Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/freund_wenn-das-ich-kunst-sagt.pdf

URS FREUND

Wenn das Ich ‚Kunst' sagt…

Abstract: Der Aufsatz analysiert das Konzept künstlerischer Autonomie anhand von Marcel Duchamps Ready-mades im Spannungsfeld zwischen individueller Setzung und kollektiver Rezeption. *If I call it art, it's art* erscheint als performativer Akt, der Autonomie behauptet, zugleich aber auf Anerkennung im Kunstfeld angewiesen bleibt. Die zentrale These lautet: Ein absolut autonomes Kunstwerk wäre unsichtbar, da es sich jeder Relation zu etablierten Bedeutungsstrukturen entzieht. Duchamp selbst begrenzte seine Autonomie durch Kriterien wie ästhetische Indifferenz und bewusste Produktionsbeschränkung. Seine Auswahlgeste verschiebt den Fokus vom Objekt zur symbolischen Setzung und begründet ein Künstlerbild, das Autonomie nicht als grenzenlose Freiheit, sondern als kontrollierte Selbstgesetzgebung begreift – ein Modell, das die westliche Moderne tief geprägt hat. Die kanonisierte Rezeption der Ready-mades ab den 1960er Jahren zeigt ihre diskursive Wandlungsfähigkeit: Künstler wie Levine oder Cattelan greifen Duchamps Prinzip auf, variieren es ironisch und fügen es performativ in neue Kontexte ein. Die Institutionalisierung durch Museen und Theoriebildung überblendet jedoch die ursprüngliche Leere durch ästhetische Aufladung und macht die Auswahlgeste selbst zur Konvention. Die seit Beginn der 2000er Jahre anhebende Debatte um die Urheberschaft von *Fountain* verweist auf ein Unbehagen gegenüber radikaler Autonomie. Entscheidend ist nicht die Herstellung, sondern die konzeptuelle Bedeutungsentleerung durch Auswahl. Ein radikal autonomes Kunstwerk ist auf Dauer nicht erträglich, da es absolute Leere manifestiert. Die Ästhetisierung und die Autorendiskussion sind Reaktionen auf genau diese Leere – sie versuchen, das schwer Aushaltbare kulturell abzufedern.

1. Am Anfang war die Selbstermächtigung

Ob oder inwieweit Kunst autonom sein kann, hängt von der jeweiligen Beschreibungsebene ab. Zum Beispiel verstand Marcel Duchamp jedes Kunstwerk als Ergebnis einer zweipoligen Auseinandersetzung zwischen Künstler und Rezipient. Letzteren nannte Duchamp Zuschauer; ihn bestimmte er sogar als die eigentlich maßgebliche Instanz. Denn wie überzeugt der Künstler von seinem Werk als einem höchsten kulturellen Wert auch sein mag, so muss er doch laut Duchamps Meinung „das Verdikt des Zuschauers abwarten […], damit seine Erklärungen einen sozialen Wert bekommen und die Nachwelt ihn schließlich in den Handbüchern der Kunstgeschichte erwähnt." (Stauffer 2018: 239) Und an anderer Stelle betonte er ausdrücklich: „Es sind nicht die Künstler, die entscheiden, es sind die Autoritäten." (Stauffer 1992:112)

Das ist natürlich eine deutliche Absage an jene Beschreibungsebene, welche im Künstler den Souverän der Erschaffung von Kunstwerken sehen will. Hier wartet die autonome Künstlerpersönlichkeit nicht das Verdikt anderer Instanzen ab, sondern agiert völlig selbstermächtigt und frei. Zudem verweigert sie sich jeder Indienstnahme zur Verherrlichung von Machteliten, zur Verschönerung des gesamtgesellschaftlichen Alltags oder zur Idealisierung dessen, was im Dasein zivilisierter Charaktere Kultur sein soll. Statt materielle Gewinne durch den Verkauf ihrer Werke zu erzielen, ist ihr eine möglichst reine Produktion wichtig – nur um der Sache willen, wie es so schön heißt: nur um der Kunst willen.

