

Spaßvögel als Wegbereiter der Avantgarden

„Da aber das Schreiben über Kunst ein Akt des Bedeutsammachens ist und damit an der Tür des Erhabenen klopft, hat es immer zugleich etwas Lächerliches – doppelt natürlich, wenn es um komische Kunst geht. Andererseits besitzt diese soviel Energie, Anarchie und Gegenpoligkeit zur grandiosen Erhabenheit des Kunstbetriebs, dass es bedauerlich wäre, deshalb den Griffel hinzuschmeißen...“

(Michael Glasmeier in „Gestern oder im 2. Stock“ S.90)

Die Ausstellung im Jahr 2009 findet in keinem Kunstmuseum statt, sondern im Stadtmuseum München. Sie erhebt nicht den Anspruch einen Künstler zu präsentieren, aber sie vermeidet auch weder ignorant noch schamhaft einen intellektuellen Reflex auf Kunst, speziell die Kunst der Moderne. In der Begleitschrift „*Gestern oder im 3. Stock - Karl Valentin, Komik und Kunst seit 1948*“ lese ich einen Aufsatz von Alexander Roob mit dem Titel: „*Die Geburt der künstlerischen Avantgarden aus dem Geist der Salonkarikatur.*“ (s.199-203) Roob nennt hier Namen von Gruppierungen und Leuten, die mir bis vor wenigen Jahren weder in einem Kunstmuseum noch in der Kunstgeschichte je begegneten. Er lokalisiert sie im „*Maschinenraum einer Illustrationsgeschichte, die eine noch weitgehend Ungeschriebene ist*“ und setzt sie in Kontrast zur „*Perspektive des Sonnendecks gängiger Kunstgeschichtsschreibung*“ (s.199). Wenn er recht hat, und Spaßvögel die geistigen Geburtshelfer der Moderne gewesen sind, dann hat er hiermit mindestens ein schwarzes Loch im Kunstkosmos beschrieben, einen Energiefresser, dessen Sogwirkung doch einmal genauer vermessen werden sollte. Michael Glasmeier geht in selbigem Ausstellungskatalog weiter ins Detail und schlägt einen Bogen geistiger Verwandtschaft von den **Hydropathen**, einem literarischen Club, der 1878 von Emile Goudeau in Paris gegründet wurde, über Dada und die Surrealisten bis hin zu Spoerri und Beuys. Der Name Goudeau wird im „*Lexikon der Weltliteratur*“ (Gero von Wilpert, Stuttgart 1988) nicht geführt, vielleicht gilt er hierzulande eher als Journalist oder Witzbold, der er auch war.

Pieter de Nijs nennt an anderer Stelle in einem Aufsatz „*An exit Marcel Duchamp and Jules Laforgue*“ weitere Gruppen im gleichen Kontext wie Roob und Glasmeier: „*Like their literary counterparts, who adorned themselves with such fantastic names as **Hydropathes, Hirsutes, Zutistes, and Jemenfoutistes**, the activities of the **Incohérents** were mainly aimed at ridiculing the official art world. The painters, writers, journalists, and cartoonists who participated in the activities of these artistic groups generally convened in the cabarets artistiques that sprang up in Paris in the last quarter of the nineteenth century, first on the rive gauche, in the Quartier Latin, later in Montmartre. Most of them published their work in the illustrated newspapers and magazines that appeared after the abolition of press censorship in 1881 and the emergence of new and faster (photomechanical) printing. These newspapers offered many writers and artists new opportunities to provide for their livelihood and to bring their work to the attention of a wider audience.*“ (Quelle Nov. 2015: www.toutfait.com mit Bezug auf „L'invention de la vie bohème“ von Ferry Luc)

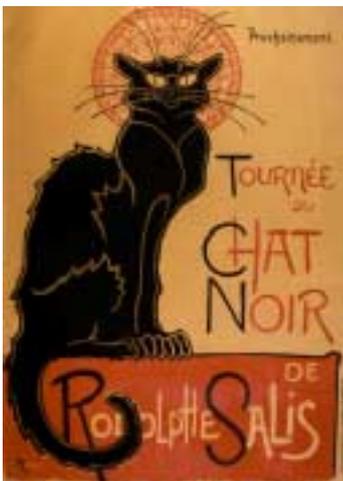
Diesen Gedankengängen möchte ich hier nachspüren. Der Kunstwissenschaftler Michael Glasmeier vertieft Roobs These, wenn er schreibt: „*dass sich parallel zur Kunstgeschichte seit der Antike eine **Subgeschichte des Antiklassischen, Antikünstlerischen** und natürlich **Komischen** schreiben ließe, die dazu führen könnte, die Argumentationsketten der Kunstwissenschaft unter diesen unpassenden Blickwinkeln brüchig werden zu lassen.*“ (s.98) Ob eine **antikünstlerische Haltung** bis in die Antike zurückverfolgt werden könnte, das scheint mir eher unwahrscheinlich, weil ich sie eher mit einem Kunstverständnis in Verbindung bringe, das sich aus einem Konflikt zwischen akademischer und bürgerlicher Kunst nährt, den ich in der Antike nicht sehe. Mir scheint, der Witz wurde durch den Idealismus, spätestens seit dem Klassizismus und der Romantik, **aus der Kunst regelrecht ausge-**

trieben durch die Forderung nach dem Wahren, Guten und Schönen, den Idealen des **Geistigen und dem Erhabenen**, was jenseits der hohen Kunst eine „leichte Muse“ ins Leben ruft, wo auch gelacht, gelästert und lautstark gefeiert werden darf. Mir scheint es auch ein spezielles Problem der deutschen Kunstgeschichtsschreibung zu sein, dass der Graben zwischen großer KUNST und kleiner kunst, zwischen Kunstandacht und Kunstspäß, zwischen vermeintlich ewigen Werten und ephemerer **Unterhaltung** hierzulande tiefer ist als in England, Frankreich oder auch in Amerika. Nach dem



Dritten Reich wird in Deutschland der Graben noch dadurch vertieft, dass auch die vom Nationalsozialismus infizierte „**Volkskunst**“ auf Distanz zur musealen Hochkunst gehalten wurde, anders als etwa in Amerika, wo es einen klaren traditionellen Bezug zur **Pop Art** gibt. Paul Bilhaud und Kasimir Malewitsch haben gezeigt, dass ein schwarzes Rechteck einmal ein Bierwitz (1882) sein kann und ein andermal todernst (1916). Leider ist es so, dass man sich kaum traut über Bilhaud ernsthaft zu sprechen und über Malewitsch oder Kandinsky zu schmunzeln, wenn man nicht als Banause gelten will. Wer lacht heute noch über eine Ansammlung von Urinalen im Haus der Deutschen Kunst (Ausstellung „Dinge in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, München 2000)? Man benötigt sogar eine Erlaubnis des Museums um sie zu fotografieren.

