

JUSTINA FISCHER

M. Duchamp und das Schachspiel – oder vom Ende der Kunst. Ein philosophischer Essay

Das Erscheinen von KI-Kunst macht es nötig, über die Grenzen von Kunst der Gegenwart zu reflektieren. Marcel Duchamp bietet seine Sichtweise an.

Als Surrealist war Marcel Duchamp Teil einer Avantgarde, für deren Vertreter es nicht genug war, die Stil- und Formmittel der bisherig gültigen Kunst oder die Wahrnehmungsmodi des Menschen zu reflektieren; als Erbe der europäischen Aufklärungsbewegung nach Immanuel Kant musste im Sinne einer Selbst-Kritik in letzter Konsequenz die Kunst sich selbst in Frage stellen, wie der Kunstphilosoph Clement Greenberg in seinem wegweisenden Aufsatz „Modernist Painting“ (1960) treffend feststellte. Zu diesem Zweck bediente Duchamp sich der sogenannten Ready-mades: Banale Alltagsgegenstände wie ein Urinal (*Fountain*, 1916, New York) oder ein Flaschentrockner (*ohne Titel*, 1914, Paris) wurden aus ihrem gewöhnlichen Gebrauchskontext der öffentlichen Toilette oder einer privaten Küche entnommen und in einem neuen sozialen Kontext, nämlich in einem Ausstellungskontext, der Öffentlichkeit vorgestellt: Das erste Ready-made von Duchamp, der Flaschentrockner, wurde nicht einmal umgedreht oder umdekliert wie zwei Jahre später das bekanntere *Pissoir*; der Flaschentrockner wurde lediglich in einem Atelier bzw. in einer Galerie, in den geheiligten Stätten des Kulturschaffens, den Besuchern präsentiert. Diese Neukontextualisierung alleine genügte, um die industrielle Massenware zu einem Kunstwerk zu erheben und als Manifestation des menschlichen Ingeniums zu verstehen, indem der quasi-sakrale Präsentationsort das Objekt von dessen ihm eigentümlichen objektiven Zweckmäßigkeit abstrahierte; auf diese Weise wurden dessen künstlerischen Charakteristika erfahrbar und das Objekt selbst zu einem *auratischen* und quasi-religiösen Gegenstand im Sinne von Walter Benjamin (1935), also zu einem Kunstgegenstand im eigentlichen Sinne, gemacht.¹

Was aus heutiger Perspektive (2026) nichts Ungewöhnliches ist und sich spätestens seit der Pop Art als akzeptiertes Mittel künstlerischen Ausdrucks etabliert hat, war damals, 1916, ein revolutionärer Akt, ein Akt des Widerstandes und des Aufruhrs gegen die traditionelle Definition von Kunst und Kunstschaffen: Vor dem ersten Weltkrieg war diese immer noch stark von Kants Unterscheidung zwischen Kunst und Kunstwerk geprägt. Seit der Renaissance wurde dem Künstler das *ingenium* zugesprochen, nach Giorgio Vasari (1550/1568) jene göttliche Gabe, das Essentielle bzw. das Ideale in den äußerlichen Dingen wahrzunehmen, oder nach Kant (1790) jenes Eingebungsvermögen für eine Art von höherer Natur, welches dann zur konkreten ästhetischen Idee führt. Dieses *ingenium* wird nach Ansicht dieser Philosophen im reinen Handwerken nicht manifest oder durch das (unethische) Interesse an der kommerziellen Gewinnerzielung unterdrückt. Zur Zeit des ersten Ready-mades war auch die Philosophie von Friedrich Nietzsche

¹ Im Falle des Urinals waren wohl jene kleinen Änderungen am ursprünglichen Industrieprodukt wie das Umdrehen und die Deklaration ein Zugeständnis an den damaligen Ausstellungsbetrieb und dienten wohl ungeübten Betrachter*innen als Krücke zur Wahrnehmung des Kunstwerks im Alltagsobjekt.

