duchamp: 1917*" die Mühe gemacht und wohl die meisten historischen Texte gesichtet, die es zu "*Fountain*" gibt. Dabei wird deutlich, dass gegen Ende der 1950er Jahre das Interesse am 'Fall R. Mutt' erwachte und ganz im Stil einer Flüsterpost mehrere Autoren das reale Ereignis mit Kommentaren, Gerüchten, Phantastereien umstellten, die andere nachbeteten und mit neuer Wortwahl umkleideten.

Beispiele:

Über die Auseinandersetzungen im der S.I.A. um die Einreichung von Fountain erzählt Ira Glackens 1957 über seinen Vater William (1917 Vorsitzender der S.I.A.) folgende Geschichte: "*The executive committee stood around discussing the thorny problem. Presumably the best art brains in the country were stumped. Nobody noticed William Glackens leave the group, quietly make his way to a corner where the disputed object d' art sat on the floor beside a screen. He picked it up, held it over the screen, and dropped it. There was a crash. Everyone looked around startled. "It broke!" he exclaimed.*" (Mann, S.37)

Schwarz erfindet einen beabsichtigten Kauf von Fountain durch Walter Arensberg in der Ausstellung der S.I.A.: „Arensberg“...“*went to the show and asked to see 'the fountain by R. Mutt. The officials said they had never heard of it. "I know better than that", said Arensberg...."I want to buy it." Arensberg...took out his checkbook and announced that he would buy it sight unseen. „Fill in the amount yourselves”, he said...*" (Mann, S.37)

In einem Interview legt Pierre Cabane 1972 Duchamp den Begriff "*Skandal*" in den Mund: Duchamp: "...*mein Pissoir war wirklich eine Herausforderung.*" Cabane: "*Dann mußten Sie doch eigentlich zufrieden sein, Sie hatten den Skandal ja gewollt.*" Duchamp: "*Das war ich auch. Denn in dieser Hinsicht war es wirklich ein Erfolg.*" (Mann S.42)

Arturo Schwarz, Ira Glackens, Pierre Cabanne, Beatrice Wood und andere umspinnen als Erste das Urinal mit dem Garn, der **aus einem Witz einen Skandal** macht und aus einem Pissbecken erst ein "Kunstwerk", eher noch ein **Objekt der Kunstgeschichte**. Wie oben schon gezeigt, sorgte der Mailänder Galerist Arturo Schwarz auch dafür, dass das bereits in den Kunsthimmel aufgefahrene Objekt in zahlreichen Repliken seine Wieder-Auferstehung (Re-In-Porcellanierung) feiern konnte und wir es heute in Museen beäugen und bestaunen dürfen.

Die Ready-mades nehmen "*im Buch oder in der Zeitschrift reproduziert, die Gestalt von Kunstwerken an, von Plastiken mitunter, die nicht Duchamp, sondern der Photograph dank der Beleuchtung,*

des Bildausschnitts und des ausgesuchten Bildwinkels hergestellt hat. Als Abbildungen also machen die Ready-mades eine ästhetische Dimension geltend, "...die den Originalen in keiner Weise eigen ist." (Hans Platschek, zitiert in H. Mann, S. 94)

Bleibt noch das Faktum, dass Duchamp und seine Freunde selbst **die literarische Verklärung** des Falls R. Mutt bereits 1917 in Angriff genommen haben, indem sie eine Zeitschrift ins Leben riefen, "**The Blind Man**". Die erste Ausgabe feiert mit einem Aufsatz von Pierre Roché die S.I.A. als eine neue, revolutionäre, liberale, gerechte Form Kunst nach einem aus Frankreich im-portierten Geist in der amerikanischen Öffentlichkeit zu präsentieren und bereitet das Publikum auch recht pathetisch vor auf die Risiken, die so eine Öffnung der Meinungsfreiheit erwarten lässt: "*Die Stunde ist gekommen. Die große Gemeinschaft ist da, Leute, die das seltsame Gefühl verspürt hatten mit Farbe und Pinselstrichen auf gespannten Leinwänden ein bißchen ihrer Seele und ihrer Zeit auszudrücken – Wahnsinnige!*" (Zit. und Übersetzung aus H.H.Mann S.60) Das Konzept der Ausstellung erweckte demnach Erwartungen, die ein Objekt "*Fountain*" bestens erfüllt hätte. Die Show zeigte 2125 Arbeiten von 1235 Künstlern, die in **alphabetischer Reihenfolge** angeordnet waren, um jeglicher Wertung durch eine Hängungskommission aus dem Weg zu gehen. Auch darüber findet sich eine aufwändige Rechtfertigung in der Zeitschrift unter den Titeln: "*Work of a Picture Hanger*" und "*Dream of a Picture Hanger*" verfasst von Beatrice Wood, einer Freundin Duchamps. Darüber hinaus schreibt Wood einen Aufsatz "*Why I Come to the Independents*" und zitiert darin eine Reihe von Dingen, die sie in der Ausstellung zu sehen erwartet. Laut H.H. Mann liest sich die Beschreibung dieser Dinge wie ein Atelierbesuch bei Duchamp, ohne dass allerdings sein Name erwähnt würde. Die zweite und bereits letzte Nummer von "*Blind Man*" (Abb. unten) erscheint einen Monat später und ist ganz auf den "*Fall Mutt*" konzentriert. Roché, Wood und Duchamp gelten Mann als Autoren wie bei Ausgabe 1. Die Schokoladenreibe auf dem Titelbild steht für die Kunstmühle der S.I.A., während im Geheft die Fotografie des "*Fountain*" von Stieglitz für den ausjurierten Beitrag des R. Mutt gezeigt wird und ein 'Bericht' sowie ein Kommentar über "*The Richard Mutt Case*" den Vorfall um das Urinal literarisch vernebeln.



