

Die Kunst, Duchamp und der feine Unterschied

JENS KOHNE

Fachgebiet Philosophie, Technische Universität Kaiserslautern

Postfach 3049, 67653 Kaiserslautern

kohne@sowi.uni-kl.de

12. Juni 2008

Und das bringt mich dazu zu sagen, daß ein Werk vollständig von denjenigen gemacht wird, die es betrachten oder es lesen und die es, durch ihren Beifall oder sogar durch ihre Verwerfung, überdauern lassen.

Marcel Duchamp

1 Einleitung

Die nachfolgenden Überlegungen sollen versuchen zu zeigen, daß Kunstwerke im Searleschen Sinne soziale Tatsachen sind. Meine zugrundeliegende These ist daher: Ontologisch ist ein beliebiges Kunstwerk, sagen wir DUCHAMPS *Fontäne*, von einem Nichtkunstwerk, sagen wir einem handelsüblichen Pissoir, tatsächlich nicht unterschieden (vgl. dazu auch Kulenkampff 2005: 132/133). Die jedoch deutlich vorhandene Differenz zwischen *Fontäne* und Pissoir liegt im unterschiedlichen Status von Kunstwerk und Nichtkunstwerk. Während das Pissoir ein nur raum-zeitlicher Gegenstand ist, ist die *Fontäne* eine soziale Tatsache, deren Status – ihre Existenz als Kunstwerk – auf einer öffentlichen Deklaration beruht.

Um mein Argument zu entwickeln, wird es zunächst nötig sein einige allgemeine Bemerkungen zu DUCHAMPS *ready mades* zu machen, um dann fortzufahren mit zwei Überlegungen zum Herstellungszusammenhang des Kunstwerkes als dem Kriterium des Unterschiedes zwischen Kunst und Nichtkunst, die sich allerdings als irreführend herausstellen werden und daher zurückgewiesen werden müssen (2. Abschnitt). Tatsächlich, so werde ich im 3. Abschnitt zeigen, ist es der Gebrauchszusammenhang, der ein gewöhnliches Ding deutlich von einem beliebigen Kunstwerk trennt. Abschließend (4. Abschnitt), nachdem deutlich geworden ist, was der Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst ist, will ich kurz die Frage untersuchen, auf welche Weise etwas überhaupt den Status eines Kunstwerkes

erhält. Dabei versuche ich dafür zu argumentieren, daß es der Betrachter ist, der ein Ding zu einem Kunstwerk macht und dies auf zweierlei Weise: (i) durch die Sinnggebung des Künstler selbst, indem er nämlich einem beliebigen Ding eine neue Bedeutung zuweist und (ii) durch die Akklamation der Öffentlichkeit, die dieses neubedeutete Ding in dieser neuen Bedeutung akzeptieren muß. Dadurch erst wird diesem neubedeuteten Gegenstand dann der Status eines Kunstwerks zuerkannt.

Das kunstgeschichtliche Beispiel des Werkes MARCEL DUCHAMPS ist dabei hervorragend dazu geeignet den tatsächlich nicht vorhandenen ontologischen Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst deutlich zu veranschaulichen. Denn DUCHAMPS berüht berüchtigte *ready mades* lassen sich und werden als die werkgewordene Frage nach diesem Unterschied von Kunst und Nichtkunst interpretieren. Auch sind sie Schlüsselwerke der (klassischen) Moderne, so daß die Untersuchung der Frage nach dem Unterschied von Kunst zu Nichtkunst anhand der *ready mades* als exemplarisch gelten kann für die anderen Werke der Modernen Kunst.

Die bloße Existenz dieser *ready mades* zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließ die Frage nach dem Unterschied von Kunst und Nichtkunst, die scheinbar vorher gar nicht vorhanden war, plötzlich und über nacht virulent werden. Doch diese plötzliche Virulenz ist lediglich eine scheinbare; so jedenfalls meine Vermutung. Tatsächlich ist es nämlich so, daß diese Frage vor den *ready mades* genauso problematisch ist wie nach oder mit den *ready mades*. Nicht die *ready mades* sind es daher, die plötzlich ein Problem der Ununterscheidbarkeit von Kunst zu Nichtkunst verursachen, das vorher keines gewesen war, weil sie den in Rede stehenden Unterschied verwischen oder negieren würden. Sondern sie sind lediglich das Medium, welches das Problem des Unterschiedes von Kunst zu Nichtkunst deutlich sichtbar macht, das durch die vorherige Kunst – gemeint ist insbesondere die Kunst des komponierten Tafelbilds – tatsächlich verdeckt worden ist. Eine kurze Überlegung hierzu wird verdeutlichen, was ich damit genau meine. Doch bevor ich mit dieser Überlegung beginnen will, gilt es noch eine kleine Bemerkung kunstwissenschaftlicher Natur zu machen, die das Werk DUCHAMPS – und hier insbesondere seine *ready mades* – betrifft und die die Beschäftigung mit seinem Werk tatsächlich sehr erschwert. Das ist (i) eine gewisse Esoterik und hermetische Abgeschlossenheit der Kunst DUCHAMPS und (ii) daraus resultierend, das Problem des Status der *ready mades* innerhalb von DUCHAMPS Werk.