Interessanterweise war es ebenfalls Duchamp, der diesen rigoros autonomen Künstler-Habitus nicht nur entwarf, sondern mit seinem Konzept der künstlerischen Auswahlgeste auch als Erster inszenierte. Genauer gesagt behauptete er, allein ein Hinzeigen, Deklarieren oder Signieren des Künstlers könne genügen, um einen ansonsten unveränderten, von ihm nicht einmal selbst herge-

stellten Gegenstand zum Kunstwerk zu erheben. So hatte es zumindest André Breton verstanden und eine für die Kunstgeschichte zentral gewordene Definition formuliert. Duchamps berühmte Ready-mades bezeichnete er darin als „objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple *choix de l'artiste* [Hervorhebung UF]." (Breton; Éluard 2005: 23)

Obwohl diese merkwürdigen Gegenstände lange Zeit keinerlei Beachtung fanden, gelten sie heute als einflussreichste Kunstwerke des 20. Jahrhunderts. Aus diesem Grund entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass es Duchamp überhaupt nicht um Kunst ging, als er in den 1910er Jahren damit begann, solche Ready-mades zu erschaffen. Nachdem er die ersten von ihnen nicht länger für diverse Experimente benötigte, mit denen er versuchte, vierdimensionale Perspektiven zu visualisieren, kam er auf die Idee, sie als etwas durch und durch Indifferentes vorzustellen – etwas, das sich zwar auf dem Kunstfeld befindet, aber dennoch kein Kunstwerk sein soll. Selbst als seine Ready-mades im Laufe der 1950er Jahre endlich in den Fokus des allgemeinen Kunstdiskurses geraten waren, vermied er jede klare Aussage zu ihrem Status. Nur der zweite Pol, der Zuschauer als Kunstexperte, Kunstphilosoph oder Kunsthistoriker, sprach fortan stets von Kunstwerken. Insoweit war es also tatsächlich dieser Zuschauer, der mit seiner unmissverständlichen Prädizierung Ready-mades als Kunst-Werke schuf. Natürlich konstituierte er damit ebenso die angeblich souveräne Autonomie jener Person, die Gegenstände wie ein umgekehrtes Fahrrad-Rad, einen Flaschentrockner oder einen eisernen Hundekamm auf dem Kunstfeld positioniert hatte.

Gegen Ende seines Lebens brachte Duchamp diese quasi magische Kraft der Transsubstantiation[1] auf die griffige Formel *If I call it art, it's art*[2]. Wer daran glauben will, trifft auf ein ungeheuer selbstermächtigtes Ich, das offensichtlich alles und jedes allein durch Hinzeigen, Berühren oder Bezeichnen in Kunst verwandeln kann. Dementsprechend lautet auch der vollständige Wortlaut von Duchamps Aussage: „‚Everything in life is art' (…). ‚If I call it art, it's art; or if I hang it in a museum, it's art.'" (unbekannt 1968: 132)

Das Statement stammt aus einem Gespräch mit einem unbekannten Reporter der Zeitschrift „Newsweek" von Anfang April 1968, also rund ein halbes Jahr vor Duchamps Tod. Anlass war eine von ihm kuratierte Retrospektive dadaistischer und surrealistischer Kunst im Museum of Modern Art. Ich betone die zeitliche Datierung, weil sie diesem Statement in gewisser Weise die Aura eines Resümees vermittelt – ein Resümee bezogen auf das, was Duchamp als Auswahlgeste konzipiert und mit seinen Ready-mades veranschaulicht hatte.

Natürlich lassen sich auch bei diesem Statement unterschiedliche Beschreibungsebenen herausarbeiten und vor allem darauf hin befragen, was eine derartige künstlerische Selbstermächtigung eigentlich bedeutet, sobald prinzipiell alles und jedes zu einem Kunstwerk konsekriert werden kann.

Wenn nämlich *Everything in life is art* definitiv gilt, dann ist zum einen nicht ganz klar, worin eigentlich die Aufgabe dieses allmächtigen Ichs noch bestehen soll. Die Aussage impliziert schließlich, dass alles bereits von sich her das Prädikat Kunst besitzt – und zwar im wirklich umfassenden Sinn eines Allquantors, der sich auf sämtliche Sachen und Sachverhalte bezieht. Wenn aber alles a priori Kunst ist, bleibt dem Künstler höchstens übrig, mittels paradigmatischer Konsekrationsakte den Zuschauer stets von neuem daran zu erinnern, dass eben wirklich *alles* den Wert Kunst besitzt.