(1883–85, 1886) und insbesondere die Vorstellung vom Künstler nicht nur als außergewöhnlicher Mensch und Genie, sondern sogar als Übermensch noch präsent: der wahrhaft autonome Kunstschaffende, der am Rande der Gesellschaft lebt und in seinem schöpferischen Akt die bürgerliche Ethik und Moral, die gesellschaftlichen Konstrukte von Gut und Böse, überwunden hat, und damit dem Gott noch näher steht als der gewöhnliche Mensch.

Wenn aber jeder Alltagsgegenstand durch Umkontextualisierung zum Kunstwerk erhoben werden kann, was verbleibt dann noch als Kriterium, um Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden? Was bleibt von der Kunstphilosophie eines Vasari, eines Kant oder eines Nietzsche? Das Ready-made von Duchamp will zeigen, dass der Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst ein künstlicher ist, eine gesellschaftliche Konvention, das Ergebnis einer Kontextabhängigkeit ihrer Definition, aber kein Unterschied im essentiellen Sinn – kein Unterschied im Wesen, in der Natur des Objekts selbst. Das war zu Beginn des Ersten Weltkriegs, als man noch glaubte, das Ingenium oder Übermenschentum des Künstlers erschaffe ein besonderes Objekt von dieser spezifischen Schönheit, so dass es weder gut noch nützlich ist, und dessen zwecklose innere Zweckmäßigkeit beim Betrachter jenes berühmt-berüchtigte interessenlose Wohlgefallen auslöse (z.B. Kant, 1790, §§1–9, §46), jenes subjektive Empfinden des Wiederhalls göttlicher Naturgesetzmäßigkeit alles Seienden, ein absolut revolutionärer Gedanke.

Die avantgardistische Kunst von Duchamp macht nun den nützlichen und guten Gebrauchsgegenstand zum Kunstobjekt und stellt somit den Kunstbegriff an sich in Frage – nachdem bereits vorausgehende oder parallele Kunstströmungen der Moderne wie Impressionismus, Pointilismus, Expressionismus, Dadaismus, Kubismus, Suprematismus etc. immer noch relativ systemimmanent lediglich gewisse Stilmittel, bestimmte Wahrnehmungsgewohnheiten, spezifische Form- und Farbsprachen der alten Meister jeweils kritisch reflektiert und hinterfragt hatten. Das hyperkritische Sich-selbst-Infragestellen ist der letzte Schritt und zugleich die Königsstufe der Selbst-Reflexion, der ultimative Schritt des diskursiven Denkens. Was danach folgt, ist eine metaphysische Leere, das absolute Nichts, die große ontologische Lücke zwischen dem, was materiell existiert und dem, was in der Transzendenz sein könnte. Es wurde alles in Frage gestellt, was man mittels logisch-rationaler Diskurse und dialektisch geführter Debatten in Frage stellen kann: Das Ende allen kritischen Fragens ist erreicht. Eine Kunst, die sich zu guter Letzt sogar selbst in Frage stellt, also die ultimative Frage nach ihrer eigenen Existenz stellt, lässt keine weiteren Fragen zu: Sie hat bereits die letzte und die erste aller Fragen gestellt, die man stellen kann. Und es bleibt nichts darüber hinaus.

Die Aussage Duchamps in mehreren Interviews in den 1960ern, dass er nach seiner Ready-made-Phase keine Kunst fürs Auge mehr machen könne, ist genau in folgendem Sinne eines antagonistischen Dualismus zu verstehen: Das Eine kann nicht existieren, ohne dass es nicht auch das Andere, das ihm Entgegengesetzte gibt, genauso so wie es nicht den Tag ohne die Nacht geben kann und umgekehrt. Die Kunst, das Kunstwerk, existiert nicht, kann nicht existieren, wenn nichts von ihr/ihm Differentes existiert. Nach Duchamp aber ist Kunst nicht definierbar, nicht gegen ‚das Andere‘ abgrenzbar, da die Kunst das ‚Andere‘ ist und das ‚Andere‘ zugleich Kunst: Die revolutionäre Schlussfolgerung ist, dass, wenn alles, was der Mensch an Objekten produziert, erfindet und kreiert, zugleich immer auch Kunst ist, dann zugleich gar nichts Kunst ist. Eben dies hat Duchamp mit seinem neuartigen Ansatz des Ready-mades gezeigt, nämlich dass der Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst ein künstlicher, aber kein essentieller ist; dass dieser Unterschied lediglich ein Unterschied in der Wahrnehmung von der Gesellschaft ist, die jedoch nicht fixiert ist, sondern durch Dekontextualisierung und Rekontextualisierung manipuliert und beeinflusst werden kann. Der Künstler Duchamp hat erkannt, dass er keine Kunstwerke erschaffen kann, da es Kunst grundsätzlich nicht gibt.