Einen großen Erfolg kann "*The Blind Man*" 1917 nicht gehabt haben. Henri-Pierre Roché erzählt darüber in seinen romanhaften Lebensbeschreibungen, welche Mühe er und Beatrice Wood (im Roman nennt er sie Patricia) gehabt hatten um die vierzig Dollar für das Papier aufzutreiben und die Werbung einer Zigarettenfirma zu requirieren, mit der der Druck finanziert wurde. Die Orthodoxen in der S.I.A. witterten die Provokation gegen ihr Kunstverständnis und erschwerten den Verkauf so gut sie konnten:

"Patricia und eine Freundin sollten, als Sandwichfrauen kostümiert Sensationsplakate tragen und vor dem Eingang der Ausstellung auf und abgehen. Das wurde verboten. Eine hübsche Verkäuferin sollte die Zeitschrift, die fast nichts kostete, neben der Kasse feilbieten, wenn die Leute ihren Geldbeutel zückten. Das wurde verboten. Der Stapel Zeitschriften lag ganz allein auf einem Tisch und langweilte sich. Er blieb unangetastet. Ein befreundeter Buchhändler verkaufte sie bei sich. Später wurde sie zum Sammlerobjekt." (H.H. Mann S.47)

Die Strategie, die Duchamp mit "*The Blind Man*" verfolgte, war nicht unmittelbar erfolgreich. Und doch ging sie letztlich auf, weil der "*Fall R. Mutt*", wie auch das nicht ausgestellte Objekt *Fountain*

zumindest in literarischer und fotografischer Form dokumentiert waren. Darauf konnten die späteren Exegeten des Falls zurückgreifen und taten es auch mit dem Erfolg, dass Fountain zu einem Schlüssel für das Verständnis der Kunstgeschichte des 20. Jh wurde.

Drittes Fazit:

Die Kritik an Fountain kam 1917 zu allererst aus den Reihen der "Society Of Independent Artists Inc." (S.I.A.). Den orthodoxen Kreisen der New Yorker Künstlerschaft ging die Provokation, die das Objekt in ihren Augen darstellte, zu weit. Entgegen ihrer liberalen Satzung wollten sie dem Objekt die 'Würde' als Kunstwerk nicht zubilligen. Selbst die inhaltliche und öffentliche Auseinandersetzung mit dem Fall "R. Mutt" wurde vermieden, niemand gab von offizieller Seite eine öffentliche Stellungnahme zum Ausschluss ab und ganz offensichtlich entstand auch kein öffentlich wirksamer Druck auf die S.I.A. die Entscheidung zu rechtfertigen. Das Ereignis wurde als schlechter Witz eingeordnet, und über Witze können manche lachen, während sich andere darüber ärgern oder die darin enthaltene Provokation abprallen lassen. Fountain stellt die Frage nach den Grenzen des Kunstverständnisses, die 1917 nicht zum ersten Mal gestellt wurde. Die S.I.A. reagiert auf diese Fragestellung, der sie selbst ihre Existenz verdankt, mit Restriktion etwa nach dem Motto: **>Irgendwo müssen einem Begriff Grenzen gezogen werden, sonst löst er sich auf!<** Damit ist ein Dilemma der modernen Kunstkritik markiert, wie auch eine Strategie der Künstler umrissen: Wer die Aufmerksamkeit der Kunstkritik herausfordern will, muss an den Grenzen des Kunstverständnisses rütteln oder sie möglichst provokant und spektakulär überschreiten. Das geht nur, wenn er sich der Kritik stellt, ihre Medien instrumentalisiert oder gezielt selbst nutzt. Die Rede vom "Skandal" um den Fall R. Mutt scheint mir doch überzogen. Der Versuch der Skandalisierung war erfolgt mit Arensbergs und Duchamps Rücktritt als zwei von 21 Direktoren der S.I.A. Das scheint verschmerzbar. Wenn man aber jeden Streit zwischen Künstlern, Missfallenskundgebungen des Publikums in Ausstellungen oder in publizierten Kritiken als Skandal bezeichnen wollte, verlöre man die Dimensionen aus dem Auge, die ein öffentliches Interesse an Kunstereignissen besitzen.