Als in den 1960er Jahren in Deutschland die deutsche Kunstgeschichte nach und nach begann die Moderne neu zu klassifizieren, holte sie als Geste der Wiedergutmachung zunächst einmal die „Entarteten“ aus der Verbannung. Einige clevere Selbstvermarkter eroberten dabei die Deutungshoheit über ihre künstlerischen Biografien, malten und schrieben kräftig mit an der nachträglichen **Apotheose der Avantgarden** in den Kunsthimmel. So schaffte es beispielsweise Hans Richter als ehemaliger Zaungast des Cabaret Voltaire und Zeitzeuge von Dada mit seinem Buch „*DADA – Kunst und Antikunst*“ (1964), Dada als den sprudelnden Quell und Vorreiter einer Kunst darzustellen, die gerade erst von England nach Amerika (Lucy Lippard 1966) ausgestrahlt hatte und dann in Deutschland als „*Neo-Dada*“ (Richter) oder „*POP Art*“ in die Museen einzog. Lippard hat Richters Herleitung von Pop aus Dada widersprochen, und von „*Neo-Dada*“ spricht heute niemand mehr. Abgesehen davon, dass immer alles irgendwie zusammenhängt, war auch Richters Sicht auf Dada als ein internationales (Zürich/Paris/Berlin/Hannover/Köln/New York) Phänomen, wohl zu sehr noch befangen von einem kunsthistorischen Denken in Stilmerkmalen. Haftmann formuliert das in einem Nachwort bei Richter als ein >Einerseits – Andererseits<. Einerseits: „*Tatsächlich war Dada niemals eine ‚Schule‘, eine ‚Richtung‘, ein ‚Stil‘.*“ (in Richter, S.220) Andererseits: „*Geht man die einzelnen Ausdrucksverfahren und formalen Erfindungen Dadas durch, so lassen sich auch diese nahezu ausnahmslos von den genannten Stilrichtungen herleiten.*“ (in Richter S. 222)



Das hier angedeutete Dilemma ist wohl nur aufzulösen, wenn man sich jenseits von Stilen auf die Suche macht nach Ursachen, die um 1880 herum wieder einmal Bewegung in die Kunstgeschichte brachten. Folgt man Glasmeier und Roob, dann hatte Dada schon 35 Jahre vor der Gründung des Cabaret Voltaire in Zürich ein Vorleben, vielleicht eine Art ‚Schwangerschaft‘, die im „*Maschinenraum der Illustrationsgeschichte*“ (Roob) gezeugt wurde. Und weil der Begriff „*Cabaret*“ hierbei kaum zu vermeiden ist, spielt auch noch die französische Kneipenkultur und ihre Art Speisen in kleinen Häppchen auf einer drehbaren Platte, Etagere, Brett o. dergl. ‚Bühne‘ zu servieren, in diesen Werdegang hinein. 1881 eröffnete in Paris Montmartre eine ‚Kleinkunsthöhle‘, die sich „*Chat noir*“ nannte.

Der Wirt, Rodolphe Salis war ein verkrachter Maler und Grafiker, der den vom **Salon**-dem damaligen Kunsthimmel- ausgeschlossenen Leidensgenossen in seiner Kneipe ein Ventil bot, um die große KUNST durch kleinkunst mit Spott zu überziehen. Der literarische Club „*Les Hydropathes*“, der

hier eine Heimstatt fand, zog mit seinen Lesungen, Vorträgen, gesanglichen Darbietungen (die ‚Schwarze Katze‘ hatte eine Lizenz zum Pianospiele!) und Kostümbällen schnell eine künstlerische Bohème auch von Malern und Grafikern an, darunter auch solche, die erst noch Künstler werden wollten, und mit dem Salon, der Kunstkritik und den ‚Philistern‘ im Clinch lagen. Der Frust machte sich gelegentlich in Krawallen Luft, die viel Aufmerksamkeit erregten, und fand ein Ventil in den zahlreich aufblühenden Satire-Blättern ‚Charivari‘, ‚Journal Pour Rire‘, ‚Le Grelot‘, ‚L’Eclipse‘, ‚La Lune‘, ‚le mot‘, sowie in Ausstellungen einer Gruppe, die sich den ‚Arts Incoherents‘ verschrieben, ein Begriff, der vielleicht am besten dadurch zu charakterisieren ist, dass sie im Jahr 1882 eine Idee ihres Gründers Jules Lévy realisierten und eine Ausstellung machten mit ‚Zeichnungen von Leuten, die nicht zeichnen können‘ (Michael Glasmeier o. zit. S.95) Solche Ausstellungen wurden in den folgenden Jahren an prominenter Stelle (Galerie Vivienne) wiederholt und zogen ein breites Publikum an, das sich mit ihrem Besuch einstimmen konnte auf den offiziellen ‚Salon‘ im Louvre, wo sich vor allem an den Tagen mit kostenfreiem Eintritt die Menschen in dichten Scharen drängten.



Schnell wurde das Pariser Kabarett zum Anziehungspunkt von Leuten aus der ganzen Welt, die den Montmartre deshalb aufsuchten, weil es so was in der Provinz oder der noch unverdorbenen-keuschen heimatlichen ‚Diaspora‘ nicht gab. Die Reisenden verbreiteten den Mythos von Lust und Laster, und im Verlauf von wenigen Jahrzehnten wuchsen auch in München (‚Allotria‘ gab es seit 1873 und ‚Die elf Scharfrichter‘ 1901), Berlin (‚Überbrett‘ 1901), Zürich (‚Cabaret Voltaire‘ 1916) ähnliche Zirkel und Szenen heran. Der Wortsinn des griechischen >allotria< gleicht in etwa dem von >inkohärent< und ist schlicht ein vornehmer Ausdruck für Unfug, Quatsch, Unsinn. Das ‚Brett‘ ist wohl die deutsche Version des Servierbretts das in Frankreich den Namen ‚cabaret‘ trägt, und im Kontrast zu den BRETTERN, die die Welt bedeuten, eine Ausgabe für kleinkunst.

Der Name, den sich der Literatenclub der Hydropathen gegeben hat, klingt wie ein Reflex auf die Künstlerbeschimpfung wie die durch den Grafen Niewekerke, der von den bürgerlichen Künstlern sprach von Leuten, die ihre Wäsche nicht wechseln. Die unterstellte Hydrophobie wird umgekehrt in eine Heilkunst, Hydropathie, das ist ein Sprachwitz von der Sorte, der **aus einem Schimpfwort einen Orden** macht. Das passt in der Umkehrung auch auf die rauchende Mona Lisa (Eugen Bataille 1887 in ‚Le Rire‘), die die Hochkunst Leonardos in den Dunstkreis der vom Pfeifenrauch der Bohémiens verqualmten Kneipen zieht, deren beißende Satire auch als ‚fumisme‘ bezeichnet wurde, vielleicht als Gegenstück zur ‚Beweihräucherung‘ der Hochkunst durch die offizielle Kunstschriftstellerei. In Wortspielen solcher Art steckt noch ein gutes Stück Magie aus den Urgründen der Sprache, wie es sich auch in den geraunten Zaubersprüchen, Orakelprophetieungen etc. erhalten hat, mit denen sich nicht nur Kinder begeistern lassen: ‚Hokuspokus‘. Wenn sich uns Götter oder Geister mitteilen, dann tun sie das meist in einer Weise, die erst einer **Ausdeutung** durch kompetente Übersetzer bedarf. Das Medium ist nicht nur die Sprache, sondern sind auch Symbolsysteme, die in rätselhaften **Handlungen**(Ritualen), **Objekten** (Fundsachen, Missbildungen), **Phänomenen** (Phantasien, Träume, Unnatürliches, Außergewöhnliches) verborgen scheinen. Literaten, Werbetexter, Marktschreier und oft auch Politiker verstehen etwas von dieser Art Poesie, die mit dem Klang von Namen, dem Rätselhaften, fremden, **deutungsbedürftigen** spielen. Unsinn ist eine besondere Nahrung für Sinnsucher, und sein Nährwert



steigt in Zeiten, die von Konflikten, politischen Auseinandersetzungen, Naturkatastrophen geprägt sind, in denen man den Lauf der Dinge nur noch schwer rational erklären kann und versteht.

