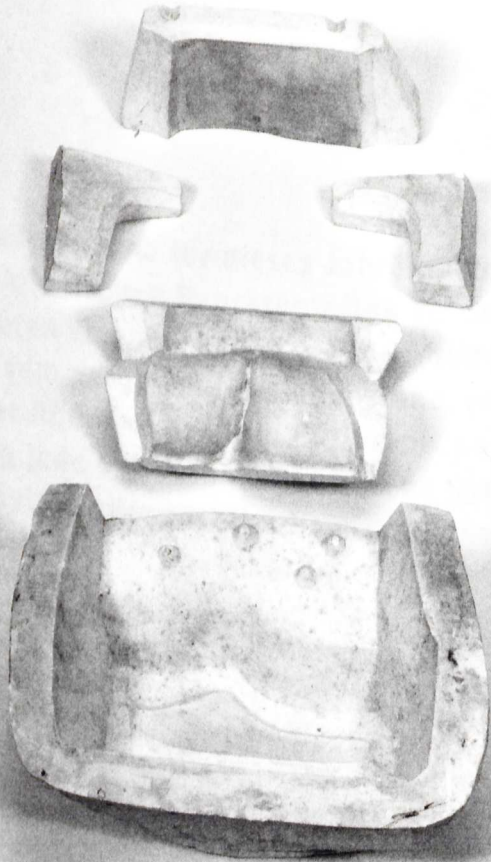


Abbildung des ...
...
...



Georges Didi-Huberman

Ähnlichkeit und Berührung

Archäologie, Anachronismus und
Modernität des Abdrucks

Umschlagvorderseite: Pablo Picasso, Rechte Hand Picassos, 1937. Paris, Musée Picasso, © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn, 1999 (Photo RMN - Béatrice Hatala).

Umschlagrückseite: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou (Photo Centre Georges Pompidou – Bertrand Prévost).

Frontispiz: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou.

Abbildung S. 201: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou.

Veröffentlicht mit Unterstützung des französischen Ministeriums für Kultur – Centre national du livre und der Maison des sciences de l'homme, Paris

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Didi-Huberman, Georges:

Ähnlichkeit und Berührung : Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks / Georges

Didi-Huberman. [Übers. aus dem Franz. von Christoph Hollender]. – Köln : DuMont, 1999

Einheitssacht.: L'Empreinte <dt.>

ISBN 3-7701-4712-X

Der vorliegende Text erschien erstmals in dem Katalog zur Ausstellung »L'Empreinte«, die vom 19.2.–19.5.1997 im Centre Georges Pompidou gezeigt wurde

Aus dem Französischen von Christoph Hollender

© 1997 Editions du Centre Pompidou, Paris

N° d'éditeur: 1028

N° ISBN: 2-85850-903-4

© 1999 DuMont Buchverlag Köln

Alle deutschsprachigen Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Groothuis & Consorten, Hamburg

Druck und buchbinderische Verarbeitung: B.o.s.s Druck und Medien GmbH, Kleve

Printed in Germany ISBN 3-7701-4712-X

INHALT

6	Ouvertüre – von einem anachronistischen Standpunkt
I. Der Abdruck als Paradigma: Eine Archäologie der Ähnlichkeit	
14	Technische Formen: Der Abdruck als Geste
30	Genealogische Formen: Der Abdruck als Matrix
43	Auratische Formen: Der Abdruck als Macht
56	Anachronistische Formen: Der Abdruck als Nachleben
II. Der Abdruck als Prozeß: Zur Modernität in der Skulptur	
70	Tote Formen: Der Abdruck als Trauer
85	Begehrte Formen: Der Abdruck als Skandal
91	Gewerkte Formen: Der Abdruck als Propädeutik
97	Prozessuelle Formen: Der Abdruck als Arbeit
III. Der Abdruck als Prozedur: Duchamps Anachronismus	
108	Kritische Formen: Der Abdruck als Ablehnung
120	Hypothetische Formen: Der Abdruck als Forderung
133	Heuristische Formen: Der Abdruck als Experiment
166	Dialektische Formen: Der Abdruck als Differenz
190	Ouvertüre – von einem ichtnologischen Standpunkt
202	Anmerkungen
231	Bibliographie
248	Abbildungs- und Copyrightnachweis

III. DER ABDRUCK ALS PROZEDUR DUCHAMPS ANACHRONISMUS

»2 in derselben Gußform (?) hergestellte Formen unterscheiden sich voneinander durch eine infra-geringe Differenz. Alle »identischen« Objekte, so identisch sie auch sein mögen (und um so identischer sie sind), nähern sich dieser infra-geringen Differenz an. Zwei Menschen sind kein Beispiel der Identität, sondern durch eine abschätzbare infra-geringe Differenz voneinander verschieden. [...] Besser versuchen, auf den infra-geringen Abstand einzugehen, der 2 »Identische« voneinander trennt, als aus Bequemlichkeit die sprachliche Verallgemeinerung akzeptieren, die 2 Zwillinge 2 Wassertropfen gleichen läßt.«

Marcel Duchamp, Notiz vom 29. Juli 1937 ³⁶³

Kritische Formen: Der Abdruck als Ablehnung

Warum Duchamp? Ist es wirklich wünschenswert, noch einmal – wieder einmal – auf dieses Werk zurückzukommen, das den kritischen Diskurs über die zeitgenössische Kunst so weit polarisiert hat, daß nur erbitterter Streit oder teilnahmslose Gleichgültigkeit blieben? Wenn ich eingangs dieses Buchs vorschlug, noch einmal – wieder einmal – den Blick auf die kleine Skulptur *Weibliches Feigenblatt* zu richten, dann weil mir scheint, daß diese Polarisierung der Kritik, die allzu oft nur Wortgefechte über Definitionen und unvereinbare Axiomatiken hervorbrachte, vielleicht nichts anderes bedeutet als eine obskure Weigerung, hinzusehen, das heißt, sich auf die visuelle und prozessuelle Komplexität des Objekts einzulassen. Denn eine dermaßen automatische und triviale Polarisierung des kunstkritischen Diskurses kann nur ein Werk bewirken, das zuvor schematisiert, simplifiziert, auf eine Art ästhetisches Erkennungszeichen reduziert worden ist.