Der Anteil des Betrachters

Duchamp hat sich mehrfach über die Rolle des Betrachters im Prozess der Kunstwerdung in einem Sinn geäußert, dass dieser einen nicht unerheblichen Anteil am sogenannten " *kreativen Akt*" hat. Dabei sah er den Betrachter eher als eine Institution im Kunstbetrieb, sozusagen als das Kunstpublikum. Während Künstler sich oft enttäuscht zeigen über Publikumsreaktionen und vermeintliche Missverständnisse ihrer Intentionen, scheint Duchamp Spaß gehabt zu haben an den unterschiedlichsten Publikumsreaktionen auf seine Aktionen und Objekte. In Interviews äußerte er sich gern mehrdeutig und forderte so zu kontroversen Ausdeutungen heraus.

Duchamp war der Meinung, dass der Künstler nur einen Teil des schöpferischen Aktes vollbringe. Er, der Künstler, sei dabei ohne jedes wirkliche, volle Verständnis für das, was er tue, sondern handle wie eine Art Medium, das etwas in die Welt setzt, zum Ausdruck bringt, was seine geistigen Dimensionen erst in einem Kommunikationsprozess mit einem Publikum zur Entfaltung bringt. Ein derartiges Verständnis vom schöpferischen Akt relativiert die Bedeutung des Originals, das zwar Ausgangspunkt, Quelle, Ursprung bleibt, aber erst im Lauf durch Zeit und Raum als "*Werk*" zur Entfaltung kommt oder aber versiegt, und damit wieder aus der Geschichte und dem Gedächtnis der Menschheit verschwindet.

"Millionen von Künstlern kreieren; wenige Tausende nur werden vom Zuschauer diskutiert oder akzeptiert, und noch weniger werden von der Nachwelt angenommen und geweiht. Letzten Endes mag der Künstler noch so sehr von allen Hausdächern herabschreien, er sei ein Genie - er wird das Verdikt des Zuschauers abwarten müssen, damit seine Erklärungen einen sozialen Wert bekommen

und die Nachwelt ihn schließlich in den Handbüchern der Kunstgeschichte erwähnt." (Duchamp, "Der kreative Akt", zitiert in C.Tomkins, S.572)

Die Wertschätzung eines Objekts als einen Gegenstand von kunstgeschichtlicher Bedeutung kann man also getrost unterscheiden von der schlichten Kreation durch einen Künstler oder der Begeisterung eines Betrachters oder Publikums für ein im Kunstsystem zur Aufführung gebrachtes 'Werk'. Der Philosoph und Kunstschriftsteller Arthur C. Danto, der in seinen Schriften ein großes intellektuelles Vergnügen für die Kunst Duchamps gezeigt hat, macht diese Differenz im folgenden Zitat recht deutlich: "*Fountain gefällt nicht jedem Freund der Kunst, und ich muß gestehen, daß, wenn ich es geschenkt bekäme, ich es bei aller philosophischen Bewunderung doch baldmöglichst gegen nahezu jeden Morandi oder Chardin eintauschen würde - oder auch, da man es auf dem Kunstmarkt ja gern ein wenig übertreibt, gegen ein mittelgroßes Schließchen an der Loire.*" (Danto, "Die philosophische Entmündigung der Kunst", S.56)

Die Rolle des Betrachters im modernen Kunstsystem ist vielschichtig und hängt auch damit zusammen, dass die real existierenden Vorstellungen von Kunst historisch gewachsen sind und traditionalistische Ideen neben aufgeklärten und modernistischen gleichzeitig von der Kunst bedient werden und im Publikum ihre Anhänger finden. Hatten Bilder und Plastiken "*vor dem Zeitalter der Kunst*" (Belting) maßgeblich eine kultische Funktion, so war vom "*Betrachter*" eine religiöse Haltung gefordert, die dem nüchternen Begriff "*Betrachtung*" eher nicht entspricht, sondern Andacht meint. Kultische Bilder wenden sich an Gläubige und die erwarten vom Bild heilspendende Kräfte. Ins Profane übertragen bleibt davon seit der Renaissance die Erwartung von Erbauung und Erhebung. Gläubigkeit tritt in den Hintergrund und Kennerschaft im Sinn von vorwiegend literarischer Bildung nimmt nun den ersten Rang ein. "*Der Umgang mit Kunst ist eine säkularisierte Form der Bildfrömmigkeit.*" (Beat Wyss, "*Vom Bild zum Kunstsystem*". S.89) Das frühe Kunstpublikum erwartet in Bildern und Plastiken Dinge zu sehen, die ihm aus der Literatur geläufig sind, die aber seine Vorstellungen sinnlich verdichten und bildhaft vergegenständlichen. Kennerschaft erfordert nun vom Publikum die Fähigkeit des Vergleichs der Werke untereinander, des persönlichen Stils der Künstler, eine Neugier gegenüber Besonderheiten, Eigenwilligkeiten eines Autors und seiner 'Handschrift' immer im Verhältnis zu dem, was als gängiges Muster gilt. Im 18./19. Jahrhundert löst sich die bildende Kunst zunehmend aus dieser Bindung an die Literatur und entdeckt das Ästhetische als eigenen Wert. Das sinnliche Vergnügen am 'reinen Sehen' entspringt dem visuellen, 'retinalen' Reiz von Farbe und Form, Kunst wird zunehmend selbstreferentiell, autonom. Geschmack und Genuss werden zu Kategorien der Kunstbetrachtung.

