

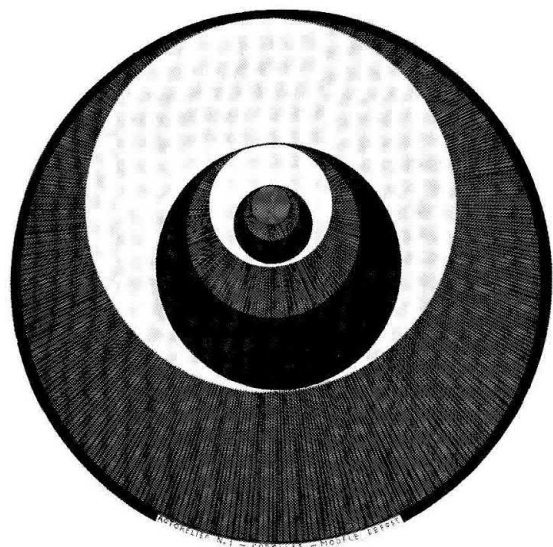
Marcel Duchamp wollte einst der Anti-Künstler par excellence werden. Er ist der Prototyp des Künstlers geworden. Seine Opposition, die er einst mit Ironie umhüllte und fein säuberlich in Ironie verpackt präsentierte, hat sich als einer der positivsten Beiträge zur Geistesgeschichte des XX. Jahrhunderts erwiesen.

Dass ich diese Ausstellung zu machen anregte und mich ihrer annahm, hat persönliche Gründe, über die ich hier berichten möchte:

Ich traf Marcel Duchamp 1938 in Paris. Ich arbeitete damals an einem Band des Gesamtwerkes »Le Corbusier & Pierre Jeanneret« und für die Herstellung meiner »15 Variationen über ein Thema«, deren Druck in Paris vorbereitet wurde. Pevsners luden uns an einem Nachmittag zum Tee, zusammen mit Marcel Duchamp und Piet Mondrian.

Der Tee bestand zur Hauptsache aus Kaviar (den ich nicht mag) und »Rotoreliefs«. Auf einem Reisegrammofon — das am Boden stand und von Hand auf niedrige Tourenzahlen heruntergebremst wurde — führte uns Marcel Duchamp seine Rotoreliefs vor. Wie immer, wenn ihm etwas nicht ganz behagte oder »zu naturalistisch« erschien, hüllte sich Mondrian in Schweigen. Die Bewegung, die durch die Rotoreliefs erzeugt wurde, die zum Teil naturalistischen Elemente eines primitiven Kintops, beispielsweise »Lampe«, »Montgolfière«, »Poisson japonais«, fanden nicht unsere ungeteilte Zustimmung, es sei denn als optische Phänomene, als Trick, um aus flächigen Gebilden durch Drehen scheinbar Raum zu erzeugen: Neo-Renaissance! Aber diese optischen Spiele nahmen uns dennoch gefangen. Die Serie von Rotoreliefs schenkte mir Duchamp und erklärte, er müsse nun nach Puteaux. Ich anbot mich, ihn hinauszufahren und wieder zurückzubringen. In Puteaux hielten wir vor einer hohen Gartenmauer mit einer schmalen Tür. Duchamp ging hinein, kam nach 5 Minuten wieder, und wir fuhren zurück. Erst 1945 lernte ich diese Mauer und was dahinter lag näher kennen, dort wohnt noch heute Duchamps Bruder, Jacques Villon, und dort wohnte Frank Kupka.

Die Rotoreliefs hatten mir einen leichten Schock versetzt, denn diese farbigen Scheiben, solange sie nicht in Bewegung waren, hatten eine perfide äusserliche Ähnlichkeit zu einigen meiner eben in Druck gehenden »15 Variationen«, mit denen ich mich seit 1935 abgemüht hatte. Diesem Schock verdanke ich es vielleicht, dass mich das Werk von Marcel Duchamp immer wieder anzog und dass es bis heute für mich aktuell geblieben ist.