Worauf ist dieses Werk aber polarisiert worden? Offenbar auf seine radikale »Neuheit« und seine »Hinterlassenschaft«, wie man so sagt, in der Kunst des 20. Jahrhunderts.³⁶⁴ Seine »zerstörerische Hinterlassenschaft«, wie man in jüngeren Jahren häufig meinte – nicht mehr und nicht weniger als das »selbstmörderische Ende der Kunst«, ³⁶⁵ Was, sagen wir es ruhig, für einen einzelnen Menschen und ein einzelnes Werk recht viel wäre ... Die »Zerstörung«, die »Hinterlassenschaft« und das »Ende der Kunst« haben einen Namen – einen fremden Namen, den jeder kennt: Ready-made. Manchen genügt er, um in Marcel Duchamp nur den »Mann mit dem Pissoir« zu sehen.³⁶⁶ Hier und da genügt er, um am Ende von abschweifenden Überlegungen, die sich einem ebenso nachhaltigen wie irrationalen Ressentiment verdanken, autoritäre Gleichungen aufzustellen wie »die zeitgenössische Kunst ist ein Nichts« oder »Kunst ist heute etwas völlig Beliebigen«. ³⁶⁷

Daher die Irritation, die jeder verspürt, der diese Debatten über Duchamp verfolgt: überall scheint ein und derselbe Ruf über das Schlachtfeld zu hallen, als bekämpften sich die verfeindeten Parteien im Namen ein und desselben Wortes: »beliebig«. Wenn die radikalen Verächter des Ready-made behaupten, daß es

etwas Beliebigen ist, äußern sie offenkundig ein Urteil des grenzenlosen Ekels, in dem ein Bedeutungsaspekt aus dem Umfeld von Kanalisation, Unflat, »Scheiße«, aber auch von »Tohuwabohu« und »Hexenkessel«³⁶⁸ sich mit einem anderen Bedeutungsaspekt aus dem Umfeld der unmotivierten Absicht, der abstrakten Sprache, der reinen Idee und der Abwesenheit eines anerkannten Kunstobjekts vermengt. Dieses Urteil der Abscheu wiederholt aber, gleichsam spiegelbildlich, denselben Ausdruck, den Thierry de Duve in einem positiven und analytischen Sinn verwendete, um die »performative« Logik des Ready-made und seine »Resonanz« als das allgemeine »Gesetz der Moderne« zu beschreiben: *make etwas Beliebigen*.³⁶⁹

Der Antagonismus dieser Standpunkte birgt also, zumindest auf einer Ebene, eine Art Symmetrie, deren Mittelachse die »Beliebigkeit« bildet. Worin besteht aber die gemeinsame Ebene oder der gemeinsame Punkt? Beide Standpunkte scheinen mehr oder weniger explizit darauf hinauszulaufen, in dem höchst paradoxen Werk Duchamps das Kriterium der *Singularität des Objekts* zu verwerfen: die spezifisch materielle Komponente, die Eigentümlichkeiten der Faktur, der Herstellung, die Spuren des Verfahrens oder der Arbeit, all das, was durchaus von Belang ist, wenn man eine Skulptur von Donatello oder Rodin betrachtet, ist es nicht mehr, wenn man sich mit Marcel Duchamp befaßt. Das *Fountain* betitelte Ready-made – das Urinoir, das Duchamp 1917 unter dem Pseudonym R. Mutt zur Ausstellung der Independents einreichte³⁷⁰ – ist verloren; trotzdem ist es das meistbesprochene Werk des Künstlers. Als Objekt einer »Edition« ist es heute in mehreren Museen zu besichtigen: ein bloßes industrielles Serienprodukt, dem nirgends (abgesehen von der Signatur) die »Handschrift« des Künstlers anzusehen ist, was erklären mag, daß eine Replik – oder ein beliebiges anderes Urinoir – ohne große theoretische Probleme seinen Platz einnehmen kann. In diesem Fall ist ein Exemplar so gut wie das andere (glaubt man zumindest). Das heißt, daß sein Wert nicht in dem Objekt selbst liegt (so möchte man zumindest glauben). Nur die *allgemeine Idee*, der Entschluß, ein solches industrielles Objekt so wie es ist im Rahmen einer Kunstaussstellung zu präsentieren, verdient anscheinend, diskutiert zu werden (man tut es bis zum Überdruß).

Thierry de Duve sprach von dem »Beliebigen« – Urinoir oder Flaschentrockner, Kamm oder Huthaken – als einer »regulativen Idee der modernen und zeitgenössischen Kunst«. ³⁷¹ Diese Idee brauche nicht in einer eigens hierfür gefertigten und bearbeiteten *materiellen Singularität eingezeichnet* zu sein. Es genüge, daß sie sich in der größtmöglichen *Allgemeinheit eines Satzes ausdrückt*, der performativ mit irgendeinem Objekt verknüpft ist: »Das Ready-made«, schreibt de Duve, »ist weder ein Objekt noch eine Gruppierung von Objekten, weder eine Geste noch eine künstlerische Intention, sondern es ist ein Satz, der einem absolut beliebigen Objekt anhaftet und der besagt: Dies ist Kunst.«³⁷² Wo Breton von der »Krise des Gegenstandes«³⁷³ sprach, wo manche Kunsthistoriker eine »Aura« des alltäglichen Gegenstands oder einen »emblematischen Realismus«³⁷⁴ suchten, *streicht* die Performanz-Hypothese den Gegenstand radikal aus dem Bereich ihrer Interpretation.³⁷⁵ Von Duchamps Operation bleibt somit nur eine diskursive Operation oder eine Operation über den Diskurs: eine Operation über die Bedeutung und die »Institution« der Kunst.

Zweifellos stellt das Ready-made als Kunstobjekt die *Frage der Institution*. In dieser Hinsicht sind die Gedanken einiger amerikanischer Philosophen zur Ästhetik noch immer von unbestreitbarem Interesse – und sei es als Symptom.³⁷⁶ Symptom wovon? Einer bestimmten Idee der Institution, die so abstrakt über den Status des Kunstobjekts urteilt, daß man letztlich den Eindruck gewinnt, sie wünsche, daß es überhaupt nicht existiere. So ist es unter anderem sehr bezeichnend, daß Arthur Danto seine Überlegungen zu dem Verhältnis zwischen »Kunstwerken und reinen realen Dingen« anhand von Pseudo-Objekten, von nicht-realen künstlerischen Beispielen erläutert, was offenkundig eine erhebliche Verzerrung der Grundproblematik der Begriffe *Kunst* und *real* zur Folge hat. Der Rückgriff auf fiktive Beispiele – in der analytischen Philosophie eine gängige Praxis des Gedankenexperiments – führt in diesem Fall dazu, daß der Name Duchamp inmitten einer Reihe von weder »künstlerischen« noch »realen«, ad hoc erfundenen Beispielen erscheint, gefolgt von einer »institutionellen« Diagnose über die »reale Kunst« – über Duchamp, über die gesamte moderne Kunst.³⁷⁷

Von der »Verklärung des Gewöhnlichen« bis zur »Beliebigkeit« ist hier nur ein kleiner Schritt, so als legitimierte die »Beliebigkeit« a priori den Rückgriff auf solche teils naiven, teils grotesken Beispiele. Ich kann darin nur willentlich triviale Alibis sehen – schematische Vorstellungen von Kunstwerken, auf Erkennungszeichen reduziert –, deren Verwendung nach sophistischer Manier dem »Kunstphilosophen« das Leben leicht macht: so kann er sich ersparen, die Objekte zu betrachten, kann sich ersparen, ihre Geschichte zu studieren.³⁷⁸ Was bleibt da noch, außer einer idealen Verallgemeinerung, die so apodiktisch auftritt, daß man sie nur überzogen nennen kann? Im diametralen Gegensatz hierzu zeigte schon das Beispiel der römischen *imago*, inwieweit die Frage der Institution sich an den *singulären Objekten*, die sie erzeugt, an den *technischen Modellen*, die die Herstellung (den Prozeß) und den Grundgedanken (das Paradigma) dieser Objekte bestimmen, und schließlich an den *zeitlichen Modellen*, die diese Institution hervorbringt, messen lassen muß.