Zum anderen führt diese extreme Lesart des *Everything* selbstverständlich jeden sinnvollen Kunstbegriff ad absurdum. Eine besondere kulturelle Wertzuschreibung wäre überflüssig, die Formel *If I call it art, it's art* ein völlig redundanter Sprechakt. Auf Museen könnte man ebenfalls ohne weiteres verzichten, erledigte sich doch in der Logik des Alles gleichermaßen jede institutionelle Valorisierung. In derselben Logik besäße Kunst allerdings auch einen maximalen

[1] Bourdieu 1999: 270.
[2] unbekannt 1968: 132.

Grad an Autonomie. Denn nun hinge sie nicht einmal mehr von irgendeiner Abgrenzung zu Nicht-Kunst ab, weil diese Abgrenzung ja nicht länger notwendig wäre. Genau das macht diese Lesart wiederum äußerst interessant, nämlich als Frage, ob eine absolut autonome Kunst letztendlich nicht zwangsläufig unsichtbar und damit ohne jede Relevanz wäre.

Wie bereits angedeutet, beschäftigte sich Duchamp intensiv mit dem Unterschied von Kunst und Nicht-Kunst; immer wieder analysierte er dessen Nivellierungsmöglichkeiten. Natürlich ging es ihm nicht darum, jede Wertzuschreibung einfach abzuschaffen. Vielmehr dachte er an zwei gegensätzliche Daten, die auf dieselbe Koordinate fallen. Ein solches Werk besäße dann den Wert Kunst und besäße ihn gleichzeitig auch wieder nicht. Im Falle der Realisierbarkeit ergäbe sich eine irritierende Interferenz, die den Zuschauer dazu zwänge, das, was ein Werk eigentlich zum Kunst-Werk macht, restlos in Frage zu stellen.

Als Duchamp 1916 in den New Yorker Bourgois Galleries einige seiner Ready-mades zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentierte, wollte er mit solch einer Interferenz offensichtlich experimentieren. Dem Kunsthistoriker Calvin Tomkins erklärte er später, er habe damals drei seiner Werke an einem Kleiderständer beim Eingang der Galerie aufgehängt: „[…] und niemand bemerkte sie – die Leute dachten, es sei etwas, das jemand vergessen hatte wegzunehmen. Was mir viel Spaß bereitete." (Stauffer 1992: 183)

Zweifellos bestand Duchamps Spaß darin, dass diese drei Dinge als Nicht-Kunstwerke dennoch zur Menge der in den Räumen der Bourgois Galleries ausgestellten Kunstgegenstände gehören sollten. Im Ausstellungskatalog waren sie jedenfalls mit der Bezeichnung *Ready Mades* aufgeführt[3], und diese Bezeichnung konnte nur von Duchamp selber stammen. Ein Artikel über „Modern Art at the Bourgeois Galleries" in der Zeitung „The Brooklyn Daily Eagle" vom 09.04.1916 berichtete zudem von *Sculptures* „shown by Hunt Diederich, Marcel Duchamp and Raymond Duchamp-Villon […]"[4]. Die von Duchamp ausgewählten Dinge befanden sich also nominell in einer klaren Relation zu Kunstwerken. Dass der Zuschauer diese Relation und damit auch die besagte Interferenz in keiner Weise wahrzunehmen vermochte, lag wohl an der missverständlichen Positionierung, die diese Ready-mades der Unbestimmtheit des *Everything* überließen. Denn im Gegensatz zu allen anderen Werken, die als Kunstwerke herausgehoben sein sollten, waren sie eben nicht an den hierfür üblichen Koordinaten verortet. Das wären die Sockel oder Wände in den Ausstellungsräumen gewesen. Ansonsten hätte man ja genauso gut den Kleiderständer, an dem sie hingen, als Kunstwerk sehen können; oder auch den Stuhl für die Galerie- oder Museumsaufsicht, die Sitzbänke, die manchmal in der Mitte von Ausstellungsräumen für die Kontemplation der Besucher bereitgestellt sind – oder auch die Urinale auf den Männertoiletten, die sich meistens einen Stockwerk tiefer im Keller befinden. Niemand wäre zu dieser Zeit jedoch auf den Gedanken gekommen, an einem derartigen Ort das in Bälde berühmteste Readymade der Kunstgeschichte entdecken zu können.