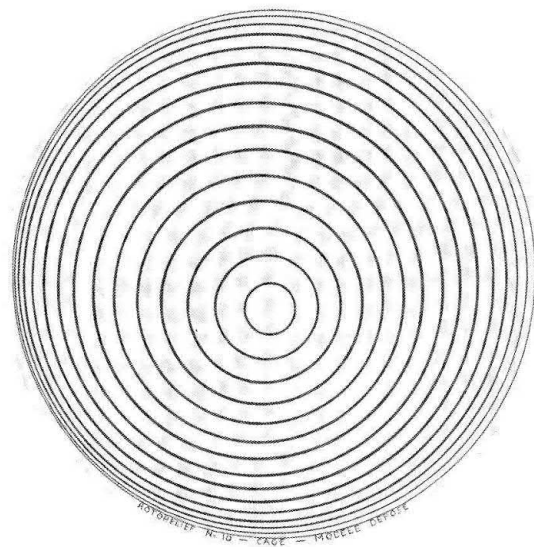
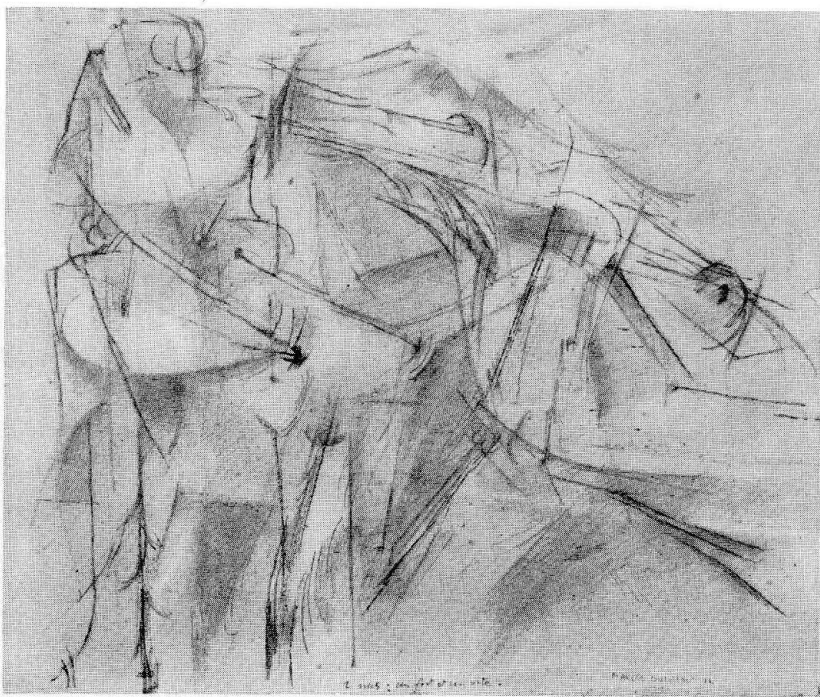
Rotorelief

1936. Durchmesser 20 cm.

Jenes Zusammentreffen ist mit ein Grund für das Zustandekommen dieser Ausstellung, der ersten grossen Einzelausstellung Duchamps in einem öffentlichen Museum; gleichzeitig der einzige authentische französische Ausstellungsbeitrag zu den unter dem Thema Frankreich stehenden diesjährigen Zürcher Juni-Festwochen. Allerdings müssen wir diese Feststellung ein wenig einschränken: Die Ausstellung beginnt am Ende der Festwochen, und sie enthält nur ganz wenige der kostbaren Originale Duchamps, da die meisten davon sich im Museum von Philadelphia befinden und die Vereinigten Staaten auf Wunsch der Stifter Louise und Walter Arensberg nicht verlassen dürfen. Somit bleibt uns für die Ausstellung nur die Möglichkeit ausführlicher Dokumentation.

An Hand dieser Dokumentation sind nun hier die Fragen zu stellen: Was bedeutet das Werk von Marcel Duchamp in der Kunstgeschichte einerseits, und was bedeutet es heute für uns andererseits?