~

Die Institution des Ready-made scheint bis heute nur negative Modelle hervorgebracht zu haben. Bezüglich des Objekts wird Duchamps Werk zumeist als eine Ansammlung von *Beliebigkeiten* betrachtet, als irgendeine zum künstlerischen Ausstellungsobjekt erhobene Allgemeinheit. Bezüglich des Zeitmodells verweist diese bedeutungslose Allgemeinheit fast zwangsläufig auf die – bis zum Überdruß wiederholte – Idee vom Verlust des Ursprungs und vom *Tod der Kunst*. Bezüglich des prozessuellen Modells scheinen alle, oder fast alle Kommentatoren sich einig über Marcel Duchamps Mord am »Metier der Kunst«: die zum Kunstwerk erhobene *Beliebigkeit* und der *Tod der Kunst* im althergebrachten Sinn ergeben zusammengenommen die *Annullierung der Technik* (also desjenigen, worauf die Künstler früherer Epochen ihren Stolz begründeten), kurz, die Reduktion des Kunstwerks auf eine bloße »Idee« oder »Intention«.

Diese Ansichten sollte man nicht pauschal verwerfen, sondern sorgsam von allen Seiten betrachten, wie einen Handschuh umstülpen, um ihren Blickpunkt

zu dialektisieren – um zum »Gegenpart« durchzudringen. Das Innenfutter ist nicht sichtbar, doch nur es pflegt die Hand zu berühren: es lohnt sich, hier einige Motive herauszuarbeiten. Das erste, die *Institution*, verlangt bereits einige Anmerkungen. Duchamp wird oft als eine machiavellistische Gestalt dargestellt, als einer, der die Institution der Kunst manipulierte, um sie bis zum äußersten Paradox und schließlich zum Suizid zu treiben: ein »symbolischer Gewaltstreich«, den er, »als guter Schachspieler«, mit »bewußter und gewappneter Intention« führte, wie Pierre Bourdieu schreibt, der den soziologischen Beweis gleich mitliefert (der im »künstlerischen Milieu« geborene Duchamp befand sich offenkundig »im Feld der Kunst wie ein Fisch im Wasser«).³⁷⁹ Eine Intention, der heute oftmals ein Ressentiment entgegengebracht wird, wie es der kleine Kaufmann gegen denjenigen hegt, der als erster auf die Idee kam, mit Nichtstun große Summen zu verdienen: beispielsweise die Idee, seinem eigenem Kamm, seinem Hutbaken oder einem industriell gefertigten Urinoir einen völlig unwahrscheinlichen Marktwert zu verleihen.

Dieses Portrait des Künstlers als Manipulierer von Institutionen und als Spezialist der medialen Eigenwerbung ist in der Duchamp-Kritik – oder vielmehr Anti-Duchamp-Kritik – ebenso gängig wie historisch unzutreffend. Es ist eine phantasmatische Projektion höchst sichtbarer heutiger Praktiken auf eine Welt (die Avantgarde der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts), die damals in einer gesellschaftlichen Unsichtbarkeit arbeitete, von der man heute kaum mehr eine Vorstellung hat. Doch man sollte sich zumindest einige signifikante Tatsachen und einige Überlegungen Duchamps zu diesem offensichtlich grundlegenden Problem der künstlerischen Institution ins Gedächtnis rufen.

1912 befand der junge, fünfundzwanzigjährige Maler sich »im Feld der Kunst« wie ein Fisch ... auf dem Trockenen. Nachdem man ihn gedrängt hatte – wobei Duchamps Brüder die Rolle von aktiven Mittelsmännern übernahmen –, den *Akt, eine Treppe herabsteigend* vom Salon des Indépendants zurückzuziehen, zog Marcel buchstäblich sich selbst aus dem »Milieu« der Pariser Malerei zurück: die Reise nach München, die Arbeit als Bibliothekar in Sainte-Geneviève, die Einschreibung aus Liebhaberei an der Bibliothekarshochschule.³⁸⁰ Diese *Flüchtigkeit* (die Pierre Cabanne später als einen fast physischen Aspekt von Duchamps Persönlichkeit beschrieb³⁸¹) war von langer Dauer. Sie war zunächst das Resultat einer entschieden intellektuellen Einstellung, die Ablehnung der künstlerischen Clownerie wie des künstlerischen Korporatismus und das Bekenntnis zu einer prinzipiell geistigen Tätigkeit.³⁸² Sie war zum zweiten das Resultat einer absolut eigentümlichen und entscheidenden Herausforderung, einer Lebenskunst, einer ethischen Entscheidung: sich die *Freiheit* zu nehmen, ein Werk – das *Große Glas* – nicht auszustellen, von dem er wußte, daß es ihn für lange Zeit in Anspruch nehmen würde.³⁸³

Ein anderer Bezugspunkt: 1917, das Datum des berühmten Ready-made-Urinoirs. Berühmt war Duchamp mit seiner skandalösen *Fountain* zweifellos (er war es schon 1913 gewesen, jedoch nur aus der Entfernung, seit der Ausstellung des *Akt* in der Armory Show). Er gab zu, das Ready-made sei ein gewisser »Erfolg« gewesen, als Pierre Cabanne ihn fragte: »Dann mußten Sie doch eigentlich

zufrieden sein, Sie hatten den Skandal ja gewollt?»³⁸⁴ Der »Erfolg« bestand jedoch nur in dem institutionellen Störeffekt, von dem Duchamp von vornherein nichts Konkretes erwartete und der ihm tatsächlich nichts Konkretes einbrachte. Er lebte lange Zeit in New York davon, daß er für zwei Dollar die Stunde Französischunterricht gab: ein »Bohèmeleben [...] etwas vergoldet«, unterstützt durch die »Kameradschaftlichkeit« von Freunden,³⁸⁵ durch Walter Arensberg, der als Gegenleistung für das *work in progress* die Ateliermiete zahlte – so daß Duchamp das *Große Glas* nie formell verkaufte –, und durch die Provision für den Verkauf einiger Skulpturen von Brancusi.³⁸⁶ Unterdessen fuhr er fort, im vertrauten Freundeskreis jenen institutionellen Skandal zu produzieren, den die Kunstsoziologen konstant übersehen haben: nämlich den Skandal des *unvermarkteten Werts der Kunst*, indem er Werke produzierte und sie den Menschen seiner nächsten Umgebung schenkte. Robert Lebel ist einer der wenigen Duchamp-Exegeten, der dieses – offenkundig institutionelle – Paradox bemerkt hat, daß ein namhafter Künstler nichts zu verkaufen hatte, sondern für zwei Dollar die Stunde Privatunterricht gab und es vorzog, seine berühmten Ready-mades an Freunde zu verschenken.³⁸⁷