Im Dunstkreis von Fumismus und Cabarét begegnen wir **Uraufführungen von Kunststückchen**, die ein paar Jahrzehnte später noch einmal auf musealer Bühne als **KUNST** aufgeführt wurden. Das schwarze Rechteck („Combat de Nègres dans une cave“) von Paul Bilhaud, das 1882 schon bei den Inkohérents seine Uraufführung hatte und 1897 von Alophonse Allais Zuwachs erhielt durch sechs weitere monochrome Rechtecke, darunter ein rotes *„Tomatenernte an der Küste des Roten Meeres durch apoplektische Kardinäle“*, ein weißes *„Erstkommunion junger bleichsüchtiger Mädchen bei Schneetreiben“*, das schaffte es 1915 in die Ausstellung „0,10“ in Petersburg, als angeblich erstes abstraktes Gemälde, diesmal von der Hand Kasimir Malewitschs. Er sprach davon als **„Erstgeburt“** *„als hätte es die abstrakten Bilder Kandinskys nie gegeben“* (Belting, „Das unsichtbare Meisterwerk“, S.342) Auch bei Belting bleibt in der Frage nach der Genealogie der absoluten Kunst noch der Witz von Bilhaud außen vor, der, wie 2015 durch Untersuchungen von Malewitschs ‚Urbild‘ entdeckt wurde, den Witz von den Negern im Kohlenkeller wohl gekannt haben dürfte (Spiegelbericht von einer ‚übermalten Schrift‘ auf der schwarzen Ikone am 13.11.2015). Die Mona Lisa mit Pfeife von Eugène Bataille (1887) wurde von

Duchamp 1919 nochmal gezeigt in gleicher Haltung, allerdings war die Pfeife bereits verrauchert und die Dame hatte, wie der Witz, schon einen Bart angesetzt. Eine Komposition *„Trauermarsch, komponiert für das Begräbnis eines großen tauben Mannes“*, ein Notenblatt mit 9 Takten ohne Noten aus dem Jahr 1897 von Allais erhielt im Jahr 1952 ein spätes Schwesterchen von John Cage, ein Klavierstück mit dem Titel **4‘33“** (vier Minuten und 33 Sekunden ohne einen Ton – darf auch abgekürzt oder verlängert werden).



Duchamp in der Rolle des Transformators

Um den Prozess der Verwandlung von Allotria in Kunst nachvollziehen zu können, lohnt ein Blick auf die Biografie von Marcel Duchamp. *„Duchamp came to live in Montmartre in 1904, with his brother Raymond in the rue Caulaincourt. Their elder brother Jacques Villon lived in the same street. Even though the Duchamp brothers associated themselves with other painters, e.g. in the Société Normande de Peinture Moderne, and showed their work on “alternative” exhibitions like the Salon des Indépendants and the Salon d’Automne, in Montmartre they spent most of their time in quite different circles, in the company of illustrators and cartoonists. Like them, the brothers of Duchamp earned their money primarily by producing cartoons for Parisian humoristic journals. According to Duchamp there was little or no contact between them and the artistic avantgarde: “Remember that I wasn’t living among painters, but rather among cartoonists. In Montmartre, where I was living, rue Caulaincourt, next door to Villon, we associated with Willette, Léandre, Abel Faivre, Georges Huard etc., this was completely different; I wasn’t in contact with the painters at that time.”* (Pieter de Nijs zitiert hier Pierre Cabanne, *„Dialogues with Marcel Duchamp“*, Boston: Da Capo Press, 1979)

Duchamp war demnach in einem Milieu von Spaßmachern in Paris unterwegs, in dem man auch noch in den Anfängen des 20.Jh die Großtaten von Heroen der Karikaturgeschichte am Leben hielt. Alphonse Allais war laut Calvin Tomkins einer von Duchamps *„französischen Lieblingsschriftstellern“*, und er kaufte noch an seinem Todestag 1968 *„eine neue Ausgabe der Wortspiele und humoristischen Schriften.“* (Tomkins, *„Marcel Duchamp“*, München 1999, S.521) Duchamp gehörte wohl nicht zur Elite der satirischen Zeichner, aber hatte doch einigen Erfolg mit Karikaturen, die auch den Weg in die Presse fanden, im Gegensatz zu seinen Malereien. *„Although they were working as commercial artists, Duchamp’s brothers had not given up hope to be recognized as serious artists. Duchamp on the other hand had no clear goal. He tried his luck at the exam for admittance to the École des*

Beaux Arts and failed, attended some of the classes at the Académie Julian, but confessed later he preferred to play billiards at a local café, and evaded a three year conscription in the army, posing as an ouvrier d'art and learning the art of print-making in an atelier in Rouen.“ (Pieter de Nijs ebenda)

Über einen Versuch Duchamps, 1912 sein Bild „*Nu descendant un escalier*“ zum Salon des Indépendants einzureichen, den eine Gruppe um Gleizes und Metzinger für einen Großauftritt ihres "vernünftigen Kubismus" nutzen wollten, weiß Tomkins zu berichten, dass dieser Gruppe Duchamps Gemälde erschien "als Verspottung der kubistischen Ästhetik; zudem dachten sie es stehe vom Geist her einigen der futuristischen Gemälde viel zu nahe, die einen Monat zuvor“... "in der Galerie Bernheim-Jeune gezeigt worden waren. (Mit ihren dezidierten Attacken auf die Kubisten als akademische Künstler, die sich von der Tradition lähmen ließen, sorgten die Futuristen in Paris für erheblichen Aufruhr; daß sie obendrein auch noch kubistische Techniken übernahmen, setzte Beleidigung auf Demütigung.) Gleizes und Metzinger kamen jedenfalls zu dem Schluß, daß das Bild des jüngsten Duchamp-Bruders dem Anliegen des vernünftigen Kubismus abträglich sein würde, und ihre Argumente überzeugten offensichtlich auch andere in der Gruppe. Jacques Villon und Raymond Duchamp-Villon wurden delegiert, um ihrem Bruder das mitzuteilen. Förmlich mit schwarzen Anzügen wie zu einer Beerdigung bekleidet, suchten sie ihn am Tag vor der offiziellen Eröffnung des Salon in seinem Atelier in Neuilly auf. <<Die Kubisten finden, daß es ein wenig daneben ist>>, so sagten sie laut Duchamps Erinnerung zu ihm. <<Könntest Du nicht wenigstens den Titel ändern>> Sie meinten es sei ein zu literarischer Titel, im schlechten Sinne - eher karikaturistisch... Selbst ihr kleiner revolutionärer Tempel brachte kein Verständnis dafür auf, daß ein Akt die Treppe herabsteigen konnte". (Calvin Tomkins "Duchamp" ,S.101) Ganz offensichtlich war hier eine **Grenze gezogen zwischen Spaß und Vernunft**, die nicht jedem gleich einleuchtete.