Warum DUCHAMPS Werk als esoterisch und hermetisch abgeschlossen zu gelten hat und sich deshalb jeder allzu banalen wie überhaupt einer augenscheinlichen Erklärung verweigert – beispielsweise, »die *ready mades* sind als Skandalobjekte zu sehen, die die gängige Kunstauffassung verspotten sollen« und dergleichen mehr –, erhellt aus der simplen Tatsache, daß DUCHAMPS Kunst gerade nicht aus sich selbst heraus erklärt werden kann, also aus einer spezifischen »Bildrationalität« heraus ihre Bedeutung offen-

bart, d.h. eine so und so gearteten Strukturiertheit besitzt, um einen Begriff GEHLENS (vgl. Gehlen 1986 oder auch Weitz 2002: 41, der in diesem Zusammenhang mit dem Begriff der »signifikanten Form« auf Bell und Fry verweist) etwas abgewandelt zu gebrauchen, die dem Betrachter hilft einen Zugang zum Werkinhalt zu erlangen. (Zu beachten ist, daß von 1913 bis 1941 die *ready mades* als Kunstwerke der Öffentlichkeit und selbst seiner privaten Umgebung weitestgehend unbekannt waren. Es fand keine Ausstellung statt. Erst 1941 mit seiner *Schachtel im Koffer*, einer Art von Miniaturgesamtschau seiner für ihn wichtigsten Werke, entschloß sich DUCHAMP jetzt die *ready mades* zu veröffentlichen. Deshalb taugt jede augenscheinliche Erklärung der *ready mades* als Skandalobjekte nichts, weil der Skandal die Öffentlichkeit braucht.) Tatsächlich scheinen insbesondere die *ready mades* überhaupt keine wie auch immer geartete Struktur aufzuweisen, die nur irgend einen Anhalt bieten könnte, wie die *ready mades* eigentlich funktionieren oder was sie bedeuten sollen. Es gibt weder eine erkennbare interne Struktur, also in bezug auf das Werk selbst, noch eine externe, also in bezug auf Dinge außerhalb des Werkes. Dem Betrachter bietet sich nur ein beliebiger Gegenstand dar, ein gewöhnliches Ding, sagen wir ein Pissoir, und nichts sonst. Rezeptionsästhetisch ist hier nichts zu holen, weil es nichts zu rezipieren gibt als eben bloß ein Ding. Dinge jedoch bedeuten als Dinge nichts. Denn wie BRENTANO zutreffend bemerkt hat: Sinn ist keine Kategorie des Seins. Und das, diese (scheinbare) Verweigerung einer rezeptionsästhetischen Kunsterfahrung, macht den Schock insbesondere der *ready mades* auf den Betrachter aus.

Weil aber die *ready mades* auf diese Weise in ihrer Bedeutung unzugänglich sind, nicht weil man nichts über sie zu sagen wüßte, sondern weil das, was man sagen könnte, nicht entscheidbar wäre, muß daraus eine ebensolche Unsicherheit in bezug auf den Status der *ready mades* innerhalb von DUCHAMPS Gesamtwerk resultieren. Sind demnach die *ready mades* überhaupt als autonom, jedes für sich als ein Einzelwerk, zu betrachten? Oder ist es vielmehr so, daß sie einzig in bezug auf DUCHAMPS unvollendetes Hauptwerk, das sogenannte *Große Glas*, zu sehen und einzig in bezug auf dieses erst sinnvoll sind? Beide Ansichten lassen sich wohl begründen. Andererseits könnte man genauso gut die Ansicht DUCHAMPS vertreten, daß es tatsächlich gar keine Lösung im Verständnis seines Werks gibt, weil sein Werk ein zu lösendes Problem gar nicht kennt.

2 Das Problem

Ich will meine Betrachtungen jetzt damit beginnen, den Begriff *ready made* kurz zu erläutern. Hierzu DIETER DANIELS in *Duchamp und die anderen*. DANIELS hält die Begriffsklärung offenbar für so dringlich, daß er dieser einen ganzen Abschnitt widmet. Sein Ergebnis erscheint dann doch als eher banal

– *ready made* heißt: »bereits fertig« oder auch »fertig gemacht«. Weil das tatsächlich wenig erhellend ist, gibt DANIELS einen Artikel aus dem *Oxford English Dictionary* von 1914 (die Zeit der ersten *ready mades*) wieder:

Ready-made [...] bei handgefertigten oder industriellen Artikeln: im endgültigen Zustand, fertig zum direkten Gebrauch; heute [1914 – jk] besonders bei Artikeln, die in diesem Zustand zum Verkauf angeboten werden, im Gegensatz zu anderen derselben Art, die auf Bestellung gefertigt werden. [...] bezogen auf irgendeine Sache oder Person, die sich in einem endgültigen oder vollständigen Zustand befindet; oftmals mit abwertender Bedeutung, in Anspielung auf die niedrige Qualität von einigen ready-made Handelsartikeln. (Daniels 1992: 168)