Nein, ich versuche nicht, aus Duchamp einen Naiven oder einen Erleuchteten zu machen. In seinem Werk zeichnet sich eine tiefgründige und durchdachte Strategie ab. Doch diese Strategie ist nicht dieselbe, die häufig in kommerziellen Metaphern wie »heiße Luft verkaufen« (was im Einzelfall bedeuten mag: einem leeren Flaschentrockner den Marktwert eines ganzen Weinkellers geben) zum Ausdruck gebracht wird. Die heutige Ästhetik erscheint oft, wie die Soziologie der Kunst, einzig auf den Marktwert der Werke fixiert, statt das soziale Phänomen zu kritisieren, in dem diese Fixierung ihren Ort hat. Andererseits zeigt sich das Ressentiment oft darin, daß jemandem das exakte Gegenteil dessen vorgeworfen wird, was er tatsächlich tut. Auch Duchamp bildete keine Ausnahme von dieser traurigen Regel, und seine große Kraft bestand augenscheinlich darin, daß er sich nicht darum kümmerte. Er ignorierte souverän den Verdacht der »institutionellen Strategie«, lehnte 1916 einen angebotenen Vertrag ab, kritisierte offen – und unbesorgt, da »er [...] nichts für sich verlangte«³⁸⁸ – die wahre künstlerische Institution, nämlich die Warenhaftigkeit.³⁸⁹ So daß er auf seine erste Einzelausstellung bis 1937 (als er bereits fünfzig war) warten mußte. Dreißig Jahre später, kurz vor seinem Tod, war nur ein einziges seiner Gemälde von einem europäischen Museum angekauft worden.³⁹⁰

Betrachtet man Duchamps Werk unter diesem historischen Aspekt, aus dem Blickwinkel dieser »gesellschaftlichen Haltung« der Zurückgezogenheit, der Kritik des Karrierismus und der »Abneigung gegen die Geschäftigkeit der Kunstwelt«, die auch Man Ray betonte,³⁹¹ dann drängt sich bereits eine erste Schlußfolgerung auf: die angebliche »Hinterlassenschaft« (*postérité*) oder »Postmodernität« (*postmodernité*) des Ready-made steht tatsächlich – auf dieser Ebene, die nicht alles ist, aber von essentieller Bedeutung ist – eindeutig im Widerspruch zu Duchamps eigener Position. Um das Ready-made zu instituierten, mußte man zunächst seine Verbreitung, seinen Gebrauchswert und seinen Tauschwert denken, was wiederum die Etablierung grundsätzlich neuer Beziehungen voraussetzte – zum Beispiel das *Verschenken des Objekts* oder die Instituiierung eines in

jedem Sinn des Wortes *lächerlichen Werts* –, die eine praktizierte Kritik der Institution des Markts darstellen. Die Idee eines Ready-made zu ersinnen, um sie sogleich einer Galerie zum Verkauf anzubieten, ist offensichtlich ein erbärmlicher Widersinn, der zahlreiche zeitgenössische Künstler irregeführt hat, die weniger von den Umständen der Erfindung des Ready-made fasziniert waren als von seiner nachträglichen symbolischen Behandlung in der künstlerischen Ökonomie und der Kunstgeschichte.

Duchamp hatte sich dagegen eine äußerst schwierig einzuhaltende Verhaltensregel gesetzt: allgemein Abstand von der »Kunstwelt« zu halten – die er wegen ihres korporatistischen, spektakulären, kommerziellen Aspekts verabscheute –, ohne aber die Pose eines »Anti-Künstlers« oder »Nicht-Künstlers« einzunehmen.³⁹² Roché bemerkte: »Duchamp versuchte nie, seinen Bildern mehr Geltung zu verschaffen, aber er versuchte, sie in Gruppen zusammenzuhalten«,³⁹³ was ein geschärftes Bewußtsein für das organisch zu präsentierende *Gesamtwerk* voraussetzte, das auch die verschiedenen »Schachteln« erkennen lassen, die Duchamp als kleine, tragbare Sammlungen seines Werks konzipierte.³⁹⁴ Damit berühren wir einen fundamentalen Punkt des Problems, in dem sich bereits ein wesentliches Gegenmotiv zu jener *Beliebigkeit* abzeichnet, die so häufig als Grundelement von Duchamps Werk hingestellt wird.

~

Dieses Gegenmotiv ist die *Heuristik* als methodische Haltung, um das technische und symbolische Feld der künstlerischen Arbeit zu »öffnen«, ohne aber »etwas Beliebiges« zu machen. Duchamp machte offenkundig nie »etwas Beliebiges«. So sehr er für die *tyche* (die Gelegenheit, den Zufall) offen war, so sehr ist seine Arbeit stets bemüht, das Erratische und die fixe Idee, das Einlassen auf das Unvorhersehbare und die methodische Festigung *zusammenzuhalten*. Das Prinzip der Heuristik – »alles ist gut«, aber »mal sehen, was sich daraus ergibt« – läßt eine *Marge der experimentellen Unbestimmtheit* zu, jedoch nur, damit die *strukturelle Bedeutung* der Unterschiede und der Ausrichtungen sich um so deutlicher herausstelle. Eine Haltung, die auch an die »unbewußte List« erinnert, die Freud mit einem treffenden Ausdruck bezeichnete, den Hubert Damisch kommentiert hat: »wie absichtslos«, eine paradoxe Strategie, die im Schachspiel, dem Duchamp'schen Paradigma par excellence, ihre ganze Wirkung entfaltet.³⁹⁵

Eine solche Strategie gelingt nicht, wie Henri-Pierre Roché zu Recht bemerkte, ohne daß man heterogene Dinge und heterogene Realitätsebenen *zusammenhält*, die zunächst durch ihre *Montage*, durch das Spiel ihrer wechselseitigen Differenzen zur Geltung kommen. Dieses elementare strukturelle Prinzip wird jedoch immer wieder außer acht gelassen, wo jemand von den Ready-mades – oder von einem einzigen, dem Urinoir, das mehr als alle anderen die Leidenschaft der Exegeten auf sich zieht – als vollständig isolierten oder isolierbaren Objekten spricht. Lévi-Strauss erkannte dies, als er in den Gesprächen mit Georges Charbonnier feststellte, daß das Ready-made durch das *Spiel der Differenzen* (durch einen »semantischen Bruch«, wie er sagte) zwischen dem Werk und den Umständen seiner Umgebung »gewisse strukturelle Eigenschaften enthüllen« kann.³⁹⁶

Auf die Frage seines Gesprächspartners nach dem *Beliebigen* (»Wer kann mir in der Tat verbieten, einen beliebigen Gegenstand zu vergegenständlichen, als Ready-made zu betrachten?«) antwortete Lévi-Strauss, wie es einem Spezialisten der *bricolage* zukommt: »Nun, man kann nicht einen beliebigen Gegenstand nehmen und ihn auf beliebige Weise präsentieren. Die Gegenstände sind nicht unbedingt alle gleich an latenten Eigenschaften; für diese Versuche werden sich nur gewisse Gegenstände in gewissen Zusammenhängen eignen.«³⁹⁷

»Gewisse Gegenstände in gewissen Zusammenhängen«: die in diesen Worten beschriebene Beziehung dialektisiert zwei verschiedene Notwendigkeiten; eine Notwendigkeit, die an die *Singularität* dieser Objekte (ihre erste Art, nicht »beliebig« zu sein) gebunden ist, und eine Notwendigkeit, die an die *Struktur* der Zusammenhänge gebunden ist, in denen diese Objekte sich verändern, die sie aber auch ihrerseits verändern (ihre zweite Art, nicht »beliebig« zu sein). Ein anspruchsvolles Spiel, das einen doppelten, sowohl spezifischen (auf die Prozesse gerichteten) als auch erweiterten (auf die Paradigmen gerichteten) Blick erfordert. Eine Dialektik, in deren Zentrum sich, so scheint mir, ein drittes Motiv erhebt – das, wie die beiden anderen, zwangsläufig sein Gegenmotiv hervorruft. Ich meine die Frage des *Metiers*: Welches »Metier« hat Duchamp tatsächlich ausgeübt? Dies ist der institutionelle Aspekt der Frage. Welches »Metier« hat er bei der Herstellung seiner Werke angewandt? Dies ist der technische Aspekt der Frage, der sich nicht umgehen, nicht vom Übrigen abtrennen läßt, wenn es stimmt, daß jede *technische Entscheidung* die gesamte, und das heißt auch die institutionelle Existenz eines Kunstwerks betrifft.