Duchamp fuhr mit dem Taxi zur Ausstellung und holte das Bild ab, hielt sich in der Folgezeit aber auf Distanz zu den "vernünftigen Kubisten", deren Treiben auch Picasso und Braque mit Distanz begegneten. Das Bild erregte kein Aufsehen bei einer ersten Kubistenausstellung in Barcelona im selben Jahr und sorgte auch nicht für Wirbel, als es im Herbst nochmals zu Ausstellung in Paris kam. Aber: 1913 reiste das Bild dann nach Amerika und wurde in der Armory Show für New York zu einer **Ikone des Modernismus europäischer Malerei** nicht etwa im Sinn von Bewunderung, sondern dadurch, dass es dem Spott der dortigen Kunstverächter ausgesetzt war. Die nebenstehende Karikatur ist überschrieben „*Seeing New York with a Cubist*“ und trägt den Subtitel „*Rush Hour at the Subway*“., stammt aus der Zeitung Evening Sun vom 20. März 1913 und ist abgedruckt in Herbert Mann, „*Marcel Duchamp 1917*“ (S.15). Da war er wieder, der Streit um die Grenze, und diesmal wurde er öffentlich ausgetragen nicht zum Nachteil für Duchamp.



Herbert Mann beschreibt die Ankunft des Kubismus in New York so: "Am Abend des 17. Februar 1913 wurde in New York an der Ecke Lexington Avenue und 25th Street die große Armory Show

eröffnet. Damit begann in den Vereinigten Staaten die allgemeine Rezeption der modernen Kunst. Viele der ersten Reaktionen sind **negativ**. So artikuliert z.B. der frühere amerikanische Präsident Theodore Roosevelt nach seinem Besuch der Ausstellung am 4. März 1913 seinen prinzipiellen **Ab-scheu** gegenüber dem Kubismus. In seinem Artikel, der auf deutsch »Laienhafte Ansichten zu einer Kunstausstellung« heißt, betont er, dass es zwar nötig sei, die künstlerischen Kräfte aus Europa zu zeigen, akzeptiert aber keineswegs die Sicht der Ausstellenden, die er alle **Extremisten** nennt und deren Anführer er sogar als "champions of these extremists" bezeichnet. Zwar gibt er zu, dass »Wandel« (change) notwendig sei, sieht jedoch nicht Leben, sondern Tod und Rückschritt in dieser Kunst. Damit spielt er auf einen Satz im Vorwort zum Katalog der Ausstellung an, den er selbst zitiert: "to be afraid of what is different or unfamiliar is to be afraid of life." Diese Kunst überhaupt **ernstzunehmen**, sei möglicherweise ein Irrtum, meint Roosevelt weiter. Zuletzt vergleicht er die Künstler mit **Schaustellern**, die eine falsche Meerjungfrau ausstellen und mit der Torheit der Menschen ihre Geschäfte machen, bezichtigt die Kubisten also des Betruges und der Täuschung: "There are thousands of people who will pay small sums to look at a faked mermaid; and now and then one of this kind with enough money will buy a Cubist picture, or a picture of a **misshapen nude woman**, repellent from every standpoint." (Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp 1917, S. 9) Immerhin wurde der „Akt eine Treppe herabsteigend“ für einen Betrag von 342 Dollar verkauft und der Name Duchamp war mit einem Paukenschlag in New York mit einem Kunstevent verknüpft. Das Werk hatte seinen Auftritt gehabt und der Boden war bereitet für einen Auftritt des Künstlers himself.

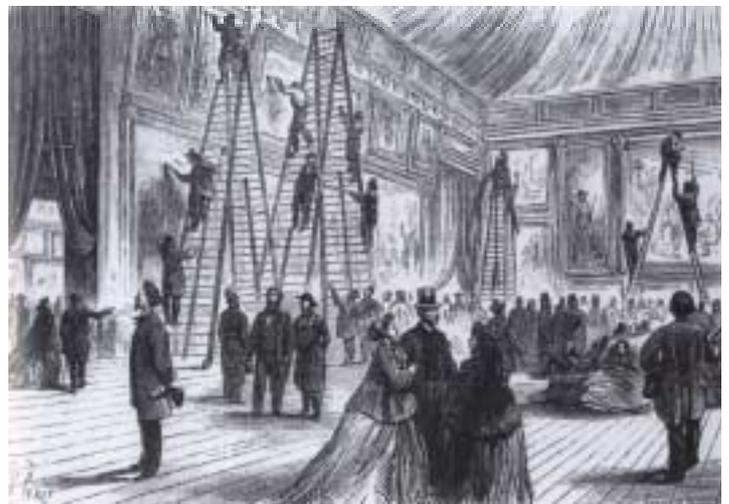
Der Dissens zwischen dem „vernünftigen Kubismus“ und Duchamps „Akt, eine Treppe herabsteigend“ zeigt, dass Marceles Brüder sicher auch aus eigener Profession heraus im Hinblick auf seine karikaturistischen Neigungen sensibilisiert waren. Ihr Misstrauen begründet sich in einem Dissens zwischen den Kubisten, die damals einer Idee der **Raumzerlegung** anhängen und den Futuristen, denen es um das Moment der **Zeitlichkeit im Bild** ging. Dieser Unterschied erscheint uns heute eher nicht als fundamental, ist der Zusammenhang von Zeit und Raum doch naheliegend. Wenn die Brüder Jacques und Raymond hier Unrat witterten, dann stand dahinter eine fundamentalere Auseinandersetzung zwischen Kubisten und Futuristen. Während die Kubisten in Bezug auf ihre Ausstellungspraxis um Anerkennung im Kunstbetrieb bemüht waren und eine seriöse Haltung an den Tag legten, waren die Futuristen aus Italien in Paris eingebrochen als lautstarke Provokateure, die den lokalen Kunstbetrieb aufmischen wollten. Allen voran Marinetti, der in Paris eine zweite Heimat hatte. Sein „Futuristisches Manifest“ hatte er 1909 zuerst im <Figaro> veröffentlicht und damit Paris als würdigen Kampfplatz um die Moderne anerkannt. Die Museen nennt er darin „Friedhöfe“ „Schlachthöfe der Maler und Bildhauer“ und „öffentliche Schlafsäle“. Er ruft auf zur Brandstiftung und ihrer Flutung. „Oh, welche Freude, auf dem Wasser die alten, ruhmreichen Bilder zerfetzt und entfärbt treiben zu sehen!“ (Escher/Keyenburg, „Programmatische Texte zur Kunst des 20. Jahrhunderts 1890-1930“, Hannover 1974, S. 62). Der Ruf seiner >Futuristischen Abende< in denen die Provokateure Italiens Theatersäle mit anarchistischen Parolen und Aktionen zum Dampfen brachten, genoss bei den „vernünftigen Kubisten“ keine Sympathien. Die Futuristen zeigten aber schon eine hohe Bereitschaft vieler jüngerer Künstler, mit Skandalen und öffentlichem Spektakel die Öffentlichkeit jenseits von Museen zu suchen. Das Kabaret und die Satire hatten nun einen Zug zur Randalie erhalten. Aus Spaß wurde Ernst.