Die kunstgeschichtliche Stellung von Marcel Duchamp ist damit bestimmt, dass er die Ergebnisse der Cézanneschen Bildstrukturen in seinen frühen Jahren aufgenommen hat, diese in einen



Rotorelief

(optische Scheiben)

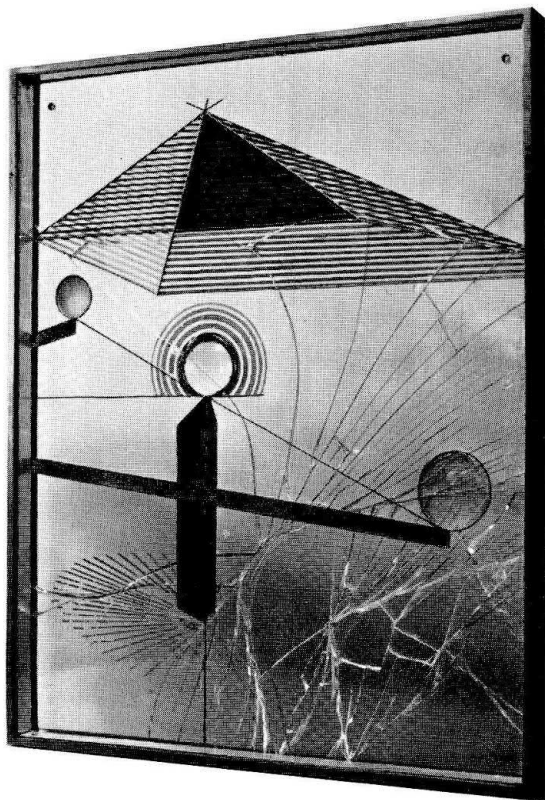
1935, Ø 20 cm.

1. Auflage 500 Stück, 2. Auflage 1953, 1000 Stück.

Zwei Akte: einer stark und einer rasch

1912. Zeichnung 30 : 36 cm.

Sammlung A. M. E. Bomsel, Paris.



Mit einem Auge während fast einer Stunde
von der Nähe anzusehen

1918. Glas, Blei, Ölfarbe usw. 51 : 41 cm.
Museum of Modern Art New York,
Legat Katherine Dreier.

Kubismus übergeleitet hat, gleichzeitig mit andern, und dass er schliesslich die Bewegungselemente in die französische Malerei übernahm, die von den italienischen Futuristen ausgingen. Diese Elemente führte er zu einer Synthese in seinen Hauptwerken um 1911, vor allem im »Nu descendant un Escalier«, das 1912 im Salon des Indépendants einen Skandal auslöste und zurückgezogen wurde.

Die Auseinandersetzung mit der Darstellung der Bewegung führte bis 1913 zur Erfindung einer neuartigen Bildmechanik. Diese ist einerseits belastet mit Gedanken literarisch-symbolischer Art, andererseits ist hier die Tendenz zu beobachten, eine Art Super-Präzision zur Anwendung zu bringen, die über die geometrisch-mechanische Realität in eine Meta-Realität vorstösst, wo Spiel und Präzision, Idee und Realität, sich decken.

Um 1913 beginnt Duchamp, mit 26 Jahren, sein wesentlichstes Werk: »La mariée mise à nu par ses célibataires, même«. Eine lange Reihe von Vorarbeiten verschiedenster Art sind in diesem sogenannten »Grossen Glas« zwischen 1915 und 1923 zusammengefasst worden. Nicht nur dieses Werk, das in der »Grünen Schachtel« von Duchamp ausführlich dokumentiert ist und über das im Katalog dieser Ausstellung eine Studie von Serge Stauffer steht, begründete den heutigen Ruhm Duchamps, sondern eine Reihe von Erfindungen, die ihren Wert bis heute behalten haben, vor allem die sogenannten »Readymade«; das heisst die Auswahl und Interpretation irgendwelcher Gegenstände.