Bekanntlich kaufte Duchamp fast genau ein Jahr nach dieser Ausstellung in einem New Yorker Sanitärfachgeschäft ein Urinal. Seitlich am unteren Rand fügte er eine Signatur mit dem Pseudonym *R. Mutt* und der Jahreszahl 1917 hinzu. Ansonsten unverändert belassen gab er dem Gegenstand den Titel *Fountain* und reichte ihn zusammen mit einem Sockel zur „First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists" ein, die vom 9. April bis 6. Mai 1917 stattfinden sollte. Für die Society, zu deren Vorstand er gehörte – deswegen das Pseudonym –, bedeutete *Fountain* zum einen natürlich eine eklatante Provokation: Als Gegenstand aus einem als maximal intim und auch schmutzig empfundenen Funktionsbereich stellte es einen ebenso maximalen Kontrast zu allem dar, was bis dato auf den Koordinaten des Kunstfeldes akzeptiert worden war. Zum anderen brachte es die Society in ein erhebliches Dilemma – gemäß ihrem großen Vorbild, der Société des Artistes Indépendants in Paris, hatte sie in ihren Statuten nämlich fest-

[3] Daniels 1972: 174.

[4] Ohne Angabe: Modern Art at the Bourgeois Galleries. In: *The Brooklyn Daily Eagle*, April 9, 1916, section 5, p. 7. In: Banz 2019: 33.

gelegt, dass kein Werk zensiert oder zurückgewiesen werden dürfe. Dementsprechend verzichtete sie auch in ihrer Ausstellungsausschreibung auf jede Formulierung verbindlicher Qualitäts- oder Kunstkriterien. Ihr Motto „No jury, no prizes“ sollte für eine möglichst allumfassende Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten garantieren.

Abgesehen von dieser Vielfalt und den damit einhergehenden Herausforderungen an den damaligen Zuschauer galt natürlich auch in der klassischen Moderne immer noch der Konsens, ein Kunstwerk müsse auf jeden Fall Ergebnis eines originären Schaffensaktes sein. Deshalb hielt es auch niemand für nötig, ein solch selbstverständliches Kriterium extra zu thematisieren; sogar die vorderste Avantgarde ging damit bedingungslos konform. Warum sollte man also mit einem Künstler rechnen, der dies anders sehen könnte? Berücksichtigt man diese Ausgangslage, erscheinen die Verantwortlichen der Society wesentlich weniger philisterhaft oder gar als Vertreter einer rigiden Konvention, als die sie heute oft hingestellt werden, weil sie *Fountain* zu jener Zeit ablehnten. In einem Zeitungsartikel über den Konflikt, der unter ihnen deswegen ausgefochten werden musste, heißt es folgerichtig: „‚The Fountain‘, said the majority, ‚may be a very useful object in its place, but its place is not an art exhibition, and it is, by no definition, a work of art‘.“[5]

Im Lauf des 20. Jahrhunderts wurde dieses Urteil radikal revidiert. Versteht man Autonomie in Bezug auf Kunst nicht nur als Emanzipation von irgendwelchen außerkünstlerischen Forderungen, die sakrale, aristokratische oder bourgeoise Machteliten an den Kunstschaffenden herantragen – versteht man diesen Begriff vielmehr prinzipiell als Emanzipation von allen Bedingungen oder Relationen, die Kunst zu einem bestimmten Zeitpunkt auf dem Kunstfeld begründen sollen, dann ist Duchamp 1917 mit *Fountain* ein radikal autonomes, realiter jedoch unsichtbares Kunstwerk gelungen: Als Kunst musste es unsichtbar bleiben, weil an ihm keinerlei Unterschied zu seiner Sichtbarkeit als Alltagsgegenstand existierte, obwohl es auf einem Sockel kunstgemäß platziert war. Oder anders gesagt, seine Sichtbarkeit als Alltagsgegenstand und dessen Funktion dominierte ganz klar seine Sichtbarkeit als Kunstwerk. Aus diesem Grund verwundert es auch nicht, dass *Fountain* nach seiner Abweisung zwar noch in einer mittlerweile ikonisch gewordenen Fotografie dokumentiert wurde, danach aber einfach verschwand. Anders als von vielen Kunsthistorikern behauptet, fand 1917 keinerlei Revision, geschweige denn Revolutionierung des herrschenden Kunstbegriffs statt. Bis eine solche Revolution tatsächlich möglich wurde, sollten noch rund 40 Jahre vergehen.