Spektakel und Skandal als Treibmittel für den Kunst-„Stoff“

Kunst bedient in allen Gattungen seit jeher die **Schaulust** des Menschen, wenn man einmal davon absieht, dass auch den Göttern geweihte oder ausschließlich dem Jenseits gewidmete Kunst mit einem ‚göttlichen Wohlgefallen‘ am Spektakel rechnet. Mit der Öffnung königlicher, fürstlicher und kirchlicher Schatzkammern im Zug der bürgerlichen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts wird das Museum einerseits zu einer **Institution der Volksbildung**, andererseits zum Schauplatz eines öffentlich ausgetragenen **Wettbewerbs um Kunsturteile**. Der Bildungsanspruch des Museums erwächst zunächst aus der Vorstellung, dass das Volk, und in erster Linie die neu an die Macht

gelangte Klasse der Bürger, die in der höfischen Kunst verkörperte „**Hochkultur**“ als stil- und Geschmackbildende Norm erkennen und übernehmen soll. Das Museum „*muß eine Ehrfurcht gebietende Schule werden...Wir schreiben nach Art der Alten unsere Geschichte in Monumenten; sie sollten groß und unsterblich sein...*“ (Jacques-Louis David als Mitglied der ersten Museumskommission des 1793 im Louvre eingerichteten Museums, zitiert aus W. Kemp Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum in Busch/Schmook KUNST, Berlin 1987 S.160) Das Volk selber, die ehemaligen Untertan, besitzen im feudalen Sinn keinen Geschmack und wenig Verstand für die schönen Dinge. Ihre Unkultur ist ordinär, und ein Begriff wie „**Volkskultur**“ bildet sich erst im 19.Jh. heraus, zusammen mit dem Kolonialismus und einem wachsenden Verständnis für die ‚primitiven Kulturen‘ fremder Völker, und dann auch für die schwindende bäuerliche Kultur im eigenen Volk.

Die bürgerliche Sparsamkeit und rechnende Vernunft hat es nicht immer leicht mit der Kunst und dem **goût** einer an Luxus und Verschwendung gewöhnten Klasse, die dem Bürger per se ‚Unkultur‘ bescheinigt, obwohl die handwerklichen Produzenten dieser Güter in der Mehrzahl dem Bürgertum entstammten oder als höfische Günstlinge einen Adel ‚ehrenhalber‘ erworben hatten. Auch die ‚Ehrfurcht‘ stellt sich beim Volk nicht gleich ein gegenüber einer Kunst, die feudale Kriegsherren verherrlicht, die höfische Pracht und Verschwendung zelebriert oder ein Weltbild verkörpert, gegen das man gerade eine Revolution ausgefochten hat. Zum großen Spektakel für ein großstädtisches **Publikum** aber werden die Kunstmuseen erst durch die Öffnung der „**Salons**“ für die **periodisch wiederkehrenden Ausstellungen** der zeitgenössischen Malerei. Von Plastiken lese ich in meinen Quellen nichts. „*An einem Sonntag des Jahres 1875 zählte man im Salon Caré des Louvre 30.000 Besucher.*“ (Kemp o.zit. S.165) Mit der wachsenden Zahl der Besucher wuchs die Attraktivität der Ausstellung für die Künstler. „*Die absolute Höchstzahl dürfte der Salon von 1880 mit 7235 Gemälden erreicht haben.*“ (Kemp, o.zit. S.165) Der Ort der Ausstellung war zunächst das alte königliche Stadtschloss, und er adelte erst einmal alles, was darin – wenn auch nur vorübergehend – Aufnahme fand. Er stellte die harmlosesten Bildchen des ‚Malers Klecksel‘ in den Kontext mit dem feudalen Charakter der altherwürdigen Sammlungen und der großen Namen, die erst von Napoleon auf seinen europäischen Feldzügen mit höchstrangiger Beutekunst aufgefüllt worden waren. Der Andrang nichtakademischer Maler und eines geschmacklich ungebildeten Publikums traf auf eine ästhetische Tradition, die die Revolution weitgehend unbeschadet überstanden hatte. Der Louvre war vor der Revolution Sitz und Ausstellungsort der **königlichen Akademie** gewesen. Hier spürte man noch den Nachklang der Rangelei um ehrenvolle **Madailles** und **Stipendien**, um hochdotierte **Ankäufe** und eine **Rangordnung der Bildgattungen**, an deren oberster Stelle das Historienbild thronte. Die Grafik von B.Perat zeigt die ‚Vernissage‘ am Tag vor der Ausstellungseröffnung des Pariser Salon von 1866.



Dieses Aufeinandertreffen zweier Kulturen, einer angestammten, die um ihre Privilegien bangen musste, und einer aufstrebenden, die nicht den alten Maßstäben genügen konnte oder wollte, ergab eine explosive Mischung, die sich in Provokationen, Beschimpfungen, Skandalen entlud. Der Platz für die auszustellenden Exponate war begrenzt und die Akademie genoss eine Vorrangstellung, auch dadurch, dass sie eine Jury bestellte, die über Aufnahme oder Ablehnung einer Einreichung sowie die Hängung der Bilder entschied. Die Zahl der von der Ausstellung zurückgewiesenen Bilder und Künstler stieg nach 1848 und damit die Proteste der Betroffenen, worauf Napoleon III. 1863 die Ausstellung insgesamt auf das Gelände der Weltausstellung von 1855 in den Palais de

l'Industrie verlegte und in unmittelbarer Nachbarschaft zum ‚Salon‘ eine eigene Abteilung für die ‚Refusés‘ einrichten ließ. Damit waren die Geächteten dem Urteil der Besucher und Kritiker **öffentlich ausgesetzt**, was den Diskurs eher befeuerte als beruhigte. Seit dieser Zeit registriert die Kunstgeschichtsschreibung „Skandale“ um Bilder, wie etwa um Manets *„Frühstück im Grünen“* oder Whistlers *„Mädchen in Weiß“*. Die stets um Auflage bemühte Presse beobachtete akribisch die maßgeblichen Kritiker, z.B. jede Regung in der Mimik des Kaisers und jede abfällige Bemerkung der Kaiserin und breitete sie vor ihrem Publikum wortreich aus, was die Leser natürlich antrieb sich selbst ein Urteil zu bilden, oder den veröffentlichten Kommentar nachzubeten. Ihre kaiserliche Hoheit, Eugenie, die mit ihrem Gemahl die Ausstellung besuchte, war „empört“ und fand das Bild Manets **„schamlos“**.



Der Kontrast zwischen den bekleideten Herren und den entkleideten Damen läßt den Betrachter Vermutungen anstellen über das Vorgeschehen und das Nachgeschehen der dargestellten Handlung. In diesem Zusammenhang mag als irritierend empfunden worden sein, dass sehr schnell öffentlich bekannt wurde, welche Personen im Bild dargestellt waren. Victorine Meurant war in Malerkreisen als Berufsmodell bekannt. Wenn eine Frau sich als Modell auszieht, kommt sie auch heute noch leicht in den Geruch einer ehrlosen, unmoralischen Person. Die zweite Frau ist nicht zu erkennen, aber die beiden Männer waren schnell identifiziert als Bruder Gustave

Manet und der holländische Bildhauer Ferdinand Leenhoff. Letzterer war der Bruder der Pianistin Suzanne Leenhoff, mit der Manet im Alter von 17 Jahren ein uneheliches Kind gezeugt hatte, das er seinem Vater, einem hochrangigen Finanzbeamten, der 1862 gestorben war, zehn Jahre lang hatte verschweigen können. Genug Stoff für eine zweifelhafte sittliche Einstellung des Malers, die man nun auch aus dem Bild herauszulesen glaubte. Kam noch hinzu, dass Kenner in Manets Bild ein Zitat des Renaissance-Klassikers aus dem Louvre(!), „Ländliches Konzert“ von Giorgione (die Franzosen schreiben es mehr dem Tizian zu) erkennen konnten, was in ihren Augen die **pastorale Allegorie zur Karikatur** verzerrte. Genug Stoff für Tratsch, öffentliche Anspielungen und klug servierte Empörung.