Schliesslich verweise ich auf Duchamps Versuche der »Präzisions-Optik«, die zu den »Rotoreliefs« führten, nachdem er im Film »Anémic Cinéma« solche Wirkungen 1926 schon mit Hilfe eines speziell konstruierten Apparates erzeugt hatte.

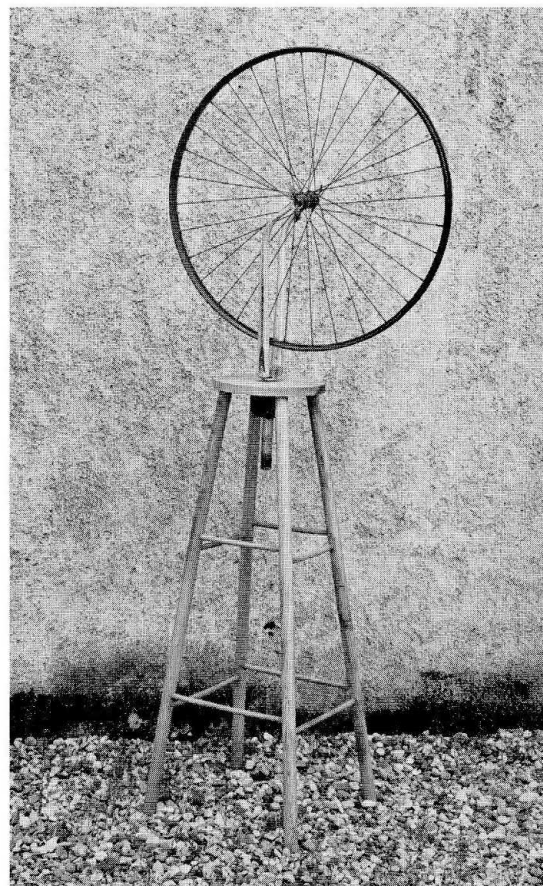
Das »Grosse Glas«, 1923 nach mehreren Unterbrüchen fertiggestellt, von Duchamp als endgültig unvollendet bezeichnet, wurde in New York 1926—27 ausgestellt. Auf dem Rücktransport von der Ausstellung zersprangen die Gläser. Dadurch ist dieses Meisterwerk auf merkwürdige Art nicht nur »unvollendet« geblieben, sondern auch »irreparabel« geworden.

Inzwischen hatte sich aber Duchamps eigentliche Tätigkeit auf ein anderes Gebiet verlagert: das Schach. Es ist für seine Entwicklung nicht unwesentlich, dass er sich früh mit dem Schachspiel befasst hat und es auf diesem Gebiet sehr weit brachte, so dass er Frankreich an internationalen Wettspielen vertrat und 1932 über Endspiele zusammen mit Halberstadt ein Buch

veröffentlichte. Die Grenzlage zwischen Bedeutung, Folgerichtigkeit und Spiel ist das eigentliche Element, das Duchamp auch in der Kunst eingeführt hat, und hier finden wir die Beziehungspunkte zwischen sonst so wesensverschiedenen Künstlerpersönlichkeiten wie Duchamp, Klee und Vantongerloo. Dieses gleiche Umklappen des Denkspiels in die künstlerische Realität, dieses Setzen von Spielregeln und Geben von Spielfreiheiten, das Schaffen offener Systeme, wie Klee es so richtig ausführte: »Die Kunst spielt mit den höchsten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch«, kennzeichnet ihr Werk, das auch beim Eingehen der grössten Risiken Kunstwerk wird und damit den bekannten Satz von Schwitters rechtfertigt: »Alles, was ein Künstler spuckt, ist Kunst.«