Lévi-Strauss war 1980 weniger inspiriert als in den Antworten, die er zwanzig Jahre zuvor auf die Fragen von Georges Charbonnier gegeben hatte: weit entfernt vom Lob der *bricolage* und des *heuristischen Gewinns*, beklagt er in einer pathetischen Verteidigung der figurativen Malerei den *Verlust des Metiers* in einer zeitgenössischen Kunst, in der ihm die ganze »Arbeit« auf bloße Entscheidungen reduziert zu sein scheint (man denkt unwillkürlich an das Ready-made), und eine Haltung, die nichts mehr von dem traditionellen »handwerklichen Wissen« bewahrt, das einst der Stolz der Alten Meister war.³⁹⁸ Der »Verlust des Metiers« ist in der Tat eines der beständigsten Motive der gesamten Literatur zu Duchamps Werk im allgemeinen – oder zu seiner »Hinterlassenschaft« im ganzen zwanzigsten Jahrhundert – und zum Ready-made im besonderen.

Man findet es bei Clement Greenberg, der gegen Duchamps »Hyper-Avantgardismus« und den Verlust der »Qualität«, den Mangel des »Geschmacks« und den Niedergang einer »hohen Kunst« polemisierte;³⁹⁹ man findet es bei den Nostalgikern des Pastells und des Ursprungs – des vorgeblich »reinen« Ursprungs in den Materialien und den Prozessen der altmeisterlichen Kunst;⁴⁰⁰ man findet es bei den Soziologen, die gewohnheitsgemäß die künstlerische Technik nur unter dem Aspekt der manuellen Herstellung sehen.⁴⁰¹ Man findet es selbst bei den bestinformatierten Duchamp-Exegeten: ungeachtet der dadaistischen Mißachtung aller »Regeln des Metiers« zielte Duchamps Entscheidung im Grunde auf das *Verschwinden der Fabrikation* und ihre Ersetzung durch einen »Satz«, ein performatives Dispositiv, in dem die Behauptung »Das ist Kunst« auf die Aufforderung antwortet: »Mache irgend etwas, etwas Beliebigen.«⁴⁰²

Mit der Fabrikation, der technischen Frage verhält es sich ebenso wie mit der Aura und der symbolischen Wirkung im allgemeinen: was man zunächst als einen »Tod« empfindet, ist tatsächlich nur eine Veränderung der Seinsweise der Gegenstände in ihrer Beziehung zum Kontext; was man zunächst in den unklaren Bereich des »Beliebigen« verweist, ist tatsächlich nur eine Veränderung der Logik, eine – mit Benjamin zu sprechen: noch nicht zu ihrer effektiven historischen »Lesbarkeit« gelangte – Desorientierung der Zielsetzung, der Methode. Zweifellos hat Duchamp, wie Thierry de Duve feststellte, das Verhältnis zwischen dem Begriff des *Künstlers* und dem der *Fabrikation* in vielerlei Hinsicht in Frage gestellt. Man kann Duchamps Produktion nicht begreifen, wenn man nicht »die Industrialisierung und [...] deren spezifische Einwirkungen auf die traditionelle Praxis der Maler« berücksichtigt, die »Erfindung der Photographie« und allgemein »die performativen Bedingungen der Kunst im ›Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit« bedenkt.⁴⁰³

~

Ob man sich zu ihr bekennt oder sie ablehnt, die durch Duchamps Werk veränderte Sphäre der Kunst steht jedenfalls unter dem Zeichen – auf dessen grundlegende Ambiguität ich bereits hingewiesen habe – des serialisierten, anonymen »Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. Mit Duchamp begann das kunsthistorische Zeitalter der Werke, die nicht mehr aus der Hand des Künstlers stammen, die nicht mehr den Ursprung und die Originalität seiner einzigartigen »Schöpfung« darstellen, bei denen der Name des Künstlers nur noch eine industrielle Konvention, ein »Markenzeichen« bedeutet. Wieder einmal spielte Walter Benjamins Aufsatz die Rolle des theoretischen Katalysators – wobei die Frage bleibt, in welchem Sinn, insbesondere in technischer Hinsicht, die »mechanische Reproduktion« in diesem Zusammenhang zu verstehen sei. Auf diese Frage haben zwei exakt gleichzeitige Versuche zwei strikt symmetrische Antworten gegeben: sicherlich ein Höhepunkt in der Geschichte der Duchamp-Rezeption. Und beide unterstellten Duchamps Gesamtwerk der Autorität des *photographischen Paradigmas*.

Der erste dieser beiden Versuche ist von Jean Clair. Im Anschluß an die große Duchamp-Retrospektive Anfang 1977 (in der bereits das Motiv der Chronophotographie auftrat⁴⁰⁴) veröffentlichte er im Sommer desselben Jahres eine Studie über die Photographie als den globalen »technischen Primat« in Marcel Duchamps Arbeitsweise.⁴⁰⁵ Die erste Referenz – den theoretischen Ausgangspunkt – bilden dort Benjamins Überlegungen über das »paradigmatische« Potential der Photographie und die daraus hervorgegangene grundlegende Modifikation des Kunstbegriffs:

Die Photographie bewirkte jedenfalls eine fundamentale Veränderung in der Beziehung des Künstlers zur Malerei [...]. Duchamps Einstellung zur Photographie gleicht in mehr als einer Hinsicht derjenigen Walter Benjamins, der zur selben Zeit, als Duchamp sich mit den optischen Täuschun-

gen von *Anémic Cinéma* und den *Rotoreliefs* befaßte, schrieb, daß das Problem weniger in der Ästhetik der *Photographie als einer Kunst* liege, sondern vielmehr in derjenigen der *Kunst als Photographie*. In dieser Hinsicht kann man sagen, daß Duchamp, auch wenn er nur selten in der Photographie eine neue Ausdrucksweise gefunden hat, er dennoch die neuen Mittel seines Ausdrucks stets *in bezug auf* die Photographie definiert hat. Selten haben die Erfindung und die Verbreitung einer Technik die wesentlichen Züge eines künstlerischen Werks in diesem Maße bestimmt. [...] Duchamp läuft nicht zur anderen Seite über; er wird nicht vom Künstler zum Photographen, noch weniger zum Künstler-Photographen, doch indem er die Neuerungen, welche die photographische Aufzeichnung in die Sicht der realen Welt gebracht hat, berücksichtigt, und dies mit höchster Präzision, zieht er sämtliche sich daraus ergebenden Schlußfolgerungen im spezifischen Feld seiner Praxis.⁴⁰⁶