Die Aussage, die Kunst sei tot, alle Fragen seien gestellt, ist eine ontologische – sie ist wahr auf einer metaphysischen Ebene. In der Realität können Menschen natürlich weiterhin sogenannte Kunstwerke erschaffen – diese bleiben letztlich jedoch epigonal, weil sie sich auf einer vor-

Duchamp Stufe bewegen; es fehlt das innovative Element, das absolut Neue, das Noch-nicht-Dagewesene im Sinne der Fragen, die das Kunstwerk an den Betrachter noch stellen kann. Die letzte aller Fragen, nämlich die nach der eigenen Existenz, hat aber bereits Duchamp gestellt. Er mag auch noch weiter künstlerische Werke *privatim* geschaffen haben – dies jedoch im Bewusstsein, dass die Kunst bereits alle Fragen gestellt hat, die sie stellen konnte, bis hin zur ultimativen Frage ihrer eigenen Existenz.

Ein weiteres Kunstschaffen im eigentlichen Sinne ist damit beendet, denn die Kunst an sich ist tot: die wichtigste aller Fragen ist bereits gestellt worden. Damit fehlt künftigen Werken das eigentlich Innovative im Sinne einer neuen selbst-kritischen Frage, und sie sind, philosophisch betrachtet, zur Epigonalität verdammt, auch wenn sie bspw. neue Materialien und Visualisierungstechniken verwenden, Genre-übergreifend arbeiten oder das Publikum demokratisch einbinden (z.B. digitale Bilder, KI-Kunst, Fluxus-Kunst, Performance-Kunst): Nach Duchamps Ready-made, welches die letzte und zugleich die erste aller Fragen stellt, müssen alle danach entstandenen Werke epigonal und nicht-innovativ sein, nicht in einem reell-materiellen Sinne, sondern in einem philosophisch-ontologischen.

Was bleibt den Künstler*innen, welche die Nichtigkeit, die Vergeblichkeit ihres Schaffens erkannt haben? Konsequenterweise zieht sich der/die Kunstschaffende reflektierend zurück und begibt sich auf eine höhere Ebene seines Seins, begibt sich auf eine Meta-Ebene, die es erlaubt, die eigene bisherige Sichtweise neu zu verstehen: die eigene Position als Künstler*in und die möglichen Gegenpositionen Anderer nicht als unvereinbare Gegensätze zu betrachten, sondern als verschiedenartige Ausprägungen und gleichwertige Facetten unter vielen, von ein und derselben Sache. So auch Duchamp: Die professionelle Künstler*innenrolle und das Kunstschaffen für den Kunstmarkt habe er aufgegeben; seitdem spiele er nur noch Schach, das für ihn eine rein geistige Tätigkeit sei, verlautbarte Duchamp in seinem berühmten Interview mit Vertretern vom „Arts Council of Great Britain“ im Jahre 1966 (Duchamp, 1966). Seit den 1920er Jahren hatte Duchamp zunehmend sein Atelier gegen das Schachbrett getauscht und war in der Öffentlichkeit, auf Fotografien von Man Ray und Arnold Rosenberg, in Presseberichten und in Filmen wie *Entr'acte* (1924), als professioneller Schachspieler aufgetreten, nachdem er in seiner Jugend in der Familie mit Schach aufgewachsen und Mitglied in einem Schachclub geworden war; zwischen 1924 und 1933 hatte er regelmäßig an öffentlichen Schachtournieren teilgenommen und sogar vier Mal Frankreich bei der Schacholympiade vertreten; nach seiner Übersiedlung in die USA trat er für New Yorker Schachclubs an. Eine ikonische Fotografie von Arnold Rosenberg, *Marcel Duchamp playing chess and smoking pipe* (1955), zeigt den Ex-Künstler in seinem Atelier, am Holztisch sitzend und konzentriert auf das Schachbrett starrend, in einer Position des Denkers à la Auguste Rodin, in einer Hand die Pfeife der Linksintellektuellen, beide Arme distanzierend gekreuzt vor seinem Oberkörper, den Kopf leicht vornüber gebeugt über das Schachspiel, mit schwarzen und weißen Figuren auf einem Spielbrett mit schwarz-weißen quadratischen Feldern.