Duchamp hat sich immer wieder schriftlich geäussert. Eine Auswahl seiner Feststellungen ist im Katalog dieser Ausstellung abgedruckt, ausgewählt und übersetzt von Serge Stauffer, der seit Jahren Material gesammelt hatte für ein Buch über Marcel Duchamp. Bei den Vorbereitungsarbeiten zu dieser Ausstellung stiess ich auf seine Tätigkeit, und es hat uns viel Arbeit und Zeit gespart, dass er seine sorgfältigen Textübertragungen zur Verfügung gestellt hat, und ich möchte daran meinen Dank und die Hoffnung knüpfen, dass es gelingen möge, die Arbeit Serge Stauffers zu einem guten Ende zu führen. Mein Dank gehört auch Arnold Fawcus, dem Verleger der grossen Duchamp-Monografie, die in seiner Trianon Press erschien, geschrieben von Robert Lebel. Mr. Fawcus hat — durch seine wertvolle Hilfe bei der Beschaffung des Ausstellungsgutes und der Dokumentation — am Zustandekommen dieser Ausstellung grossen Anteil.

Und nun zurück zur zweiten Frage, weshalb Duchamp für uns heute von besonderer Bedeutung ist, nachdem wir festgestellt hatten, dass er selbst nicht nach dem ästhetisch Wertbaren suchte, aber durch konzessionsloses Nicht-Ästhetisieren gerade ästhetische Erfindungen produzierte, die durch ihre Neuheit eine neue Ästhetik — oder vielleicht die wirkliche, alte — manifestiert haben. Dies betrifft nun auch die »Readymade«, von denen hier die Rede sein soll. Gedacht, wie Duchamp selbst sich ausdrückt: »Eine Eiszange kaufen als Readymade«, oder wie er es gemacht hat mit der »Porte-Bouteilles«, 1914, ein Flaschenständer, dem eine Reihe ähnlicher Gegenstände folgte, die er als Readymade (= Vorgefertigtes) signierte und in Kunstausstellungen zeigte. Hier liegt nun die merkwürdige Tatsache vor, nämlich, dass Dinge, die ausdrücklich



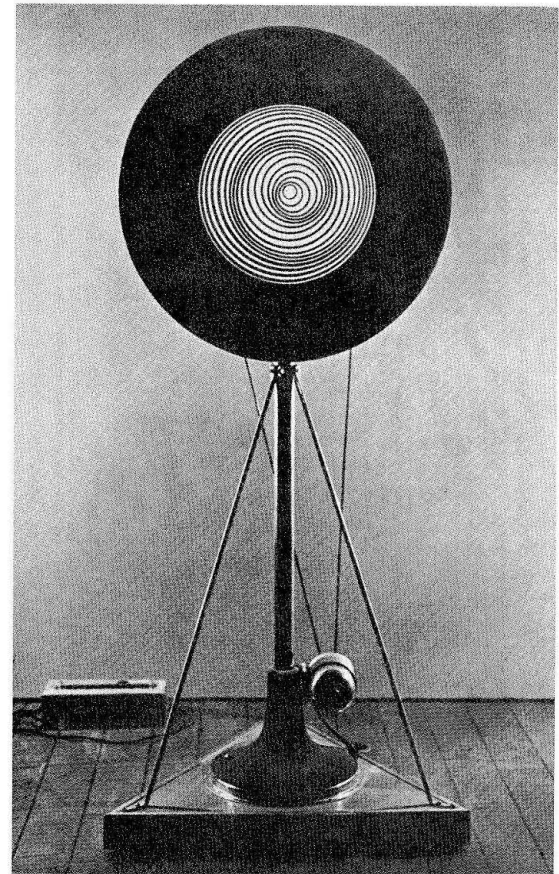
Velo-Rad

Nachbildung des von 1917—1918 entstandenen
Readymade:
Kombination eines Velo-Rades mit einem Hocker.