Schlußfolgerungen, die sich fast überall in Duchamps Werk beobachten lassen: im obsessiven Thema der Schlagschatten und Silhouetten, die auf die Vorgeschichte der Photographie zurückdeuten; im Motiv des Nimbus oder Lichthofs in den Gemälden aus den Jahren 1910–1911, das Jean Clair mit dem Effekt in Verbindung bringt, den die Geisterphotographie zu erzielen sucht; in der Bewegung des *Akt, eine Treppe herabsteigend*, der in einer offenkundigen Beziehung zu den chronographischen Experimenten von Marey und Albert Londe steht (mit dem »empfindlichen« Glasplatte der *Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*, in der Verwendung der Photographie in einem Großteil der Selbstportraits Marcel Duchamps; in den vielfachen optischen Experimenten, in denen Perspektive, Bewegung, Stereoskopie und »anaglyphes Sehen« zusammenwirken; in der Hyperrealität von *Gegeben sei ...*, das quasi eine dreidimensionale Photographie darstellt; selbst das Ready-made wird in seiner fundamentalen »Neutralität« als eine Erscheinungsform des photographischen Paradigmas dargestellt.⁴⁰⁷

Im selben Jahr 1977 veröffentlichte Rosalind Krauss in den Frühjahrs- und Herbstnummern der Zeitschrift *October* einen Essay, der von derselben Benjaminschen Prämisse und von derselben Interpretation der »photographischen« Beschaffenheit von Duchamps Werk ausging, mit seinem Ton und seiner Schwerpunktsetzung letztlich aber ein genau entgegengesetztes Modell entwickelte.⁴⁰⁸ Wo Jean Clair an einem rückwärtsgerichteten, auf die Vergangenheit – die Photographie des 19. Jahrhunderts, die optischen Spielereien des 18., die Perspektiven des 17. – fixierten Geschichtsmodell festhielt, situierte Rosalind Krauss Duchamps Werk als einen historischen Einschnitt, als den »Ursprungsmoment« eines Paradigmas, welches auf eine Rechtfertigung und Erklärung der amerikanischen Kunst der siebziger Jahre zielte. Den bei Jean Clair allgegenwärtigen klassischen Bezügen (bis hin zu seinen *antimodernistischen* Ausführungen) stehen bereits *postmodernistische* Bezugspunkte gegenüber. Jedenfalls werden hier nicht mehr Athanasius Kircher, Newton und Étienne-Jules Marey herangezogen, um ein Licht auf Duchamps Werk zu werfen, sondern Dennis Oppenheim, Vito Acconci und Gordon Matta-Clark.⁴⁰⁹

Ein weiterer Perspektivenwechsel: wo Jean Clair ein *technisches Paradigma* auf halbem Weg zwischen Kunst und Wissenschaft entwickelte, positionierte Rosalind Krauss, als Leserin von Barthes und seiner »Rhetorik des Bildes«, die Frage des Photographischen von vornherein auf der Ebene einer Modifikation zeichenhafter Dispositive. So erhält »das Photographische« seinen erklärenden Wert, insbesondere in bezug auf Duchamps Ready-mades, als ein *semiotisches Paradigma*:

Die Parallele zwischen Ready-made und Photographie ergibt sich aus seinem Produktionsprozeß. Es handelt sich bei ihm um die physische Übertragung eines Gegenstands aus dem Kontinuum der Realität in die festgeschriebene Beschaffenheit des Kunstbildes durch ein Moment der Isolierung oder der Selektion. In diesem Prozeß erinnert es auch an die Funktion des Shifters. Es ist ein inhärent »leeres« Zeichen, seine Signifikation ist eine Funktion ausschließlich dieser einen Instanz, gewährleistet durch die existentielle Präsenz dieses einen Objekts. Es ist die bedeutungslose Bedeutung, die durch die Kategorie des Index instituiert ist.⁴¹⁰

Mit dieser prompten Verflechtung des linguistischen Begriffs des Shifters mit Peirces Kategorie des Index⁴¹¹ eröffnete Rosalind Krauss eine beachtenswerte Perspektive, fast eine eigene Art zu sehen. Warum? Weil diese – durchaus unorthodoxe – Kombination der verschiedenen Bezüge es ihr erlaubte, im *Semiotischen* die *phänomenologische* Dimension nicht aus dem Blick zu verlieren, die einerseits in Peirces Kategorisierung inhärent ist (Peirce sprach von einer »Phäneroskopie« oder Betrachtung der Phänomene), andererseits in der »Ontologie des photographischen Bilds« nach André Bazin und in Roland Barthes' unvollendetem Versuch einer Theoretisierung (dessen Entwicklung man in *Die helle Kammer* sehen kann, diesem Buch, das ein Semiologe der Phänomenologie widmete).⁴¹²

Der Begriff des Index erweist sich im Bereich der bildenden Kunst insofern als besonders fruchtbar, daß er zum einen dazu zwingt, die Frage des »Sinns« (des Semiotischen und des Begrifflichen, des *semantischen* Sinns) in ihrer unvermeidlichen Verknüpfung mit der Frage der »Sinne« (des Phänomenologischen und des Sensorischen, des körperlichen, des *somatischen* Sinns) zu denken. Und daß er zum anderen dazu zwingt, beim Anblick eines jeden Objekts die fundamentale Einheit des Sichtbaren und des Berührbaren zu denken, von der, neben anderen Phänomenologen, Merleau-Ponty sprach.⁴¹³ Wenn Peirces Index ein Zeichen ist, das auf einer »physischen Beziehung zu seinem Referenzobjekt« beruht,⁴¹⁴ bezeichnet er uns eine neue Aufgabe der Kritik angesichts von Duchamps Werk: *im Sichtbaren wieder die Frage der Berührung hervortreten zu lassen.*

~

Der Abdruck ist damit nicht mehr fern. Er erscheint gegenüber dieser Situation der Kritik als Möglichkeit – dies ist jedenfalls die Herausforderung, die es anzunehmen gilt –, die Sache auf eine etwas weniger binäre Weise zu denken. Der Abdruck ist, ich sagte es bereits, kein »neues« Modell, welches alle anderen obso-

let macht. Er steht mit jedem der genannten Motive – offensichtlich mit der Photographie, aber auch mit dem seriell fabrizierten Objekt und sogar, wie sich zeigen wird, mit der berüchtigten »Beliebigkeit« – in einem mehr oder weniger engen Zusammenhang. Der Abdruck ist vor allem deshalb nicht »neu«, weil er *anachronistisch* ist: da er einer Zeit entstammt, die zunächst nicht die Zeit der Kunstgeschichte ist, und folglich seine Objekte nicht in einer teleologischen (neo-vasarischen oder neo-hegelianischen) Logik situiert, kann er als solcher nicht dazu herhalten, über die »Modernität«, den »Tod« oder die »Postmodernität« des Werks von Marcel Duchamp zu richten. Da er zudem der *heuristischen* Arbeitsweise entstammt, der die in der Ästhetik so oft erhobenen Axiome und Postulate fremd sind, kann er als solcher auch nicht dazu herhalten, über den »Klassizismus« oder den »Kitsch« des Werks von Duchamp zu richten.