Das öffentliche Kunsturteil war mit der ‚**zweigeteilten Kunst**‘ vorgeprägt zu einer Beurteilung entweder – oder, entweder **Akzeptanz** oder **Ablehnung**. Der Stolz auf eine bürgerliche, republikanische Kunst war noch eine Angelegenheit weniger Intellektueller, wie etwa Balzac, Baudelaire oder Zola und einer wachsenden Generation von Schriftstellern, die sich im Tagesgeschäft als Journalisten ihr Brot verdienen. Sie bilden den Kern der Kreise um die Hydropathen, Hirsuten, Zutisten, die sich dem **Realismus**, **Naturalismus** oder **Symbolismus** verbunden sahen in ihren Kulturblättchen, den **Feuilletons**, die zu dieser Zeit in die Tagespresse integriert wurden. Hier kann man die wortreich sprudelnde Quelle der Skandalberichterstattung vermuten.

Es ist nur verständlich, dass die öffentlich gemachte Ablehnung **Solidarisierungseffekte** nach sich zog und Gruppenbildungen beförderte. Schon Courbet hatte mit der Zurückweisung seiner ‚Historienbilder‘ (‚Atelier‘ und ‚Begräbnis‘) von der Weltausstellung 1855 ein Muster des Widerstands geschaffen, als er vor den Toren der Ausstellung seinen eigenen ‚Salon‘ errichtete als *„Pavillon du Réalisme“*. Der öffentlich gemachte Protest fand in der Regel sein Echo sowohl in der Tagespresse als auch in den zahlreichen, oft nur mit kurzer Lebensdauer aufblühenden Skandalblättchen, in denen der Spott in Wort und Bild beißend sich Gehör und Gesicht verschaffte. Der öffentlich gedemütigte Künstler wurde bei den Sympathisanten zum Helden oder Märtyrer, und bei den Pharisäern zur Lachnummer der Karikaturisten, aber in jedem Fall auch zu einer Frühausgabe von **Prominenz**,

einer öffentlichen Persönlichkeit, an deren Schicksal man einen billigen Unterhaltungswert entdeckte. Manche Künstler wussten und wissen bis heute dieses Dasein als **Celebrity** zu nutzen, sichert es doch einer ansonsten lautlosen und zwangsläufig museal eingehausten Kunst, wie der Malerei auch über das Museum hinaus öffentliche Präsenz.

In Schulbüchern findet der **Kunstskandal** meist Eingang im Zusammenhang mit Marcel Duchamp und „Fountain“. Von einem „Sturm der Entrüstung“ ist gelegentlich schon die Rede bei Rodins Denkmal für den Dichter Balzac (etwa bei Nerdinger „Perspektiven...“ 1994, S.261), während etwa die Darstellung der Nachkriegskunst wieder weitestgehend ohne den Begriff „Skandal“ auskommt. Dafür entdecken die Autoren die **Reihenfrage**, mit der sie die **fragwürdig gewordene Kunst**“ in vielen konzentrischen Kreisen und Ellipsen umstellen. Bei Duchamp deckt der Begriff „Skandal“ in den Schulbüchern eher zu, **wer** sich im Fall „Mutt“ **worüber** aufregte, und deshalb scheint es mir sinnvoll, der Sache hier noch einmal nachzugehen.

Ich ordne hier ein paar Aussagen zum Fall „R.Mutt 1917“ aus Schulbüchern in zeitlicher Reihenfolge:

„...*Duchamp...löste mit diesen Objekten Skandale aus...*“ (Klant/Walch, „Grundkurs Kunst 2 Plastik Skulptur Objekt“, Hannover **1990**, S.165)

„...*er löste damit einen Sturm der Entrüstung aus.*“ (Nerdinger, „Perspektiven der Kunst“, München **1994**, S.326)

„*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“, München **1997** S. 93f)

„...*erklärte er bei einer Ausstellung ein Urinal zu einem Kunstwerk und löste damit einen Skandal aus.*“ (Kammerlohr, „Kunst im Überblick“, München **2004**, S.328)

Hans Richter hatte sich **1964** (in Dada Kunst und Antikunst S.92) zur Ausstellung von „Fountain“ bereits so geäußert: „*Als Mitglied der Jury der >I. Ausstellung der Indépendants< in New York sandte Duchamp seine ‚Fontäne‘(Urinoir) ein und zeichnete sie mit dem Namen R.Mutt (einer Firma, die sanitäre Artikel herstellte). Entrüstet wurde dieses schamlose Objekt von den Mit-Juroren zurückgewiesen, aber Duchamp bestand auf der Aufnahme. Es war ja schließlich eine Ausstellung der Unabhängigen! Da er, wie vorauszusehen war, mit seiner Stimme und seiner ‚Fontäne‘ nicht durchkam, erklärte er ostentativ seinen Rücktritt.*“ Als >Skandal< müsste so ein Auslegungssteit um Regularien einer Vereinssatzung noch nicht bezeichnet werden.

Herbert Molderings beschreibt schon **1987** (in Busch/Schmook, „Kunst die Geschichte ihrer Funktionen“, Kapitel 9, S.221) den ‚Skandal‘ um Fountain so: „*Ende 1916 wurde in New York nach dem Pariser Vorbild die Society of Independent Artists (Gesellschaft unabhängiger Künstler) gegründet. Ihre Hauptaufgabe war die Veranstaltung einer jährlichen Ausstellung, in der anders als in den von der staatlichen Akademie organisierten Ausstellungen, alle Mitglieder ihre Werke zeigen durften, ohne sie vorher einer Jury zur Beurteilung vorgelegt zu haben. Duchamp, Gründungs- und Vorstandsmitglied der neuen Künstlervereinigung, war an der Durchsetzung des juryfreien Prinzips maßgeblich beteiligt. Bei der ersten Jahresausstellung (1917) stellte er dieses Prinzip auf die Probe.*“ ...“*Die für den Aufbau der Ausstellung verantwortliche Kommission der ‚Unabhängigen‘ verhinderte die Ausstellung des Ready-mades, indem sie es einfach verschwinden ließ.*“ Das bedeutet, dass das Objekt **nicht in der Ausstellung zu sehen war**, obwohl bei der Einreichung, die Duchamp von einer Freundin und unter einem erfundenen Namen besorgen ließ, den Regularien entsprechend die Gebühr für die Aufnahme in die Society bezahlt wurde, und damit auch das Recht auf Ausstellung erworben war. Schulbuchautoren lesen auch nicht alle Bücher über ‚Kunstskandale‘.