Das 19.Jh ist geprägt von einem Wandel des Kunstpublikums. Religiöse und höfische Kunst findet vielfach ein neues Zuhause im Museum und das Publikum rekrutiert sich nun nicht mehr aus Kirche und Adel. Öffentliche Museen eignen sich nicht als Orte religiöser Andacht. Bürgerliche Betrachter erwarten von musealer Kunst keine Wunder, doch bleibt eine Bewunderung, die sich allerdings nun eher auf die Schöpfer der Werke richtet, die man im Positiven als Genie verehrt, im Negativen als Schmierfink, Kleckser, Stümper verdammt.

Ein wachsendes Interesse des bürgerlichen Publikums richtet sich auf neue, zeitgemäße Inhalte, über die nationale oder republikanische, damit bürgerliche Identität vermittelt wird, oder auch nur ein soziales Milieu beschrieben ist, mit dem man sich identifizieren kann. Ein neuer Reichtum lässt einen neuen Kreis von Sammlern entstehen und ein System der Vermarktung, in dem sich Galerien, Verkaufsausstellungen, Messen und dem entsprechende Formen der Publizistik herausbilden. Die Handelsware Kunst weckt ein finanzielles Interesse am Preis, an Konkurrenz, an Investition und an Spekulation. Dabei bleibt Kunst auch als Handelsware ein Exot insofern, als es im wesentlichen um das Einzelstück geht, das als Unikat einzigartig und unverwechselbar sein soll.

Um die Wende zum 20.Jh fordert die Moderne eine Besinnung auf das 'Ursprüngliche', das sie in Zivilisationsferne und Primitivismen entdeckt und wodurch sie den Künstler auf eine neue "*Wahr-*

haftigkeit" verpflichten möchte. Unverstelltheit und Unmittelbarkeit im künstlerischen Ausdruck fordern andererseits ein Publikum, das auch die Bilder unmittelbar auf sich wirken lässt, sozusagen mit einem unschuldigen Auge. Kunstgeschmack ist damit keine rationale Instanz mehr, sondern enthält die Fähigkeit des Mitempfindens, der Aufnahme der geistigen Schwingungen, die von der ‚Seele des Kunstwerks‘ ausgehen. Das klappt natürlich nicht immer und nicht sogleich, bedarf vielleicht einer eigenen Dressur des Publikums. *"Der Zuschauer heutzutage ist aber selten zu solchen **Vibrationen** fähig."* (Wassily Kandinsky, "Über das Geistige in der Kunst", S.23)

Das Jahrhundert klingt aus mit einer Kunst, die aufrütteln, provozieren will. Der Schock, den ein impressionistisches Werk entgegen der Absicht des Künstlers noch beim Publikum auslösen konnte, wird nun als werbewirksames Mittel von den Künstlern funktionalisiert. Futuristen, Fauvisten, Kubisten, Dadaisten und Surrealisten kalkulieren mit der Empörung, dem Skandal, dem Schock und das Publikum scheint bald genau nur noch das von den Modernen zu erwarten.

Heute zeigt sich das Publikum zeitgenössischer Kunst meistens gestählt (oder abgestumpft) gegenüber Provokationen. Spektakuläres, Monströses wird als Unterhaltung erwartet und muss hübsch angerichtet **zum Event gestylt** werden. Dann wird Kunst zu einem Kassenmagnet, in dessen Feld sich als gesellschaftlicher Treffpunkt einerseits Massen in Schlange durchs Museum schieben, andererseits sich etwa auf Messen oder Vernissagen ein geladenes, recht bunt und exklusiv erscheinendes Völkchen von Prominenz, Celebrities und Adabais *"mit dem Rücken zur Kunst"* (Wolfgang Ullrich) bei Häppchen und Prosecco gegenseitig seiner Kultiviertheit versichert. Im Vorfeld des exklusiven Kunstvölkchens verbreiten sog. „**Kunstvermittler**“ dem gemeinen Fußvolk der Museen die Illusion jeder könnte ein Teil jenes geweihten Völkchens werden, etwa durch Erwerb einer Eintrittskarte und Teilnahme an einer Führung, die den Blick schärft und die gängigen Vokabeln inklusive den der geforderten Konversation angemessenen Tonfall vermittelt.