Kurz, der Begriff *ready made* bezeichnet ganz offenbar das, was man Massenverbrauchsgüter nennt. Dinge des alltäglichen Ge- oder Verbrauchs. Etwas, was man kauft, um es zu was auch immer zu gebrauchen und dann gegebenenfalls wieder wegzuworfen. Obgleich nun DUCHAMPS erste *ready mades* 1913 und 1914 in Paris entstanden sind – 1913 das *Fahrradrad*, 1914 *Pharmacie* –, taucht der Begriff bei DUCHAMP erst später, 1916, in New York auf. Dazu DUCHAMP selbst in einem Brief an seine Schwester, ebenfalls aus dem DANIELS zitiert:

Nun, wenn Du hinaufgegangen bist, hast Du in meinem Atelier das Rad eines Fahrrads und einen Flaschentrockner gesehen. – Ich hab das als eine bereits fertige Skulptur gekauft. Und ich habe eine Idee, was den besagten Flaschentrockner betrifft: Hör zu.

Hier in New York habe ich Objekte desselben Stils gekauft und sie readymade genannt, Du kannst genug Englisch, um den Sinn von bereits fertig zu verstehen, den ich diesen Objekten gebe – Ich signiere sie und geben ihnen eine Inschrift in Englisch. Ich gebe Dir ein paar Beispiele: So habe ich eine große Schneeschaufel, auf welche ich unten geschrieben habe: In advance of the broken arm, [...] – Bemühe Dich nicht zu sehr, dies im romantischen oder impressionistischen Sinn zu verstehen – das hat damit nichts zu tun; [...] : Nimm für Dich diesen Flaschentrockner. Ich mache aus ihm ein Readymade aus der Entfernung. Du wirst ihn unten und im innern des unteren Rings beschriften, in kleinen Buchstaben mit einem Pinsel für Öl in der Farbe silbernes Weiß mit der Inschrift, die ich Dir hier anschließend gebe, und Du wirst ihn in der selben Schrift signieren wie folgt: [nach Marcel Duchamp. (Daniels 1992: 168/ 169)

Soweit DUCHAMP selbst. Und soweit zum Begriff *ready made*.

Wenden wir uns jetzt der eingangs gemachten Behauptung zu, daß die *ready mades* lediglich das Medium und nicht selbst das Problem der Ununterscheidbarkeit von Kunst und Nichtkunst sind.

Mein erstes Argument für diese These ist das folgende. Wie wir soeben gesehen haben, scheinen die *ready mades* die sinnvolle Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst zu verunmöglichen insofern man annimmt, die *ready mades* seien überhaupt Kunst. Sie sind ja scheinbar gerade nichts weiter als gewöhnliche und deswegen bedeutungslose Dinge.

Schauen wir uns dagegen ein beliebiges komponiertes Tafelbild an, das wir ohne weiteres für Kunst halten würden. Fragen wir woraus es besteht. Aus Leinwand und/ oder Holz, Nägeln vielleicht, die die Leinwand auf einen Rahmen spannen und natürlich Farbe. Jetzt ist schwerlich zu bestreiten, daß Leinwand, Holz, Nägel und Farbe ganz gewöhnliche Dinge, nichts als eben Massenverbrauchsgüter sind. Auch die Tatsache, daß sie ein Ensemble oder Komplex, das komponierte Tafelbild, bilden, vermag an ihrer Gewöhnlichkeit nicht das geringste zu ändern. Aber auch der Komplex aus gewöhnlichen Dingen kann nichts weiter als wiederum ein gewöhnliches Ding sein. Denn man bedenke, aus den gleichen Mitteln, demselben Komplex, könnte man in ganz ähnlicher Weise, sagen wir, einen Sonnenschirm bauen, den wir dann aber nicht mehr für ein Kunstwerk halten würden, obgleich er in bezug auf seine dinglichen Eigenschaften von dem komponierten Tafelbild tatsächlich ununterscheidbar wäre. Wenn wir LEIBNIZENS Satz von der Identität des Ununterscheidbaren ernstnehmen (wenn zwei Dinge, A und B, alle Eigenschaften gemeinsam haben, dann sind sie identisch), dann können wir nicht mehr sagen, daß oder warum das komponierte Tafelbild ein Kunstwerk ist und der Sonnenschirm eben nicht, wenn doch beide aus nichts als gewöhnlichen Dingen, Massenverbrauchsgütern, wie Leinwand und Nägel, Farbe und Holz bestehen. Auch DANTO scheint einen ähnlichen Gedanken mit seinem Beispiel vom roten Quadrat in *The Transfiguration of the Commonplace* zu verfolgen (Danto 1981; vgl. Weitz 2002: 41/ 42).

Allerdings scheint der eben geäußerte Gedanke völlig absurd zu sein. Denn natürlich wollen und können wir sagen, ein bestimmtes komponiertes Tafelbild, sagen wir die *Mona Lisa*, ist ein Kunstwerk und der Sonnenschirm eben nicht, obgleich sie aus dem gleichen Material gemacht sind. Der Grund, warum wir gewöhnliche Dinge als Kunstwerke ablehnen und komponierte Tafelbilder nicht, obwohl das eine tatsächlich nicht gewöhnlicher ist als das andere, kann also nicht mit der so oder so gearteten Materialität begründet werden, weil ihrer beider Materialität, die des Sonnenschirmes und die der *Mona Lisa*, gleich und auch gleich gewöhnlich ist und so keine Unterscheidung in der Sache erlaubt.