Seine Stärke ist die Konsequenz seines augenscheinlich relativ unbestimmten, in jedem Fall aber transversalen Status: eine operative, *dialektische* Stärke, die erlaubt, die einförmigen Zeitmodelle zu kombinieren, zu nuancieren, zu komplizieren. Denn diese Modelle wissen zumeist nichts von dem »dialektischen Bild«, von dem Zusammentreffen des Jetzt mit dem Gewesenen, von dem blitzhaften anachronistischen Moment, in dem eine neue Konfiguration entsteht, die weder ein nostalgisches Zurücksehen nach der Vergangenheit noch eine manische Isolierung der Gegenwart ist und die, noch bevor sie sich in der Geschichte situiert, bereits deren Perspektive und Orientierung verrückt.

Marcel Duchamps Werk unter dem Gesichtspunkt des Abdrucks zu betrachten bedeutet, eine gewisse Desorientierung zu akzeptieren: akzeptieren, daß man nicht die positivistische Sicherheit des Historikers hat, der allzu gerne nur die objektiv feststellbaren historischen Einflüsse (beispielsweise von Marey) ans Licht bringt; aber auch akzeptieren, daß man nicht die richterliche Sicherheit des Kunstkritikers hat, der allzu gerne nur zwischen dem unterscheidet, was »definitiv vorbei«, und dem, was »definitiv aktuell« ist ... Es bedeutet, von einem *Nachleben* zu sprechen, das heißt, die Zeit in alle Richtungen der Erinnerung zu strecken. Und es bedeutet, daß man durch diese Verrückung des Gesichtspunkts nicht an dem Spiel der phantasmatischen Festschreibung teilnimmt, in dem sich zwei antithetische, doch strikt symmetrische Modelle gegenüberstehen, die beide auf einer Prämisse beruhen, die ebenso alt ist wie die Kunstgeschichte selbst – auf einer *euchronischen* Prämisse: auf der Euchronie der Tradition (Duchamp als verständiger Erbe der Geschichte der klassischen Repräsentation) oder der Euchronie des Bruchs (Duchamp als Zerstörer der Begriffe des Ursprungs und der Originalität, der »Handschrift« und der Fabrikation).

Hinter dem Bemühen, die Index-Eigenschaften von Duchamps Werk ausschließlich vom Photographischen her zu erklären, stand vermutlich der Wunsch, sich das Leben zu vereinfachen – das heißt, die Geschichte zu vereinfachen.⁴¹⁵ Einerseits erlaubt das photographische Modell, so etwas wie einen *idealen Sinn der Geschichte* zu bewahren: eine technische Erfindung des 19. Jahrhunderts verändert die Bedingungen des künstlerischen Schaffens im 20. Jahrhundert. Was durchaus nicht falsch ist; doch man überreizt dieses Modell, wenn man versucht, von ihm eine ganze Klasse von Gegenständen herzuleiten – von ihm her zu *determinieren* –, deren Komplexität, deren *Überdeterminiertheit* dadurch völlig

verschleiert wird. Andererseits bewahrt das photographische Modell einen *idealen Sinn der Kunst*, die man als das »geläuterte« Produkt eines nur vom Licht ausgeführten *disegno* ansieht, frei von allem materiellen »Gewerke«, von allen technischen Archaismen, von aller anachronistischen Desorientierung: eine technische Erfindung des 19. Jahrhunderts erlaubt, eine Kunst des Industriezeitalters zu postulieren, die dank ihrer von der Materialität befreiten Beschaffenheit (man denke nur an den berühmten Werbeslogan von Kodak aus den ersten Jahren der Automatik-Kameras: »*You press the button, we do the rest*«) eine sehr humanistische *cosa mentale* bleibt.⁴¹⁶

Der Gesichtspunkt des Abdrucks bedingt vor allem eine *Weigerung, voneinander zu trennen*, was allzu oft in Gegensatz zueinander gestellt wird, gerade bei Marcel Duchamp: Faktur und Intention, Materie und Idee, Mittel und Ziele, technische Fertigkeiten und Wissen, »Gewerke« und »Konzept« ... Wenn die Hypothese, die der Formulierung dieses Gesichtspunkts zugrundeliegt, ihre Berechtigung hat, dann ergeben sich eine Reihe durchaus paradoxer Fragen, die, gerade angesichts der hier dargestellten Situation der Kritik, an Duchamps Werke zu stellen sind: Wie steht es um die *Faktur* seiner Intentionen? Was ist die *Materie* seiner Ideen? Welches sind die *technischen Fertigkeiten* seines Wissens? Was ist der »*werkliche*« Aspekt seiner Konzepte?

Fragen, die sich nicht an eine axiomatische Wahrheit, sondern an die *heuristische Effizienz* von Duchamps Werk richten. Die, wie man leicht sieht, bereits in ihrer Formulierung die gängige These vom »Verlust des Metiers« bei Duchamp zurückweisen. Vielmehr artikulieren sie die Hypothese einer *technischen Öffnung* – einer zugleich theoretischen und praktischen, paradigmatischen und prozessuellen Modifikation des künstlerischen »Metiers« – durch den Erschaffer einer außerordentlichen Reihe von Werken, aus denen allein die Ready-mades herauszugreifen mir verfehlt erscheint. Der Gesichtspunkt des Abdrucks kann bereits zur Formulierung dieser Hypothese beitragen, insofern das Urteil über die Ready-mades in der heutigen Kritik eine frappante Ähnlichkeit mit den alten akademischen Debatten aufweist, in denen der Status des Abdrucks im Zusammenhang mit denselben Fragen des »Metiers« und der »Beliebigkeit« die Gemüter erregte.

So ist die Duchamp-Kritik von einer vergleichbaren Berührungshobie gezeichnet, wie es seinerzeit die Donatello-Kritik war. Die Zensur und die theoretischen Widerstände, die sich damals auf den *Abguß* fixierten, erscheinen heute, verlagert und umformuliert, in den negativen Fixierungen, die sich gegen Duchamps Ready-mades richten: derselbe Eindruck einer unkünstlerischen »Unmittelbarkeit« (die Beine des Holofernes, die als Naturabguß *unverändert* in ein humanistisches Kunstwerk aufgenommen wurden, sind nicht weniger skandalös als das Urinoir, das *unverändert* zu einer Kunstaussstellung eingereicht wurde); derselbe Eindruck einer Öffnung hin zur »Beliebigkeit« (wenn Donatello die Beine des Holofernes und den Schleier der Judith durch Abdruck herstellen konnte, so könnte man wohl behaupten, daß er in der Lage war, alles beliebige abzuformen, uns also mit etwas »Beliebigem« über das Ausmaß seiner künstlerischen Fähigkeit im Nachahmen der Natur zu täuschen); dasselbe moralische Gefühl der Mißbilligung angesichts einer technischen Finte, die als Ausflucht, als allzu einfache Lö-

sung, als Werkzeug der Faulheit erscheint (wenn man die Beine des Holofernes und den Schleier der Judith aus dem Gesamtwerk Donatellos herausgreift, könnte man behaupten, daß er eine gewisse Neigung hatte, nichts von eigener Hand zu machen).