nicht von ästhetischen Wertungen her gesehen werden, durch den Wählenden, durch die Art der Wahl, zu ästhetischen Werten werden und durch die Zeit eine neue Bedeutung gewinnen. Oder: Ganz gewöhnliche Dinge werden in unerwartet neuen Zusammenhang gebracht, bewusst provozierend, scheinbar unsinnig ins Museum gestellt, Dinge aus der täglichen Umgebung, dem täglichen Gebrauch. Worin liegt der Sinn? Ist so etwas nie vorgekommen? Gewiss: Wir müssen sehen, was in den Museen steht, und es prüfen: Wenn ein x-beliebiger Gegenstand 1000 Jahre alt ist, gelangt er a priori als Kunstwerk ins Museum. Je älter = je wertvoller = je mehr Kunst. Ist also eine Aufwertung der Gegenstände des täglichen Lebens gemeint? Sollte die fatale Kluft zwischen Kunst und täglichem Leben überbrückt werden? Wahrscheinlich war das nicht Duchamps Absicht. Und doch ist es kein Zufall, dass gleichzeitig mit seinen dadaistischen Demonstrationen die ersten Ansätze zur Gestaltung einer der heutigen Zivilisation entsprechenden, verbesserten Umwelt stehen, die auf eine Integration der Kunst ins tägliche Leben hinzielten: die gesamte Umgebung — das ganze Leben — als Kunst. Ich glaube, darin den Kern von Duchamps Funktion als Denker und Künstler, Kritiker und Interpret zu sehen, und *einen* der Gründe für seine heutige Aktualität.

Noch ein weiteres, weites Gebiet wäre hier anzuführen, auf dem Duchamp Leistungen aufzuweisen hat, deren Tragweite noch nicht genügend erkannt ist: die Sprache. Duchamp hat durch eine Mischung von Spiel und Kombinatorik Wortgebilde geprägt, die leider im Deutschen schlecht wiedergegeben werden können. Er hat zwischen Sprache und Schreibe, der Schreibe Doppelsinnigkeiten der Sprache eingeflochten und damit zum Beispiel das »Objet d'Art« in ein »Objet-Dard« verwandelt oder mit seinem Pseudonym Rose Sélavy, das er als Name einer weisen Dame vorstellte: »c'est la vie« (so ist das Leben) ein hintergründiges Spiel getrieben. Aber auch sonst: wer seine Texte liest, stösst auf unzählige Schöpfungen, deren kombinatorischer, ästhetischer, philosophischer und kritischer Wert erst noch erkannt sein will.