Das Schachspielen in der Öffentlichkeit ist und meint mehr als nur reine Selbstinszenierung, das ich im Folgenden in der Tradition des Neuplatonismus interpretieren möchte: Das Bild vom schwarz-weiß karierten *Spielbrett* mit seinen schwarz-weißen Spielfiguren steht metaphorisch für das dualistisch-diskursive Denken: eine Form des dianoetischen Denkens, das auf der Ebene von Positionen und Gegenposition, von Frage und Antwort, von ‚Ist‘ und ‚Ist-nicht‘ agiert und mit klaren Abgrenzungen, Definitionen, Hypothesen und Schlussfolgerungen, Kritik und rationaler Analyse in kleinen logischen Schritten arbeitet. Das Bild des schachspielenden, das Schachspiel meisternden Duchamps symbolisiert nicht nur die Beherrschung dieses dianoetisch-diskursiven Denkens, sondern geht noch einen Schritt darüber hinaus: das *Spielen des Schachs* im eigentlichen Sinne steht auch für das noetische Denken, ein Denken von übergeordneter und ganzheitlicher Natur, welches die antagonistische Dialektik von schwarzen und weißen, eindeutig voneinander abgegrenzten Denkfeldern eines intellektuellen Spielbretts überwindet, indem es

sie auf einer transzendenten Meta-Ebene verbindet, ohne dadurch ihre grundsätzlichen Unterschiede zu verleugnen. Das noetische Denken stellt eine Form des begriffslosen und von eindeutig abgrenzbaren Begriffen befreites intuitives Denken dar, nämlich die präreflexive und zugleich postreflexive unmittelbare Einsicht. Nachdem Duchamp als Künstler das Kunstschaffen und insbesondere die Kunst an sich in Frage gestellt und damit für beendet erklärt hat, erfindet der Mensch Duchamp sein So-Sein neu als einziges und letztes Kunstwerk, das auf einen Wahrheitsgehalt hinweist, der jenseits dessen liegt, was das Werk selbst, also er selber als schachspielende Person, abbildet. Auf dem Foto spielt Duchamp nicht einfach nur Schach, sondern er überdenkt das Schachspiel aus einer gewissen innerlichen Distanz, genauso wie das noetische Erkennen über dem diskursiv-begrifflichen Denken steht, indem es dieses integrativ überspannt und dadurch überwindet.