Auch kann etwas nicht *sui generis* ein Kunstwerk sein (vgl. dazu auch Bürger 1974: 40), wie das folgende zweite Argument zeigen wird. Man glaubt das komponierte Tafelbild, um beim Paradebeispiel zu bleiben, sei ein Kunstwerk im Gegensatz zu den gewöhnlichen Dingen, die dies nicht sind, weil

das Tafelbild eben komponiert ist, eine Bildrationalität besitzt, also eine ganz spezifische Strukturiertheit aufweist, die den gewöhnlichen Dingen gerade fehlt und so aufgrund dieser ganz bestimmten Struktureigenschaft dem komponierten Tafelbild der Status eines Kunstwerkes zukommt, dem gewöhnlichen Ding jedoch nicht (vgl. dazu z. B. Ziff 2002 oder Weitz 2002: 41). Die so und so geartete spezifische Beschaffenheit des Kunstwerkes gegenüber dem Nichtkunstwerk würde dann den Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst ausmachen. Und das würde bedeuten, daß gewöhnliche Dinge in diesem Sinne als bloß kontingente Entitäten verstanden werden. Es macht in diesem Sinne keinen wesentlichen Unterschied mehr, ob die Dinge so oder anders beschaffen sind. Die Hauptsache ist, sie erfüllen die an sie gestellten Erwartungen. Darauf kommt es an. Bei Kunstwerken, so dieser Gedanke, ist das aber nicht so. Sie werden in ihrer so und nicht anders beschaffenen Strukturiertheit als notwendig gedacht. Anders ausgedrückt: Das Kunstwerk als ein Kunstwerk wird erst durch seine so und nicht anders beschaffene Struktur bestimmt; alle seine Eigenschaften sind für seine Existenz somit konstitutiv und das heißt, sie sind notwendig.

Das aber ist tatsächlich nicht der Fall. Denn wenn es richtig wäre, daß die Struktureigenschaften eines Dinges den Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst ausmachten, dann wären perfekte Reproduktionen von Kunstwerken, beispielsweise von der *Mona Lisa*, ihrerseits wiederum Kunstwerke. Das aber ist gerade nicht so. Wir betrachten Reproduktionen von Kunstwerken eben nicht wiederum als Kunstwerke. Wenn sich also Original und Reproduktion in ihren Struktureigenschaften tatsächlich nicht unterscheiden und wir dennoch das eine für ein Kunstwerk halten, das andere jedoch nicht, so kann folglich nicht die Bildrationalität den Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst ausmachen. Gleichviel ob man mit DANTO *Stil* oder mit GOODMAN *Fülle* dazu sagt (Danto 1981, Goodman 1976).

Der Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst kann daher nicht im wie auch immer gearteten Herstellungszusammenhang zu finden sein. Weder in der Materialität selbst, noch in seiner wie auch immer gearteten Struktur. (Zur Frage des Herstellungszusammenhangs als Kriterium für den Unterschied von Kunst zu Nichtkunst vgl. Ziff 2002.) Vielmehr ist meiner Ansicht nach der Unterschied im Gebrauchszusammenhang zu suchen, also dem Umgang mit einem beliebigen Ding – das, was man mit einem beliebigen Ding anstellt, wie man es gebraucht.

Das dem so ist, daß es deshalb sehr wohl einen erheblichen Unterschied zwischen einem sogenannten gewöhnlichen Ding und einem Kunstwerk gibt und was dieser Unterschied genau bedeutet, soll die nachfolgende Überlegung deutlich machen. Diese ist dabei am eindrücklichsten anhand der *ready mades* zu leisten. Sind diese es doch, die den Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst hartnäckig zu bestreiten scheinen und dennoch einzig aufgrund eines solchen Unterschiedes überhaupt erst Kunstwerke sein können.

3 Der Unterschied

Betrachten wir dazu DUCHAMPS vielleicht berühmtestes *ready made*: ein Pissoir mit dem Titel *Fontäne* von 1917. Ist die *Fontäne* tatsächlich Kunst, so kann sie nicht einfach nur ein Pissoir sein, denn kein Pissoir ist Kunst. Dennoch ist die *Fontäne* unzweifelhaft ein Pissoir. Was nun?

Um die offenbare Verwirrung aufzulösen, erscheint es nützlich eine bekannte Unterscheidung einzuführen, die auf CHARLES SANDERS PEIRCE zurückgeht: der Unterschied zwischen *type* und *token* (vgl. dazu auch Margolis 2005: 31f., der es allerdings nützlich findet mit Bezug auf C. L. STEVENSON eine weitere Art von *type* einzuführen: den des *Megatyps*). In bezug auf unseren Fall bedeutet dies: die *Fontäne* ist zweifellos dem *type*, also der Art nach, ein Pissoir. Denn sie ähnelt allen anderen Dingen, die Pissoirs sind. Aber ist es auch auf der Ebene der konkreten Einzeldinge, der *token* also, als dieses bestimmte Ding ein Pissoir? Funktioniert es somit auch als das, was es der Art nach ist?