Zur Rolle des Betrachters in einer Ausstellung gehören Entscheidungen der Ausstellungsmacher, denen im „Case R. Mutt“ noch eine besondere Aufgabe zufiel. Die **Reihenfolge der Exponate** Die in einer Ausstellung auf den Betrachter treffen war auch bei den Independants ein Thema für ausführliche Diskurse in der **Hängekommission**. Nicht jeder Ort in einem Ausstellungsraum, nicht jede Höhe an der Wand bieten optimalen Raum und Sichtverhältnisse für die Präsentation. Und bei langen Ausstellungswegen muß der Aussteller mit Ermüdung der Besucher und abnehmendem Interesse rechnen. Als Vorsitzender der Hängungskommission hatte Duchamp bei den Independants 1917 eine Schlüsselstellung. Er schlug für die Reihenfolge der Exponate ein angeblich in Frankreich bereits bewährtes Verfahren vor. Die ausstellenden Künstler sollten in namentlicher (Vorname, Familienname) und alphabetischer Reihenfolge präsentiert werden, damit man sie als Betrachter auch gezielt aufsuchen konnte. Um jede Benachteiligung zu vermeiden sollte allerdings der Buchstabe durch Los ermittelt werden, mit dem die Ausstellung den Anfang nahm. Das Los fiel auf den Buchstagen R. Das erklärt, warum Mr. Mutt auf den Vornamen **Richard** getauft wurde.

Viertes Fazit:

"Nur wer das Kunstsystem versteht, versteht das Bild." (Beat Wyss, "Vom Bild zum Kunstsystem". S.118)

Duchamps Fountain war hier ein Beispiel dafür, dass wir Kunst heute nicht betrachten sollten als bloßen Ausdruck, als Vergegenständlichung eines künstlerisch tätigen Individuums, das mit mysteriösen Gaben und magischen Kräften ausgestattet ist. Was ein Künstler in die Welt setzt, das muss sich in einem gesellschaftlichen Umfeld behaupten, das wir als Kunstsystem bezeichnen können. In diesem System spielen die ebenfalls künstlerisch produktiven Zeitgenossen eine Rolle als Konkurrenten, spielt ein Kunstverständnis der Zeit eine Rolle, das inkorporiert ist in Traditionen der Kunstwissenschaften und der Kunstkritik sowie im Sammlungswesen z.B. der Museen. Schließlich spielt heute ein Kunstmarkt eine entscheidende Rolle, in dem sich nicht nur Verkäufer, Käufer, Publizisten, Verkaufsförderer, Kritiker und Spekulanten tummeln, sondern auch ein Publikum, das

mit seinen Vorlieben und Vorurteilen, mit seinem Kunstverstand oder Unterhaltungsbedürfnis, mit Ignoranz oder Manipulierbarkeit auf die Versuche, Strategien des Systems reagiert.

Kaum ernsthaft ist vorstellbar, dass ein Betrachten von Fountain heilende Kräfte entfalten könnte. Wenn das Objekt 1917 dennoch den Titel "*Buddha of the Bathroom*" (The Blind Man) erhielt, dann erschließt sich dieser Witz nur dem, der die darin verpackte Anspielung an quasi religiöse Erwartungen eines falsch orientierten Kunstpublikums erkennt und die Meinung teilt, dass von Kunst heute kein Heil mehr zu erwarten ist. "*Fountain*" scheint mir auch nicht geeignet die Erwartung von Erbauung und Erhebung zu befriedigen. Für den Kenner von Brunnenplastik kann der Titel "*Fountain*" nur als Witz verstanden werden. Ein Vergleich etwa mit dem Wittelsbacher Brunnen in München oder der Fontana di Trevi in Rom ist selbst dann nicht leicht nachvollziehbar, wenn man zugeben muss, dass auch "*Fountain*" ein sprudelnder Quell der Erkenntnis sein kann und dass auch in andere Brunnen sich gelegentlich jemand eines kleineren Bedürfnisses entledigen wird.

Über ein mögliches sinnliches Vergnügen beim Anblick von "*Fountain*" macht sich Danto lustig: "*Wie sehr es doch dem Kilimanscharo gleicht! Wie das weiße Strahlen der Ewigkeit! Wie arktisch erhaben!*" (Danto "*Die Verklärung des Gewöhnlichen*", 1991, S. 148). Danto gibt uns auch einen Hinweis, wie wir Fountain heute als Kunstobjekt betrachten und damit akzeptieren können: "*Die Eigenschaften, die das in die Kunstwelt gestellte Objekt besitzt, hat es mit den meisten Stücken der industriellen Porzellanerie gemeinsam; die Eigenschaften, die Fountaine als Kunstwerk besitzt, hat es mit dem Grabmal für Julius II. von Michelangelo und der Bronzestatue des Perseus von Cellini gemeinsam*" (Danto, ebenda S. 148) " und "*...das Werk selbst besitzt Eigenschaften, die dem Urinal fehlen: es ist gewagt, unverschämt, respektlos, witzig und geistreich.*" (Danto, ebenda S. 147)