Der ‚Skandal‘ bestand demnach aus der eher wenig publikumswirksamen Regelwidrigkeit der Hängungskommission, eine Einreichung, die wohl als Provokation empfunden werden musste, nicht auszustellen. Der Skandal musste erst an dieser **Regelwidrigkeit** aufgehängt werden. Dazu diente Duchamp und seinen Spießgesellen ein Heftchen, betitelt „*The blind Man*“, das er an Besucher vor

der Ausstellung als Produktion „*Number one der Independents*“ verteilen ließ, und in dem der „*Mutt-Case*“ (siehe auch Kapitel 4) von seiner Freundin Beatrice Wood ‚skandalisiert‘ wurde. Richter erwähnt den ‚Blinden Mann‘ noch nicht und ist auch noch nicht klar in der Aussage, dass „*Fountain*“ auch von Normalsichtigen in der Ausstellung nicht zu sehen war. Duchamp trat angeblich aus dem Verein aus, ließ aber der Nr.1 noch eine number two unter dem frech behaupteten Herausgeber der Independents folgen, mit einer Abbildung seiner „*Schokoladenreibe*“ auf dem Titel. Der in den Schulbüchern gefeierte Skandal war nicht annähernd vergleichbar mit dem Poltern in der Presse, mit dem Duchamps „Akt“ ein paar Jahre zuvor die Treppe herab gestiegen war, wovon aber in Schulbüchern nichts zu lesen ist.

Auf den Sockel stellen...

Wer als Besucher den Eintritt in ein Kunstmuseum bezahlt darf damit rechnen, dass er dort Kunst antrifft, die von zahlreichen Fachleuten begutachtet, des Ausstellens für **würdig** empfunden wurde und in einer Weise präsentiert wird, die den Intentionen seines Autors nicht widerspricht. Von der "Kunst", die überall auf der Welt produziert wird, landet nur ein relativ kleiner Anteil in öffentlichen Museen. Und bis ein Kunstwerk in einem öffentlichen Museum seinen Platz findet, muss es in der Regel eine weite Strecke durch Verkäufe, Sammlungen, Ausstellungen, Versteigerungen zurücklegen. Ein Kunstwerk, das im Museum zu finden ist, hat in der Regel eine dokumentierte **Provenienz**, das ist so etwas wie ein beglaubigter Lebenslauf. Duchamps Fontäne musste auf einen Platz im Museum rund ein halbes Jahrhundert warten. Manche Kunst schafft das schneller, aber kein Künstler hat ein 'Recht', irgend etwas in irgendein Museum zu stellen. Das sind Märchen. Schulbücher sparen in der Regel diese für den Künstler zentrale Frage aus, legen im schlimmsten Fall sogar eine völlig falsche Fährte zu einer möglichen Antwort. So kann man im "Grundkurs Kunst 2" des Verlags Schroedel über Duchamp lesen: "...So entzog er einem Flaschetrockner seine Gebrauchsfunktion und stellte ihn ins Museum..." (Klant/Walch 1990, S. 165). Bei Winfried Nerdingers „*Perspektiven der Kunst*“ (München 1990, S.277) kann man lesen „*Der Franzose Marcel Duchamp...nahm ein im Handel erhältliches Pissoir, stellte es mit der Seite, mit der es üblicherweise an der Wand befestigt wird, auf einen Sockel, signierte es mit dem Namen einer bekannten Sanitärfirma (R.Mutt) und nannte es >Springbrunnen<.*“ So einfach läuft das in der Regel nicht und lief es auch bei Duchamp nicht. Das Ausstellungswesen für Werke der Kunst zu Beginn des 20.Jh gliedert sich in **verschiedene Institutionen**, von denen das Museum erst eine Art letzter Instanz ist.

Unterhalb des öffentlichen, staatlichen oder privaten Museums existiert ein vielschichtiges Ausstellungswesen. Künstlervereine, Messen, Galerien, Ausbildungsstätten wie z.B. Akademien, private Kunstschulen, veranstalten Ausstellungen, Bazare mit "Kunst" von sehr unterschiedlichem Rang und mit recht verschiedenartigen kuratorischen Konzepten. Eine Galerie ist noch kein Museum und in einer Verkaufsausstellung weht auch noch nicht der Hauch von bleibender Kunst. Das Foto von Man Ray zeigt eine Vitrine in der Galerie Ratton, Paris 1936 mit surrealen Objekten verschiedenster Künstler, die auf einen Käufer warten, und vermittelt eher die Atmosphäre des Wohnzimmers eines Liebhabers kurioser Sammelstücke, als die eines Museums. Es ist wohl unbestreitbar, dass die Assoziation eines Sockels zu einer Plastik nicht nur im Wortsinn etwas Erhebendes hat, sondern auch in der Wertvorstellung dem Ding einen höheren Rang zuweist, so wie es auch nicht unerheblich ist, ob man in einer Ausstellung ein plastisches Objekt, anders wie ein Bild an der Wand, umschreiten und von allen Seiten besehen kann, ob man zu ihm aufblicken muss, oder auf es herabschaut, ob es



zimmers eines Liebhabers kurioser Sammelstücke, als die eines Museums. Es ist wohl unbestreitbar, dass die Assoziation eines Sockels zu einer Plastik nicht nur im Wortsinn etwas Erhebendes hat, sondern auch in der Wertvorstellung dem Ding einen höheren Rang zuweist, so wie es auch nicht unerheblich ist, ob man in einer Ausstellung ein plastisches Objekt, anders wie ein Bild an der Wand, umschreiten und von allen Seiten besehen kann, ob man zu ihm aufblicken muss, oder auf es herabschaut, ob es

hinter Glas verwahrt oder durch Alarm geschützt wird, was am Boden durch eine sichtbare Grenze der erlaubten Annäherung markiert wird. Das alles sind kuratorische Mittel, die einerseits hochwertige Dinge von minderwertigen zu unterscheiden helfen, andererseits auch für Scherze und Lachnummern etwas abgeben.

An dieser Stelle soll nur einmal die Frage untersucht werden, was es mit dem Sockel bei Duchamps „Fountain“ auf sich hatte. Die "Society Of Independent Artists Inc." (S.I.A.) in New York wurde 1917 gegründet und existiert heute noch. Gründungsmitglied und einer der 21(!) Direktoren war Marcel Duchamp. Ziel derartiger Vereine war und ist es, für ihre Mitglieder Ausstellungs- und damit Verkaufsmöglichkeiten zu schaffen. Kunstvereine sorgen in der Regel dafür, dass nicht jeder aufgenommen wird. Man benötigt z.B. den Nachweis einer anerkannten Ausbildung, Referenzen durch angesehene Mitglieder, ein öffentliches Renommee etc. In New York 1917 war der **Zugang zur Ausstellung monetär geregelt**: Man zahlte einen Dollar um **Mitglied** zu werden und einen Jahresbeitrag von fünf Dollar, der einen berechnete **zwei Werke** in der Jahresausstellung zu zeigen. Der Verein mietete Räume zur Ausstellung (Grand Central Palace) an, bestellte eine **Hängekommission** (siehe Kap. 4), besorgte einen Katalog, der damals aus einer Liste der 1235 Teilnehmer(!) und ihrer 2125 Einreichungen(!) sowie über 300 fotografischen Reproduktionen bestand (Mann S.65).