Dagegen gilt es, die *technische Frage* mit den Index-Zeichen und den Phänomenen der Berührung zu artikulieren, die Marcel Duchamp in seinen Werken zu einem so bedeutenden Motiv erhob. Das heißt, es gilt, den Abdruck als *Paradigma* und als *Prozeß* zu erkunden: auf daß diese beiden Wirkungsebenen sich vereinen und uns vielleicht eine Vorstellung davon vermitteln, wie die unvorstellbar alte und polyvalente technische Geste des Abdrucks den Status einer künstlerischen *Prozedur* annimmt.

Hypothetische Formen: Der Abdruck als Forderung

Das Paradigma des Abdrucks erscheint im Werk Marcel Duchamps als ein dauerhaftes Phänomen. Insbesondere in der gesamten Phase der vielgestaltigen Arbeit, die von 1915 – wenn nicht schon von 1912 an – bis 1923 der Konzeption und Realisierung seines Opus magnum *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar galt, zeigt sich sein exemplarischer Einfluß. Zwar scheint der Abdruck keinen direkten und sichtbaren Anteil an diesem Werk zu haben: weder ist es selbst ein Abdruck, noch verdankt das konkrete Verfahren seiner Herstellung sich dem Abdruck. Dennoch spielte das Paradigma des Abdrucks eine nicht unwesentliche Rolle, als Marcel Duchamp in diesem Werk von Grund auf neu definierte, was er die »Fabrikationsidee« nannte.⁴¹⁷

Das *Große Glas*, wie es allgemein genannt wird, ist ein Werk von äußerster Komplexität und Vielschichtigkeit. Generationen von Exegeten haben sich mit ihm auseinandergesetzt, es in allen erdenklichen Hinsichten befragt, sich widersprochen und sich darin verlaufen. Sie konnten sich vielleicht in dem Punkt einig machen, daß Duchamps Werk einen außergewöhnlichen Grad an *Umkehrbarkeit* aufweist: in der durchsichtigen Dicke seines von Sprüngen durchzogenen Bildträgers wirkt das *Große Glas* als ein visueller und zugleich wörtlicher Operator des Widerspruchs, der die Gegensätze miteinander in Berührung bringt. Es ist zunächst ein essentiell *anthropomorphes* Gebilde – mit seiner »Jungfrau« und seinen »Junggesellen«, seinem »Skelett« und seinem »Weiblichen Gehenkten«, mit seinem »Boxkampf« und seinen »Okulistenzeugen«, seinen »Kapillarröhrchen« und seiner bizarren Gruppe von neun Personen namens »Priester«, »Warenhaus-Laufbursche«, »Gendarm«, »Kürassier«, »Schutzmann«, »Leichenträger«, »Lakai«, »Piccolo« und »Stationsvorsteher«, nach dem an Raymond Roussel erinnernden Katalog der Bezeichnungen, die Duchamp den einzelnen Elementen seiner Komposition gab.⁴¹⁸ Doch der Anthropomorphismus erscheint hier, wie man sogleich sieht, als ein *maschinelles* Funktionsgefüge von »kinematischer Entfaltung« und »Durchzugskolben«, »Motor mit recht schwachen Zylindern« und »Reservoir«, »Zylinder-Sex« und »Magneto-Verlangen«, »Schwerkraft-Makler« und »Kühler mit Windflügeln«, »Pumpe« und »Haarsieben« und so fort – all dies

resümiert das berühmte, von Duchamps persönlichem Vokabular hergeleitete Wort der »Jungesellenmaschine«.419 Man kann angesichts des *Glases* nicht mit Bestimmtheit sagen, ob Duchamp bemüht war, wie Robert Lebel schreibt, »die Dinge mit fast menschlichen Gefühlen auszustatten«,420 oder ob die *Braut* die Frage des Menschlichen nicht bereits vorahnend unter den Aspekt der »Wunschmaschinen« stellt.421 In jedem Fall gehört zum Anthropomorphismus des *Großen Glases* aber das Spiel der Transformationen, das Jean-François Lyotard zu Recht als ein System der *Unähnlichkeit* oder, genauer gesagt, als eine »dissimilierende Mechanik« beschrieb.422

Dieses Zusammenspiel von Anthropomorphismus und Unähnlichkeit ist grundlegend und allgegenwärtig. Man findet es selbst in den spekulativsten Aspekten von Duchamps Arbeit, beispielsweise bezüglich der »vierten Dimension«. Jean Clairs Kritik an den esoterischen Interpretationen des *Großen Glases* und, daraus folgend, an der immobilen Zeitlichkeit, die jede ahistorische Deutung impliziert, ist zweifellos berechtigt.423 Doch was Clair ihnen entgegensetzt, ist ein Geschichtsbezug (bei dem die Geschichte als humanistisches Ideal großgeschrieben ist), der im *Großen Glas* ausschließlich die Anknüpfung an die Vergangenheit sucht, von Gaston de Pawlowski bis zurück zum Neoplatonismus; nur um Duchamp von einer Zukunft abzuschneiden, die andere Künstler nach ihm mit der gleichen Legitimität hervorbrachten, die zu ihrer Zeit auch Duchamps Anleihen bei verschiedenen Texten und Kontexten besaßen.424 Wenn Duchamps Werk in der Tat »die Gegensätze miteinander in Berührung bringen« kann, dann verpflichtet es uns, unsere Interpretationen zu dialektisieren, es nicht nur nach Maßgabe einer »vierten Dimension« aus der Belle Epoque zu begreifen, sondern auch nach Maßgabe der Widersprüchlichkeit der Geschichte, in der immer wieder »das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt« oder, anders gesagt, immer wieder ein Anachronismus die geschönte Einheit der kunsthistorischen »Epochen« zerschlägt.

~

Zu dem Motiv der »vierten Dimension«, einer Lieblingsidee Duchamps, gibt Robert Lebel einen höchst wertvollen Hinweis: die »transzendente Dimension«, schreibt er, besaß für Duchamp »eine sehr taktile Ingredienz der vierten Dimension«.425 Man ist offensichtlich versucht, diese *taktile Dimension* auf die Gesamtheit der erotischen Bedeutungen auszudehnen, die Duchamp nicht nur im *Großen Glas*, sondern in seinem gesamten Werk immer wieder einbrachte.426 Doch sich darauf zu beschränken hieße, auf der Ebene der inhaltlichen Bedeutungen stehenzubleiben. Es ist deshalb geboten, die paradigmatische und prozessuelle *Methodik* dieser dialektischen Inbezugsetzung des »Taktilen« mit dem »Transzendentalen« zu untersuchen.

Für ein besseres Verständnis muß man, wie ich meine, von Duchamps exemplarischem Leitmotiv ausgehen: von der *Kritik der »Netzhautkunst«*.427 Eine Kritik, in der man vor allem ein Eintreten für die Ideenhaftigkeit und den rein intellektuellen Aspekt der künstlerischen Arbeit gesehen hat. Die Wirklichkeit ist offensichtlich komplizierter, dialektischer. Wohl appellierte Duchamp einerseits,