Der Witz, Geist, das Wagnis, die Unverschämtheit und Respektlosigkeit, die Danto "*Fountain*" hier bescheinigt, erschließen sich nicht durch Augenschein, sondern -wenn überhaupt- im Betrachten des gesamten Werdegangs, in dem sich ein gewöhnliches Urinal über eine Zeitspanne von nahezu einem halben Jahrhundert in ein Objekt der Kunstgeschichte verwandeln konnte und dabei Spuren in zahllosen Texten von Kunstwissenschaftlern, Kunsthistorikern, Kunstschriftstellern hinterließ. Einer davon schreibt: "*Die einmalige Störung des Kunstsystems durch eine dadaistische Provokation ist durch Wiederholung zur künstlerischen Strategie geworden, die mittlerweile seit fünfzig Jahren die Gegenwartskunst als ästhetisches Diskurs-Trauma beherrscht.*" ..."Der Duchamp der Dada-Zeit hatte mit dem Ready-Made bezweckt, die Idee des Kunstwerks zu verabschieden und damit die Institution Kunst in Frage zu stellen. Das ist bei der Wiederaufnahme vergessen worden. Die Nachahmer der sechziger Jahre übernehmen das Deckbild, um weiterhin Kunst zu machen: mittels Provokation, was die Institution Kunst inzwischen gegen jeden erdenklichen Angriff immun macht." (Beat Wyss, "Vom Bild zum Kunstsystem". S.100f) Ob diese Transsubstantiation eines Objekts der Sanitärporzellanerie Bestand haben kann, das mag sich in Zukunft erweisen. Wofür wird man es halten, wenn es eines Tages im Depot eines in ein Fitnessstudio umgewandelten Kunstmuseums aufgefunden wird?

Anders als in der katholischen Eucharistiefeier, und anders als in Schulbüchern dargestellt, ist die Verwandlung von „Fountain“ ein geschichtlicher Prozess gewesen, kein ritualisierter Akt durch einen autorisierten Kunstpriester, zu einem greifbaren Zeitpunkt, an einem dazu geweihten Ort. Damit erhält auch der Begriff >Ready-made< (Duchamps eigene Schreibweise in einem Brief an seine Schwester Suzanne wird bei Thomkins mit >Readymade< angegeben) eine schillernde, neue Bedeutungsebene: Ein Objekt mag irgendwann als >fertiggestellt< erklärt werden, wenn es etwa den Produktionsprozess abschließend durchlaufen hat. Als Kunstobjekt war es jedoch 1917, zu dem Zeitpunkt als es in New York zur Ausstellung bei den Independents eingereicht wurde, in einen neuen Produktionsprozess eingetreten, einen Prozess, mit einem nicht sehr ermutigenden Auftakt. Und es ist erst die kunstgeschichtliche Karriere nach seiner Fertigstellung als Sanitärobjekt, das ihm seinen Kunstcharakter angeheftet hat, seine Gewagtheit, Unverschämtheit, Respektlosigkeit, seinen Witz und Reichtum an Geist. In diesem Sinn bleibt „Fountain“ auch weiter ein „Non-finito“, ein Unvollendetes.

Epilog

Dieses Kapitel ist überschrieben mit der Frage: „*Wie wird ein sehr gewöhnliches Ding zur Kunst?*“ Das verschweigt die Tatsache, dass der Einzug in ein Museum noch nicht das Ende einer Kunstkarriere sein muss. Die Rede soll nun nicht sein vom Verschwinden des Kunststücks aus den Ausstellungensräumen und der Verlegung ins Depot. So weit hat es das Stück Brunnenplastik meines Wissens noch nicht gebracht. Über einen Fall von Kunstschicksal konnte ich berichten, bei dem ein Exemplar dieses Multiples „*Fountain*“ versehrt oder zerstört wurde, wobei mir nicht bekannt ist, ob das Pariser Museum Orsay für die vor Gericht erstrittene Summe das Sanitärobjekt sanieren ließ, oder ob es sich im Nachhinein die Vorwärtsstrategie eines anderen ‚Attentäters‘ zu eigen gemacht hat. Dennis Hopper, der Regisseur, Motorradfahrer und Drogendealer aus „*Easy Rider*“, hatte „*Mao Zedong*“, einen Siebdruck von Andy Warhol aus seinem Besitz, „*nach einer durchzechten Nacht mit zwei Kugeln durchlöchert, Warhol umrandete und signierte später die Einschusslöcher*“, und Hoppers Erbe erzielte damit „*auf einer Auktion den zehnfachen Schätzwert (302 500 Dollar)*“. (Süddeutsche Zeitung vom 14.1.2011) Immerhin war der zu Schadenersatz verurteilte Attentäter, Pierre Pinoncelli, selbst ein Künstler. Und er hätte womöglich Anspruch auf Anerkennung gehabt, weil er dem Sanitärobjekt zwar etwas abgeschlagen, im Geiste von Duchamp aber dem „*Non-finito*“ auch „*etwas hinzugefügt*“ hat, was seinen Wert wieder einmal neu ermitteln ließ, wenn es nicht sogar zu einer Wertsteigerung beigetragen hat. Weder das Museum, das den Attentäter verklagt hat, noch das Gericht, das ihn verurteilt hat, haben sich vom Geist von „*Fountain*“ inspiriert gezeigt.