Nichtsdestoweniger hatte Duchamp das Konzept der Auswahlgeste bereits zur Zeit der First Annual Exhibition komplett entwickelt. Es handelt sich dabei also nicht um eine nachträgliche Zutat oder Rechtfertigung für Werke, die man ab Ende der 1950er Jahre plötzlich als Kunstwerke valorisieren wollte. Schon unmittelbar nach der First Annual Exhibition veröffentlichte er einen entsprechenden Artikel in der Avantgarde-Kunst-Publikation *The Blind Man*, deren Mitherausgeber er war. Ohne als Autor genannt zu werden, berichtete Duchamp hier mit knapper, apodiktisch anmutender Diktion von der Einreichung des Urinals. Die Gründe für dessen Ablehnung fasste er in zwei Sätzen zusammen: „1. Some contended it was immoral, vulgar. 2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.“ (Duchamp; Roché; Wood 2013: 135) Darauf folgt eine fast paragraphenartige Widerlegung dieser Vorwürfe: Das Objekt könne nicht unmoralisch sein, weil auch eine Badewanne nicht unmoralisch sein könne. Offensichtlich unterstellte Duchamp seinen Kritikern hier einen Kategorienfehler. Des Weiteren sei es völlig unerheblich, ob R. Mutt *Fountain* mit eigenen Händen gemacht habe oder nicht. Damit widersprach er dem bis dato vorherrschenden Konsens, jedes Kunstwerk müsse aus einer individuellen, handwerklichen Schöpfung resultieren. Entscheidend, so postulierte er, sei vielmehr allein die Auswahl des Künstlers: „He CHOSE [sic] it.“ (Banz 2019: 70) Schließlich hob er den wesentlichsten und wichtigsten Aspekt des ganzen Konzepts hervor, nämlich die Zweckentfremdung des Objekts und seinen

[5] Unsigniert: *His Art Too Crude For Independents*. New York Herald, April 11, 1917, 2. Spalte, S. 6. Zitiert nach: Banz 2019: 70.

hierdurch veränderten Bedeutungshorizont: „He [R. Mutt; UF] took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – *created a new thought for that object* [Hervorhebung UF].“ (ebd.: 135)

Eine genauere Konkretisierung dieses neuen Gedankens blieb Duchamp damals allerdings schuldig. Mit der Gravität des *He Chose it* und der damit einhergehenden grundsätzlichen Neujustierung des Gegenstandes im Gefüge dessen, was ist oder sein kann, führte er uns jedoch eine weitere Beschreibungsebene des *Everything* vor Augen – eine Beschreibungsebene, die nunmehr dieses *Everything* als allgemeine Potentialität vorstellt:

Alles kann zu Kunst werden, sofern ein Künstler etwas davon als Kunst auswählt und damit valorisiert. Die Formel *If I call it art, it's art* drückt dies treffend aus. A priori weiß der Zuschauer (noch) nicht, ob dieses oder jenes ein Kunstwerk ist. Es existieren keinerlei handwerkliche oder allgemein verbindliche Kriterien, die etwas unabhängig von der Auswahl des Künstlers als Kunst-Werk wahrscheinlich machen.

Gibt es in der ersten Lesart des *Everything* keinerlei Unterschied zwischen Kunst- und Nicht-Kunst-Dingen, weil alles, was existiert, bereits von sich her Kunst ist, so findet in dieser zweiten Lesart nun eine klare Grenzziehung statt: *Wenn der Künstler etwas als Kunst bezeichnet, ist es Kunst und alles andere bleibt Nicht-Kunst*.