Das muß in Ansehung der *Fontäne* klar verneint werden. Das konkrete Einzelding *Fontäne* ist ganz offenbar kein konkretes Pissoir, weil es nicht als ein solches funktioniert, ja, unmöglich funktionieren oder gebraucht werden kann. Um es anders auszudrücken, es exemplifiziert den oder fällt unter den Begriff des Pissoirs, instanziiert oder manifestiert diesen aber tatsächlich nicht.

Nach HERBERT MOLDERINGS müssen wir uns die *Fontäne* folgendermaßen ausgestellt vorstellen:

Der „Springbrunnen“ [gemeint ist die *Fontäne* – jk] sollte nicht vertikal, sondern funktionsentfremdet um 90 Grad gekippt auf einen Sockel gestellt werden, und zwar so hoch, dass der Betrachter dazu gezwungen wurde, zu der Pissoirschüssel aufzublicken. (Molderings 1987: 221)

Jeder der mit der Funktionsweise von Pissoirs einigermaßen vertraut ist, wird leicht erkennen können, daß der Gebrauch der *Fontäne* als Pissoir so unmöglich ist. Die *Fontäne* funktioniert demnach nicht als ein Pissoir und kann auch als ein solches nicht gebraucht werden. Sie funktioniert anders und ist daher auch kein gewöhnliches oder nur Pissoir.

Dazu DUCHAMP selbst:

[...] Ob Herr Mutt [gemeint ist DUCHAMP selbst, der die *Fontäne* mit R. Mutt signierte und nicht mit M. Duchamp – jk] den Springbrunnen mit seinen eigenen Händen hergestellt hat oder nicht, ist unwichtig. Er hat ihn AUSGEWÄHLT. Er hat einen gewöhnlichen Artikel genommen und so aufgestellt, dass seine nützliche Bedeutung hinter dem neuen Titel und unter dem neuen Gesichtspunkt verschwand – er hat einen neuen Gedanken für

diesen Gegenstand geschaffen. Von Klempnerei zu sprechen ist absurd. [Hervorhebung im Original – jk] (Molderings 1987: 221)

Halten wir fest: Die *Fontäne* ist also mitnichten ein gewöhnliches Ding, so wie es zunächst zu sein scheint. Die *Fontäne* ist signiert und trägt einen Titel, was bei keinem Pissoir der Fall ist. Titel und Signatur funktionieren als eine Art von Kennzeichnung oder Namen. Sie individuieren und unterscheiden damit das Pissoir von jedem anderen Pissoir als ein ganz bestimmtes Ding, nämlich die *Fontäne*. Für den Gebrauch eines Pissoirs oder für das Pissoir als Pissoir, ist es gänzlich unerheblich und sinnlos die *Fontäne* zu sein, insoweit es lediglich als Pissoir funktioniert.

Es ist weiter aus seinem von der Art bestimmten Funktionszusammenhang deutlich herausgelöst: nämlich in einem bestimmten Raum, in einer bestimmten Höhe, vertikal mit der flachen Seite an einer Wand angebracht und an einen Wasserkreislauf angeschlossen zu sein. Niemand, der eine Toilette aufsuchen wollte, käme auf die Idee sein Glück ausgerechnet bei der *Fontäne* zu versuchen, weil sie so wie sie sich zeigt ganz offensichtlich nicht mehr zu der Art von Ding gehört, die wir natürlicherweise aufsuchen oder vorfinden oder erwarten, wenn wir eine Toilette benutzen wollen.

Die *Fontäne* ist dann deshalb kein gewöhnliches Ding mehr, also ein Pissoir, weil es nicht mehr in dem Gebrauchszusammenhang steht, der für gewöhnliche Dinge, in diesem Falle Pissoirs, konstitutiv ist (vgl. auch Ziff 2002: 35, zum Beispiel weißt Ziff auf den veränderten Zweck vermeindlich gewöhnlicher Dinge als Objekte der Modernen Kunst hin).

Natürlich, die Frage, ob das gewöhnliche Ding, nur weil es seinem Funktionszusammenhang deutlich entstellt wurde, wie das bei der *Fontäne* der Fall ist, damit schon Kunst ist, ist damit noch nicht beantwortet. Denn es mag viele Dinge geben, die außerhalb ihres konstitutiven Gebrauchszusammenhanges stehen und dennoch nicht den Status eines Kunstwerkes haben; Abfall ist ein solches Beispiel. Aber die Behauptung, die *Fontäne* als Kunstwerk sei von den Dingen, die das nicht sind, ununterscheidbar, ist damit hinreichend entkräftet. Die Unterschiede sind in der Tat evident.

Doch wenn die *Fontäne* – oder allgemeiner das *ready made* – nicht als ein gewöhnliches Ding funktioniert und funktionieren kann, wie funktioniert es dann? Funktioniert es überhaupt?