Das Fragen nach Art und Mittel des Kunstschaffens und die Frage nach den Charakteristika von (wahren) Kunstwerken, die Kritik der Existenz von Kunst an sich – diese Inquisition der Kunst ist Produkt eines dianoetisch-diskursiven Denkens, das mit binär-dualistischen Kategorien von ‚pro‘ und ‚contra‘ bzw. von ‚ja‘ oder ‚nein‘ argumentiert. Genauso wie das Schachbrett dieses antagonistische Pingpong der entgegengesetzten Argumente einer analytisch-diskursiven Kunstdebatte symbolisiert und den Versuch der jeweils einen Partei, der anderen Partei ihre jeweilige künstlerische Position entgegenzusetzen, ist der Künstler, der sich reflektierend über das Schachspiel beugt, einerseits noch in dieses antagonistische konfrontative Spiel verstrickt, aber zugleich doch bereits von diesem zu distanziert; in der Selbstinszenierung auf dem Foto von Arnold Rosenberg drückt Duchamp dies mittels seiner Körpersprache aus: die das Spiel fernhaltenden, überkreuzten Arme, die Einnahme einer Position außerhalb des eigentlichen Spiels und das Überblicken des Spielbretts aus einer Vogelperspektive. Wie ein weltbeherrschender Gott erkennt der Schachspieler die Grenzen dieses Spiels und versteht den Verlust der Gültigkeit dessen systemimmanenter Aussagen und Ergebnissen außerhalb des eigentlichen Spielbretts, außerhalb des Systems: Symbolisiert das viereckige Spielbrett die physische Welt, in der die (vorgebliche) Kunst mit der (vorgeblichen) Nicht-Kunst in einen (Pseudo-)Streit tritt, dann erkennt der Gott-Künstler als wahrer *Kreateur* und *Demiourgos* den Pseudoantagonismus dieser beiden Positionen, deren Spiegelbildlichkeit und untrennbare Zusammengehörigkeit in der konkreten Totalität allen Seins.

Der*die Künstler*in, der*die die letzten Grenzen der Kunst und des Kunstschaffens überschritten hat, bleibt nur der Rückzug ins reine Denken, in die *noesis noeseos*, in „das Denken des Denkens“, wie es Aristoteles in seiner *Metaphysik* (XII, 9) nennt, welche die Polaritäten der Welt überwindet und noetisch vereinigt. Wie jede transzendente Wahrheit kann auch diese, frei nach Theodor W. Adorno (1970), nicht abbildhaft ausgedrückt werden, sondern auf diese kann – in Form eines Deutungsgehalts – lediglich als verzerrtes Bild und metaphorisch-symbolisch hingewiesen werden. Genau diesen Schritt vollzieht Duchamp: Nachdem er die Grenzen der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert ausgelotet und damit ihre Gefangenheit im diskursiv-dianoetischen Denken aufgezeigt hat, inszeniert er sich selbst als Kunstwerk, als Bildnis eines noetisch denkenden Gott-Menschen. Mit Duchamp ist nicht der Künstler der Übermensch im Nietzsche’schen Sinne – es ist der schachspielende *Ex-Künstler*, der die Seinsstufe des Künstlerdaseins überwunden hat und die sogenannte Kunst als Pseudokunst demaskiert hat. Die alte diskursive ‚Kunst‘ ist tot – das Menschsein selbst tritt an ihre Stelle als wahre Kunst.

E-Mail: javfischer[at]gmx.de

Quellenverzeichnis

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Aristoteles (1979): *Metaphysik*, Hamburg: Felix Meiner.

Benjamin, Walter (1935): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Clair, René (1924): *Entr'acte*, Film. Société Nouvelle des Acacias.

Duchamp, Marcel (1966): *Transcript of interview with Marcel Duchamp for the Arts Council of Great Britain*, June 1966. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, Marcel Duchamp Papers, Signatur: MDP_B003_F002_001.

Greenberg, Clement (1960): *Modernist Painting*. Radiovortrag im Rahmen der Reihe *Forum Lectures*. Washington, D.C.: Voice of America.

Nietzsche, Friedrich (1886): *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Leipzig: C. G. Naumann.

Nietzsche, Friedrich (1883–1885): *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*. Chemnitz: Ernst Schmeitzner.

Kant, Immanuel (1790): *Kritik der Urteilskraft*. Berlin und Libau: Lagarde und Friedrich.

Rosenberg, Arnold (1955): *Marcel Duchamp playing chess and smoking pipe*. Silbergelatineabzug. Alexina and Marcel Duchamp Papers, Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, Signatur: MDP_B028_F025_13-1972-9-291.

Vasari, Giorgio (1550; erw. Ausg. 1568): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florenz: Lorenzo Torrentino. Insbesondere die *Vita di Michelangelo Buonarroti*.