Möglicherweise hat Duchamp, als er für seine Objekte die Bezeichnung Ready-made wählte, nicht so sehr den handwerklichen oder fabrikativen Aspekt im Auge gehabt, der bislang in der Kunstliteratur in den Vordergrund gestellt wird. Bei Thomas Zaunschirm, einem „metikulösen“ (Serge Stauffer im Vorwort zu Zaunschirm) Kryptologen von Duchamps Verschlüsselungskünsten, wird Ready-made auch als sinnstiftendes Wortspiel mit dem gleichlautenden >ready maid< gedeutet, was übersetzt heißen würde: >bereites Mädchen<. Das würde sofort die Phantasie und Deutung von der abschließenden Feststellung >Fertiggestellt< auf den Aspekt einer zukünftigen Karriere eröffnen. Bereit wozu? Damit steht das Ready-made plötzlich in einer Tradition des Non-Finito, dem **künstlerischen Infinitiv**, einer Art Grundform, die noch einer genaueren Bestimmung durch ‚den Betrachter‘ harrt, der erst durch Rodin in der Plastik wiederbelebt wurde und der Duchamp seit seinem Münchener Gemälde „*Der Übergang von der Jungfrau zur Braut*“ nachhaltig beschäftigt hat. Wenn sich Fountain durch den Einzug ins Museum von der Jungfrau zur Braut gewandelt hat, dann hat sich nicht nur ihr Charakter um neue Facetten bereichert, auch ihr sozialer Stand hat sich so geändert, dass ihre zahlreichen Nachkommen im Museum bereits bei ihrer Musealisierung ein standesgemäßes Habitat vorgefunden haben und uns nicht mehr so fremd vorkommen müssen.

Im Fall von Fountain gelang dieser **Einzug ins Museum** schließlich mehrfach und führte zu einer sehr speziellen Form der **Vermehrung des Objekts**. In einem Fall hat Duchamp so einen Nachkommen als „Fil“ bezeichnet (eine dritte Version von Akt eine Treppe herabsteigend“ speziell gefertigt 1916 für W. Arensberg, beschrieben bei Tomkins S.193). Und er hatte auch keine Probleme damit, die direkten Nachkommen eigenhändig zu signieren. Das kennt man sonst nur von berühmten Meisterwerken, die sich in manchen Privatsammlungen oder Wohnzimmern als Kopien unterschiedlichster Qualität, Machart und Herkunft finden lassen.

Nicht immer ist ein Museum auch Besitzer der ausgestellten Dinge. Diese können auch Leihgaben anderer Museen oder privater Sammler oder des Künstlers selber sein. Dieser spezielle Fall wurde erst kürzlich zu Politikum, als der Maler Georg Baselitz damit drohte, seine „*Dauerleihgaben*“ aus Dresdener und Münchener Museen abzuziehen. Streitpunkt ist ein Gesetzesvorhaben der Bundesregierung, das darauf zielt, den grenzüberschreitenden Handel mit Raubkunst durch Ausfuhrbeschränkungen zu unterbinden. Baselitz, dessen Malerei von Kopfständen inspiriert ist, sieht seine Kunst nicht als deutsches Kulturgut und befürchtet einen Wertverlust seiner Bilder, wenn sie nicht mehr frei auf dem Weltmarkt der Kunst handelbar wären.

Baselitz steht damit real zumindest noch mit einem Bein (das wäre dann kein ganz gelungener Kopfstand) in einer Argumentationslinie, die schon der Romantiker Carstens vertreten hatte, als er zwar das Romstipendium der Berliner Akademie gerne angenommen hatte, seine Kunst aber der „Menschheit“ gehörend bezeichnete, und eine Lieferung seiner Werke an die Akademie verweigerte.

In unserem Zusammenhang zeigt sich das Museum durchaus noch nicht nur als ‚**Letzte Ruhestätte**‘ für Kunst, sondern auch als **Durchlauferhitzer für Kunst**, deren Wert noch ausgehandelt werden soll. Das Museum übernimmt damit als publikumswirksames Schaufenster auch Funktionen des Kunsthandels. Bestände des Museums können an andere Museen ausgeliehen werden. Sie reisen auf diese Weise in der Welt herum und zeigen Präsenz nicht nur in Bestandskatalogen provinzieller Kunstbunker, sondern visitieren auch die Kunsthauptstädte und hinterlassen ihre Spuren in den Hochglanzkatalogen der Kunstwelt. Und sie verlassen diese Schaufenster auch gelegentlich um