Offenbar ist es völlig sinnlos etwas zu signieren und zu betiteln, wenn man damit nicht auch irgend etwas zeigen, auf etwas hinweisen, etwas bedeuten will. Oder wenn man an das obige DUCHAMP Zitat denkt: »Titel und Signatur schaffen einen neuen Gedanken für den Gegenstand«. Ein anderes *ready made* – *Lackierter Apollinaire* – kann verdeutlichen, was ein solcher neuer Gedanke für ein gewöhnliches Ding sein könnte. Dazu erneut MOLDERINGS in dem bereits zitierten Artikel über Duchamp, in: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*:

Apolinere Enameled [eben lackierter Apollinaire – jk] – ein sogenanntes korrigiertes „Ready-made“ – entstand 1916/17. Es handelt sich um eine 24 x 34 cm große Reklametafel aus Karton mit einem daraufgesetzten Bett aus Zinkblech. Die Aufschrift „Sapolin Enamel“ (Sapolin Lackfarben) veränderte Duchamp in das Wortspiel: „Apolinere Enameled“ (Lackierter Apollinaire). Spricht man „Apollinaire“ mit dem amerikanischen Akzent aus, klingt der Name des Dichters wie „A Pole in Air“ (Ein Pfosten in der Luft). Apollinair ist also das Bett, das auf dem Werbebild lackiert wird und dessen Pfosten deutlich in der Luft schweben. „A Pole in Air“ bedeutet ebenso „Ein Pole in der Luft“. Auch das wiederum ist Apollinaire, denn er war polnischer Abstammung: sein eigentlicher Name lautet Guillaume Apollinaire Kostrowitzki. (Molderings 1987: 222)

(Ich erinnere hier an meine eingangs gemachte Bemerkung zu DUCHAMPS Esoterik und hermetischer Abgeschlossenheit; diese Bedeutung kann eine bloße Betrachtung des Werkes selbst nicht preisgeben.)

Um es für die Funktionsweise der *ready mades* im allgemeinen zu sagen, nochmals MOLDERINGS:

DUCHAMPS Objekte sind Denkfiguren. Die Ready-mades sind Bilder der Außerkraftsetzung des alltäglichen Funktionalismus [...].

Dem Ziel der Störung und Lähmung des funktionalen Denkens dient die verkehrte Lage der Gegenstände im Raum: Die Schneeschaukel schwebt in der Luft, die Garderobe hängt am Fußboden. Die funktionale Verrücktheit wird gesteigert durch die Hinzufügung „falscher Titel“, die in Form von Wortspielen und Widersinnigem die Wahrnehmung der Gegenstände in ein neues Assoziationsfeld führen: „Trebuchet“ – „Falle, Präzisionswaage oder Scheinopfer“ für eine Garderobe, „3 oder 4 Tropfen Höhe haben nichts mit Wildheit zu tun“ als Legende zu einem Kamm, L.H.O.O.Q. (Elle a chaud au cul – Sie ist läufig) als Bezeichnung für die „Mona Lisa“. Die Gegenstände und die Wörter bedeuten nicht mehr das, was sie zu bedeuten scheinen oder was immer sie bedeutet haben. Nichts bleibt von dieser Relativierung ausgenommen, auch nicht und gerade nicht die herkömmlichen Kunstbegriffe. [Hervorhebung von Molderings – jk] (Molderings 1987: 231)

Fassen wir jetzt kurz zusammen. Es ist klar, daß der Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst weder in der Materialität, noch in der Strukturiertheit der Dinge liegen kann und somit der Herstellungszusammenhang für den gesuchten Unterschied unerheblich ist. Die Betrachtung der *ready mades*

hat ergeben, daß der Gebrauchszusammenhang den entscheidenden Unterschied zwischen gewöhnlichen Dingen und Kunstwerken ausmacht. Denn entnimmt man die gewöhnlichen Dinge aus ihrem konstitutiven Funktionszusammenhang, entleert sie gleichsam, und gebraucht sie statt dessen auf ganz andere Weise als es ihrer spezifischen Art entspricht, so schafft man, in DUCHAMPS Worten, einen neuen Gedanken für sie, so daß sie nicht mehr gewöhnliche Dinge und bloß Dinge sind. Sondern sie weisen jetzt, nach ihrer Umfunktionierung, über sich selbst hinaus auf etwas anderes; im Falle des *Lackierten Apollinaire* auf den Dichter und Freund DUCHAMPS. Sie sind damit zur Bedeutung tragenden Einheiten, also einem Zeichen, geworden, was sie insofern von allen übrigen, den gewöhnlichen Dingen, unterscheidet: Denn diese bedeuten als Dinge nichts, sind nicht sinnvoll. Nochmals BRENTANOS Einsicht: Sinn ist keine Kategorie des Seins.

Kunst sondert sich vom bloß Seiendem also als etwas, das bedeutet. Allein diese Bestimmung, dieser Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst kann lediglich als *genus proximum* dienen. Denn es gibt sehr viele Dinge, die Bedeutung tragende Einheiten, aber keine Kunstwerke sind; Flaggen oder Wappen zum Beispiel. Eine Vermutung, die ich hier zwar äußern, nicht aber diskutieren kann, ist, daß die *differencia specifica* von Kunstwerken zu allen übrigen Zeichen darin besteht, daß Kunstwerke als Bilder zu begreifen sind und sich in dieser Hinsicht von bloßen Zeichen unterscheiden. Wobei ich unter Bildern Allegorien verstehe, die Begriffe veranschaulichen und zwar als eine Interpretation von Sachverhalten. (AMBROGIO LORENZETTIS berühmtes Fresko der *Guten und Schlechten Regierung* in der Sala dei Nove in Siena ist eine gute Veranschaulichung dessen, auf was ich mit meinem Bildbegriff hinaus will.) Das aber ist eine ganz eigene Überlegung und gehört daher nicht mehr hierher.