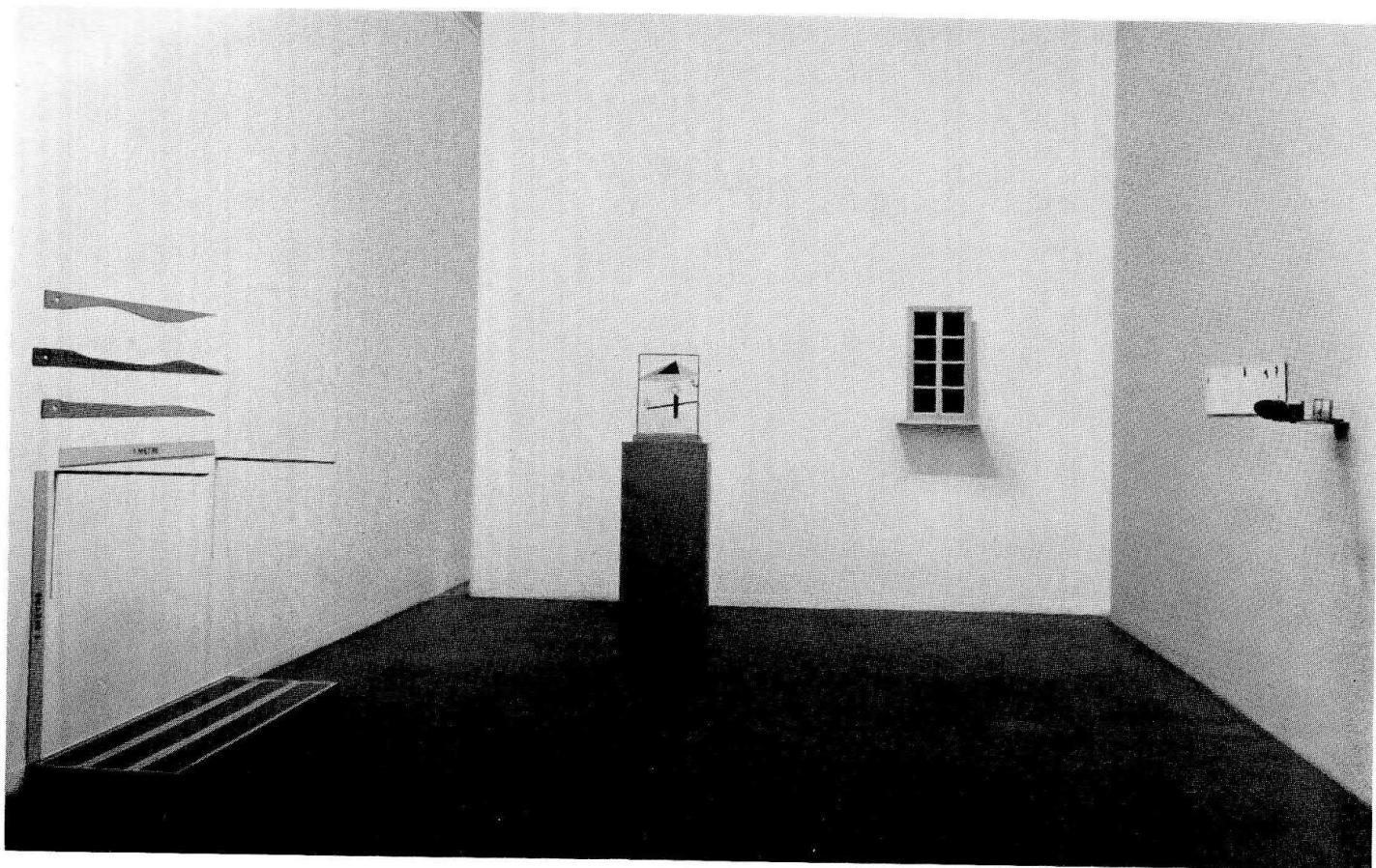
Seit der Zerstörung des »Grossen Glases« hat Marcel Duchamp seine schöpferische Arbeit sehr eingeschränkt. Der Künstler, der mit zarten Cézannistischen Werken begann und schliesslich die Ästhetik zerstören wollte, der wohl einer der fruchtbarsten Anreger ist in der Kunst des XX. Jahrhunderts, hat nur noch selten etwas Neues der Gruppe seiner alten Werke zugefügt. Seine Tätigkeit hat



Rotations-Halbkugel

(Präzisionsoptik)

1925. Mit Gestell 150 : 70 : 50 cm. Sammlung Madame H. P. Roché, Paris (siehe auch S. 35).



Ausstellung des Legates Katherine Dreier im
Museum of Modern Art, New York, 1953.

Saal mit Werken von Marcel Duchamp: »Drei
Stoppage-Massnormen« (1913–14), »Mit einem
Auge während fast einer Stunde von der Nähe
anzusehen« (Glasbild 1918), »Fresh Widow«
(Readymade 1920), Entwürfe für Schachfiguren,
Stereoskopische Fotografie.

sich mehr und mehr auf die authentische Interpretation und
Dokumentation seiner eigenen unveränderten Absichten beschränkt,
und auf die Präsentation seiner Freunde, dabei vor allem von
Constantin Brancusi, dessen erste amerikanische Ausstellung er
organisierte, und später den Surrealisten und Dadaisten.

Duchamp war immer weise gewesen in der Wahl seiner Mittel.
Er wusste, als er seinen eigenen entscheidenden Beitrag geleistet
hatte, sich der Gefahr der Selbstnachahmung zu entziehen. Gerade
das kann ihm nicht hoch genug angerechnet werden, und auch
darin könnte er ein zu befolgendes Beispiel sein.

Max Bill