Allgemeiner Kernbestand der Ausstellungstätigkeit sind auch eine **Ausstellungseröffnung**, Vernissage mit geladenen Gästen, mehr oder weniger festlich, mit Reden und Häppchen und eine gezielte Öffentlichkeitsarbeit in Form von Pressetexten und Plakatierungen. Man kommt heute kaum mehr um die Feststellung herum, dass die Institutionen des Museums, des Kunsthandels (-Markts), der 'Kunstvermittlung', manche sprechen auch von der "*Kunstwelt*" (Danto, "Wiederssehen mit der Kunstwelt" in "Kunst nach dem Ende der Kunst", S.47-72) andere vom "*Kunstsystem*" (Beat Wyss - "Vom Bild zum Kunstsystem", Köln 2006), eine maßgebliche Rolle spielen in der Definition dessen, was als Kunst bezeichnet, diskutiert, verhandelt wird. Moldering und Mann haben überzeugend dokumentiert, dass Fountain 1917 in der Art-Show der Independent Artists nicht ausgestellt wurde, entgegen dem Reglement der S.I.A. Das Objekt verschwand in einer Abstellkammer, "*hinter einem Vorhang oder einer Trennwand*" (Mann, S.50). Das "*historische Foto*" dokumentiert offenbar eine Situation im Fotoatelier von Alfred Stieglitz, das auch für kleine Ausstellungen genutzt wurde. Das Bild im Hintergrund identifiziert Mann mit einem Gemälde Marsden Hartleys, "*The Warriors*". Hartley war mit Stieglitz befreundet und wohnte zeitweise bei ihm, während Stieglitz ihm Gelegenheit gab, in seinem Atelier Bilder auszustellen (Mann, S. 135ff). Ganz offensichtlich war 1917 die Zeit nicht reif für den Einzug von "*Springbrunnen*" in eine Kunstausstellung, geschweige denn in ein Museum. Nicht einmal die für damalige Verhältnisse extrem niedrige Schwelle einer Society Of Independent Artists konnte "*Springbrunnen*" überspringen. Umso interessanter erscheint die Frage, wann "*Fountain*" schließlich diesen Sprung über die Schwelle eines Museums schaffte. Der Verbleib des ursprünglichen Objekts verliert sich nach 1917 erst einmal im Ungewissen, Nerdinger nannte es "*verschollen*".

1951 zeigte die Sidney Janis Gallery in der West 57th Street New York, also auch in keinem Museum, sondern die Galerie eines Kunsthändlers, eine Ausstellung "*Von Brâncusi zu Duchamp*", 1953 folgte dort eine Ausstellung zu "*Dada (1916–1923)*". Das Bild zeigt einen Blick in die Dada-Ausstellung von 1953 bei Sidney Janis mit „Fountain“ **über der Tür hängend**. Diese Art der Präsentation, die möglicherweise Duchamp selbst auf Wunsch des Galeristen veranlasste oder selbst vornahm zeigt, dass sich zu diesem Zeitpunkt weder die Notwendigkeit eines "Sockels" noch die "*auf dem Rücken liegende*" Darbietung als zum Objekt gehörend verfestigt hatte, die auf Stieglitz' Fotografie zurückgeht, und von der überall in den Schulbüchern die Rede ist. Das scheint mir auch



deshalb als nicht unerheblich, als eine Fotografie aus dem Jahr 1917 von Duchamps "studio at 33W.67thSt., New York" Fountain auch in einer 'schwebenden Hängung' (á la cimaise = an der Hohlkehle) in einem Zimmerdurchgang zeigt. Der Fachterminus weist darauf hin, dass noch im 19.Jh in Bilderausstellungen etwa im Salon des Louvre durchaus üblich mit Wänden zu rechnen war, die bis unter die Hohlkehle mit Bildern bestückt waren, was kluge Einreicher veranlasste, möglichst große Formate in den Salon zu schicken. Beispielsweise hatte Gericaults „Floß der Medusa“ im Salon 1819 das Schicksal erlitten, über der Tür zu hängen, was den Meister nicht wenig vergrämte. Plastiken hatten weder an der Wand, noch über der Tür oder an der Hohlkehle einen ‚ordentlichen‘ Platz. Nach H.H. Mann, dem ich die Abbildung (S.147) entnahm, entstand die schräge Aufnahme mit dem leicht unterbelichteten Duchamp möglicherweise kurz vor der Ausstellung bei den Independents 1917. Nach Tomkins war es eine erklärte Absicht Duchamps mit der Einführung gewöhnlicher Dinge als 'Ready-Mades' in die Sphäre der Kunst, diese sozusagen "**von ihrem Piedestal zu stürzen**" (Tomkins S.146), sie zu entmystifizieren. Insofern scheint mir der Sockel für Fountain aus einem anderen Geist von Kunst zu kommen als das Konzept der Ready-



Mades. Auch das Oberteil eines Kleiderständers, das man rechts unter der Decke hängend auf der Fotografie sieht, hatte Duchamp bereits einmal in den Eingangsbereich einer Ausstellung unter die Decke gehängt, allerdings ohne dass es als Kunstobjekt gekennzeichnet war und vermutlich auch wenigen Besuchern überhaupt aufgefallen war. Ein Witz wird nicht dadurch lustiger, je lauter man ihn erzählt oder je deutlicher man als Erzähler macht, dass nun gelacht werden darf.

Was weiß Danto zum **Werkcharakter** und zur Ausstellbarkeit von Fountain? "Professor Ted Cohen hat behauptet, daß das Werk überhaupt nicht in dem Urinal besteht, sondern in der **Geste seiner Ausstellung**"..."Cohen rechnet Fountain damit eher dem Genre des Happenings zu, als - wozu ich neige - darin einen **Beitrag zur Geschichte der Skulptur** zu sehen." (Danto, "Die philosophische Entmündigung der Kunst", S.56) Das allerdings ist wiederum ein Blick auf die Vorstellung vom Kunstwerk, die Duchamp so deutlich noch nicht formuliert hatte. Erst bei Fluxus findet man den Gedanken Duchamps auch ausgesprochen: „Vordergründiges Ziel ist nicht das fertige Kunstwerk, sondern das spielerische Experiment, die Idee, das Ausprobieren, und hätte es nicht eifrige Sammler gegeben, wäre von dieser Kunst sowenig übrig, wie von der der Inkohärenten.“ (Michael Glasmeier in „Gestern oder im 2. Stock“ S.99) Vielleicht ist in der Frage zum „Werkcharakter von Fountain“ auch noch die Meinung Richters interessant. Er schreibt 1964: „**Natürlich ist weder der Flaschentrockner noch das Urinoir Kunst.**“ (Dada Kunst und Antikunst, Köln 1964, S.94) Dazu muss man aber auch sagen, dass sich sein dafür vorgeschlagener Begriff „**Antikunst**“ bei den zahllosen Erben Duchamps als Kategorie kunsthistorischer Klassifikation ebenso verflüchtigt hat, wie das Gelächter aus dem Museum.

Richter Hans, „Dada Kunst und Antikunst“, Köln 1964

Danto, "Die philosophische Entmündigung der Kunst", München 1993

Danto, "Kunst nach dem Ende der Kunst", München 1996

Busch/Schmook, „Kunst - Die Geschichte ihrer Funktionen“, Berlin 1987

Heinz Herbert Mann, „Marcel Duchamp 1917“, München 1999

Pieter de Nijs, „An exit Marcel Duchamp and Jules Laforgue“, www.toutfait.com

Michael Glasmeier, „Gestern oder im 2. Stock“, München 2009

Calvin Tomkins, "Duchamp", Wien/München, 1999

Lucy R. Lippard. „POP ART“, London 1966/München 1968

Escher/Keyenburg, „Programmatische Texte zur Kunst des 20. Jahrhunderts 1890-1930“, Hannover 1974,

Kammerlohr, „Kunst im Überblick“, München 2004

Kammerlohr, „Epochen der Kunst 5“, München 1997

Klant/Walch, "Grundkurs Kunst 2", Braunschweig 1990

Winfried Nerdinger, „Perspektiven der Kunst“, München 1990