4 Das Betrachten

Bleibt zum Schluß noch die Frage, wer ist eigentlich der Urheber solcher Kunstwerke, wie der *ready mades*? Genauer, wer macht denn jetzt Werke zu Kunstwerken? Man darf allerdings diese Frage nicht persönlich auffassen und darauf antworten: DUCHAMP zum Beispiel. Sie ist prinzipiell gemeint: der Produzent eines Werkes – der Künstler –, oder aber der Rezipient – also der Betrachter?

Wenn das Gesagte korrekt ist, dann kann die folgerichtige Antwort auf die Frage nur, der Rezipient, lauten. Denn wie sich gezeigt hat, ist der Herstellungszusammenhang für ein beliebiges Kunstwerk tatsächlich unerheblich (vgl. dazu auch Bürger 1974: 71). So kann der Künstler im klassischen Sinne nicht der Hersteller des Kunstwerkes sein. Auch liegt das Wesen der *ready mades* in der Auswahl. Zu bemerken sei in diesem Zusammenhang, daß DUCHAMP in seinem Werk gerade dem Betrachten beziehungsweise dem

Betrachter außerordentlich viel Aufmerksamkeit schenkt, wovon seine Glasarbeiten, aber auch die späteren optischen Maschinen und zuletzt sein *Unbekanntes Meisterwerk* beredtes Zeugnis ablegen. Der Betrachter ist dabei in zweifacher Hinsicht als wahrer Erschaffer der *ready mades* als Kunstwerke zu denken: Einmal in Gestalt DUCHAMPS, der die *ready mades* als Massenverbrauchsgüter, also im oben genannten lexikalischen Sinne, auswählt und sie ihrem ursprünglichen Funktionszusammenhang entstellt, um sie in ganz anderer Weise anzuschauen. Diesen nenne ich den ersten Betrachter. Er schafft die Bedingung der Möglichkeit für ein beliebiges Ding überhaupt zu einem Kunstwerk werden zu können durch einen Akt der Auswahl und Neuanschauung des beliebigen Objekts (vgl. dazu auch Matthews 2005: 109).

Als zweiter Betrachter ist dann die wie auch immer geartete Öffentlichkeit zu bestimmen, die die bloße Möglichkeit des ersten Betrachters (Künstlers) etwas zu einem Kunstwerk zu machen (einem Vorschlag nicht unähnlich, der dann angenommen oder auch verworfen werden kann) durch Akklamation verwirklicht, indem sie diese neue Anschauungsform eines Gegenstandes überhaupt als diese neue Anschauungsform wahrnimmt und in dieser neuen Anschauungsform akzeptiert (oder wenigstens diskutiert). Auf diese Weise wird dann ein beliebiges etwas als ein Kunstwerk legitimiert oder bestätigt. Es erhält jetzt den Status eines Kunstwerkes.

Der folgende Gedanke DUCHAMPS bringt das, was ich mit der vorangegangenen Überlegung zu zeigen versucht habe, auf den Punkt:

Ich habe eine ganz bestimmte Theorie – ich nenne es Theorie, obwohl ich unrecht haben kann –, dass ein Kunstwerk erst existiert, wenn der Betrachter es angeschaut hat. Bis dann ist es nur etwas, das zwar gemacht wurde, das aber verschwinden könnte, und niemand würde davon wissen. Aber der Betrachter weiht es, indem er sagt: „Das ist gut, wir behalten es“, und in diesem Fall wird der Betrachter zur Nachwelt, und der Betrachter behält die Museen voller Bilder, nicht wahr. (Daniels 1992: 214)

Der erste Betrachter – der Künstler – schafft aus einem Objekt ein Werk durch Auswahl und Neuanschauung dieses Objekts. Der zweite Betrachter bestätigt dann das Werk als ein Kunstwerk durch einen Akt der Institutionalisierung. Wobei mit »Institutionalisierung« nichts anderes als eben die Ausstellung des Werkes in einem öffentlichen Rahmen (Museum, Galerie etc.) gemeint ist. Erst durch diese Ausstellung wird dem Werk dann offiziell der Status eines Kunstwerkes zuerkannt. Und das ist es letztlich, was ein Werk – die Neuanschauung eines Objektes durch den Künstler – tatsächlich zu einem Kunstwerk macht. (Vgl. dazu auch die Position George Dickies in Daniels 1992: 166/ 167, Liebsch 2002, Roughley 2005: 226.)