auf einer offiziellen Einrichtung des **Kunstmarkts** eine Zwischenbilanz auf ihren Wertzuwachs zu ziehen. In „*Kunst und Geld*“ hat Walter Grasskamp 1998 noch geschrieben: „...in manchem kunsthistorischen Institut galt es bis vor kurzem noch als geschmacklos, über die Marktgebundenheit von Kunst zu reden...“. („*Kunst und Geld*“, S.20) Das hier schon mehrfach zitierte Funkkolleg und seine Buchform aus den 1980er Jahren („*Kunst - Die Geschichte ihrer Funktionen*“, Busch/Schmook,) kennt noch kein Kapitel über den Kunstmarkt. Schulbücher bewegen sich auch heute noch nicht auf solchem Niveau. Inzwischen ist die >Kunstwelt< und ihre Instrumente (Auktionen, Messen, Factories, Redaktionen von Artforum bis Spiegel, Biennalen etc... allerdings zu einem Thema der Kunstliteratur geworden. Dieser Diskurs hat viele Facetten erhalten, von Holger Liebs Sammelband „*Die Kunst das Geld und die Krise*“ (Köln 2009) über Sarah Thorntons „*Sieben Tage in der Kunstwelt*“ (Frankfurt a.M. 2009), bis Piroshka Dossi „*Hype! Kunst und Geld*“ (München 2007), und zuletzt durch Wolfgang Ullrich, der in einem Interview zu seinem neuesten Buch „*Siegerkunst*“ (Berlin 2016) mit folgendem Statement zitiert wird: „Ich frage mich tatsächlich, ob es bei einigen dieser Künstler nicht eine **neue Unsterblichkeitsfantasie** gibt. Früher war man unsterblich, wenn man es ins Museum schaffte. Heute ist man es, wenn man als Künstler so sehr zu einer Marke geworden ist, dass diese auch nach dem Tod des Künstlers weiter bestehen kann. Im Namen dieser Marke könnten dann immer noch Werke produziert werden.“...“Warum sollte es nicht auch im 23. Jahrhundert noch neue Murakami- oder Damien-Hirst-Werke geben?“ Und er spricht der Pathos-formel „*Erhabenheit*“ einen neuen Untersinn zu, wenn er sagt: Das „...*Missverhältnis- von Kunstwerk und Preis erzeugt ein Gefühl von Erhabenheit. Was uns zurück zum Baselitz-Beispiel bringt. Vielleicht treibt den heutigen Künstler auch die Sorge um, dass seine Werke im Museum ohne ihre Preise hängen. Da fehlt ihnen ein Aspekt, den sie vielleicht brauchen, um Aufmerksamkeit zu finden.*“ (Süddeutsche Zeitung vom 9./10. April 2016 im Feuilleton 21, Interview mit Kito Nedo)



Inhalt	
	Vorwort 9
1 Die Auktion	23
2 Das Crit-Seminar	49
3 Die Messe	107
4 Der Preis	141
5 Die Zeitschrift	181
6 Der Atelierbesuch	223
7 Die Biennale	265
Anmerkung der Autorin	303
Danksagung	305
Bibliographische Hinweise	310
Bildnachweis	313
Register	315

Literatur

Schulbücher

"*Perspektiven der Kunst*", Nerdinger Winfried, 1990
„*Kunst im Überblick*“, Kamerlohr, 2004
„*Grundkurs Kunst 2*“, Klant/Walch, Schroedel, 1990
„*Kunst entdecken Oberstufe*“, Cornelsen, 2009

Andere Literatur

"*Die Verklärung des Gewöhnlichen*", Arthur C. Danto, 1991,
„*Kunst - Die Geschichte ihrer Funktionen*“, Busch/Schmook, Berlin 1987
"Die philosophische Entmündigung der Kunst", Arthur C. Danto, 1993
"Kunst nach dem Ende der Kunst", Arthur C. Danto, 1996
"Marcel Duchamp", Biografie von Calvin Tomkins, München 1999
"Marcel Duchamp: 1917" von Heinz Herbert Mann, München 1999
"Vom Bild zum Kunstsystem", Beat Wyss, Köln 2006
„*Bereites Mädchen*“, Thomas Zaunschirm, Klagenfurt 1983
„*Kunst und Geld*“, Walter Grasskamp, München 1998
Süddeutsche Zeitung vom 9./10. April 2016 im Feuilleton 21, Interview mit Kito Ned
"Sieben Tage in der Kunstwelt", Sarah Thornton, Frankfurt a.M. 2009

Netzquellen

<http://www.mann-portal.de/publikationen.html>

Manns Arbeit erscheint mir als eine spannende und sehr sorgfältig recherchierte Untersuchung zahlreicher Publikationen zur "Fountain" unter Einbeziehung der durch Duchamp gesteuerten Publikationen in "*The Blind Man*". Außerdem klärt Mann einige Umstände der historischen Fotografie von Stieglitz auf, die weder in der Abbildung bei Nerdinger, noch bei Belting zu sehen sind. So macht er auch eine Art Packzettel am Objekt sichtbar, der offenbar die Einreichung des Objekts zur Ausstellung der Independents belegt.

Vom Autor:

<http://www.kusem.de/lk/kuwerk/duset.htm>

http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/rrs/shearer.htm

Die Seite von Rhonda und Roland Shearer über Marcel Duchamp. Unter anderem geht sie hier der Frage nach, woher Duchamp seinen legendären "Springbrunnen" hatte und vergleicht das von Stieglitz dokumentierte Exemplar mit historischen Abbildungen aus zeitgenössischen Sanitärkatalogen.