Denn Kunstwerke sind Kunstwerke eben nicht *sui generis*, wie gesehen, sondern durch Deklaration. Man muß sie zu Kunstwerken *erklären*. Sie werden dabei legitimiert durch die Tatsache, daß sie in dem durch beispielsweise

DUCHAMP formulierten bloßen Anspruch als Kunstwerke – ihre neue Anschauungsform als Nichtgebrauchsgegenstände – überhaupt bemerkt und so automatisch Gegenstand der »Institution« Kunst werden (vgl. auch Matthews 2005: 109; zum Begriff der Institution Kunst vgl. Bürger 1974). Die Institution Kunst ist gegen alle gewöhnlichen Dinge abgeschlossen, weil sie den genannten Anspruch nicht formulieren. Was aber keinen derartigen Anspruch formuliert oder mit einem solchen bemerkt wird, kann nicht Teil der Kunstgeschichte sein. Das ist nebenbei bemerkt auch der Grund, warum nicht alles, was zum Beispiel DUCHAMP angefaßt beziehungsweise mit dem er sich beschäftigt hat, deswegen schon Teil der Kunstgeschichte ist, weil beispielsweise nicht jedes Gekritzelt auf einem Blatt Papier den bewußten Anspruch, die Neuanschauung eines Objektes zu sein, darstellt. Und das ist auch der Unterschied, der die Bilder POLLOCKS von den Bildern kindlichen Gekritzelt trennt.

Was ich meine, wenn ich sage, daß etwas zu Kunst erklärt werden muß, damit es tatsächlich Kunst ist, läßt sich mit dem Begriff der soziale Tatsache (zum Begriff der sozialen Tatsache vgl. Searle 1995) oder dem des sozialen Artefakts (vgl. hierzu Stemmer 2002) beantworten. Kunst ist in diesem Sinne als soziale Tatsache zu verstehen, ebenso wie die Institution der Ehe zum Beispiel. Damit ist ein Kunstwerk als eine ganz bestimmte Sorte von sozialem Artefakt bestimmt. Etwas, was in einem ganz genau bestimmten Kontext von einer legitimierten Person (oder Personengruppe) durch eine institutionelle Handlung einen institutionellen (oder offiziellen) Status bekommt. Ähnlich dem Verfahren einer Eheschließung. Nur auf dem Standesamt von einem Standesbeamten mit einem genau bezeichneten Sprechakt, kann eine Ehe geschlossen werden. Wenn eine Handlung nicht diesem genau festgelegtem Ritual folgt, ist sie keine Eheschließung. Gleiches scheint mir für die Kunst zu gelten. In diesem Sinne ist Kunst, sind Kunstwerke, soziale Tatsachen.

Literatur

Bürger, Peter 1974: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M.

Daniels, Dieter 1992: Duchamp und die anderen, Köln.

Danto, Arthur C. 1981: The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art, Cambridge, Massachusetts. [dt. *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Frankfurt a. M. 1991.]

Gehlen, Arnold 1986: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt a. M. [3. erw. Aufl.]

- Goodman, Nelson 1976: *Languages of Art*, Indianapolis. [dt. *Sprachen der Kunst*. Frankfurt a. M. 1997]
- Kennick, William E. 2002: Beruht die traditionelle Ästhetik auf einem Fehler?, in: Bluhm, Roland/ Schmücker, Reinold (Hg.), *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Paderborn.
- Kulenkampff, Jens 2005: Gibt es ein ontologisches Problem des Kunstwerks?, in: Schmücker, Reinold (Hg.), *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn [2. Aufl.].
- Liebsch, Dimitri 2002: George Dickies Institutionentheorien, in: Hecken, Thomas/ Spree, Axel (Hg.), *Nutzen und Klarheit. Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jahrhundert*, Paderborn, 91-123.
- Liessmann, Konrad Paul 1999: *Philosophie der modernen Kunst*, Wien.
- Lüdeking, Karlheinz 1987: Die Verwandlung des Banalen, in: *Kunstforum international* 91, 106-112.
- Margolis, Joseph 2005: Die Identität eines Kunstwerkes, in: R. Schmücker (Hg.), *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn, 28-46.
- Matthews, Robert J. 2002: Eine Verteidigung der traditionellen Ästhetik, in: Bluhm, Roland/ Schmücker, Reinold (Hg.), *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Paderborn.
- Mink, Janis 2001: *Duchamp*, Köln.
- Molderings, Herbert 1983: *Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptivismus*, Frankfurt a. M.
- 1987: Die Objektkunst Marcel Duchamps, in: W. Busch/ P. Schmoock (Hg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim, 212-232.
- Roughley, Neil 2005: Kann Kunst anästhetisch werden?, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 59, 223-241.
- Schmücker, Reinold 1998: *Was ist Kunst? Ein Grundlegung*, München.
- Searle, John R. 1995: *The Construction of Social Reality*, New York. [dt. *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit*. Reinbek 1997.]
- Stemmer, Peter 2002: Moralische Rechte als soziale Artefakte, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 50, 673-691.
- Tomkins, Calvin 1999: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, München/ Wien.

Weitz, Morris 2002: Die Rolle der Theorie in der Ästhetik, in: Bluhm, Roland/ Schmücker, Reinold (Hg.), Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik, Paderborn, 39-52.

Ziff, Paul 2002: Was es heißt zu definieren, was ein Kunstwerk ist, in: Bluhm, Roland/ Schmücker, Reinold (Hg.), Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik, Paderborn, 17-38.