Damit scheint die ganze Macht über die Zusprechung des Wertes Kunst allein aus der Willkür des individuellen Künstler zu resultieren. Allerdings handelt es sich bei Kunst um eine kollektive Wertzusprechung, die aus gesamtgesellschaftlichen Sinn- und Bedeutungsfeldern hervorgeht und von dorther ihre besondere gesellschaftliche Relevanz erhält. Wie Duchamp richtig gesagt hat, benötigt der individuelle Konsekrationsakt des Künstlers daher eine Bestätigung des Zuschauers, die ihn mit diesen Sinn- und Bedeutungsfeldern verknüpft.

Infolgedessen stellt die Auswahl des Künstlers zunächst nur ein Angebot dar. Erst vom kollektiven Diskurs der Zuschauer wird es als Kunst bejaht und dadurch auf dem Kunstfeld als Position etabliert. Das heißt jedoch nicht, dass nun der Zuschauer derjenige ist, der das Kunstwerk erschafft. Ihm fehlt nämlich jede Verfügungsgewalt über die Potentialität des *Everything*. Diese liegt allein in den Händen des Künstlers; würde der Zuschauer etwas aus dem *Everything* als Kunst konsekrieren, dann hätte er selber die Rolle des Künstlers inne und benötigte wiederum einen Zuschauer, der seine individuelle Auswahl schließlich kollektiv bestätigt. Im übrigen ist es für den Diskurs von eminenter Bedeutung, dass kein Zweifel daran aufkommt, wer realiter auf das Feld der Möglichkeiten Zugriff hat: Nur der Auswahlakt eines absolut freien, selbstermächtigten Künstlers kann in einer ebenso freien Gesellschaft aus lauter selbstermächtigten Individualisten einen Wert behaupten, der Freiheit und individuelle Selbstermächtigung zu bestätigen vermag.

Aber wie soll der Künstler mit dieser seiner eigenen enormen Freiheit und Selbstermächtigung umgehen? Darf er sie voll und ganz ausnutzen? Oder erwartet man unterschwellig von ihm doch irgendwie, dass er sich selbst Beschränkungen auferlegt; dass er bescheiden bleibt? Und bedeutet radikale künstlerische Freiheit nicht auch inflationäre Beliebigkeit, die jeden funktionierenden Kunstbegriff ebenso zu unterminieren vermag wie jenes allumfassende *Everything*, das bereits a priori Kunst sein soll? Ist es also nicht vielleicht doch besser, Kriterien oder Regeln zu definieren?

„Die Wiederholung ist immer gefährlich“, sagte Duchamp dem Filmregisseur Jean-Marie Drot: „Immer.“ (Stauffer 1992: 166) Deshalb hatte er sich dazu entschieden, möglichst wenige Ready-mades zu machen, vielleicht nur alle paar Jahre eines – auf jeden Fall nicht jeden Tag.[6] Abgesehen von einem stets positiven Verknappungseffekt beabsichtigte Duchamp damit vor allem zu vermeiden, dass sich aus einer Vielzahl oder gar Regelmäßigkeit solcher Konsekrationsakte so etwas wie eine „künstlerische Aktivität“ (Stauffer 1992: 183) entwickelte. Wie bereits

[6] Stauffer 1992: 166

gesagt wollte er sich ja mit der Nivellierung des Unterschiedes zwischen Kunst- und Nicht-Kunst-Werken beschäftigen, nicht mit der Erfindung neuer Techniken des Kunstschaffens.

Die Zahl der Ready-mades klein zu halten, schien Duchamp allerdings nicht ausreichend. Zusätzlich formulierte er bestimmte Bedingungen für die Auswahl geeigneter Objekte. Schon ihre Entdeckung sollte nicht nur aus einem unwillkürlichen, rein subjektiven Dafürhalten resultieren; vielmehr betonte er, dass es sich um eine Art Rendezvous handele,

> ein Rendezvous mit dem Schicksal, wenn Sie so wollen, nicht wahr, und dann notiert man das Datum, als das Ready-made ausgewählt wurde. Ich habe das getan in einem kleinen Kamm, einem Kamm aus Eisen für die Hunde. Ich hatte eine genaue Zeit, den Tag notiert, das ist auch darauf vermerkt. (ebd.: 107)

Selbst ein so nüchterner Künstler wie Duchamp nutzte bisweilen also den Rekurs auf transzendente Größen wie *Schicksal* oder *Kairos*, wenn es um die Begründung eines besonderen Schöpfungsaktes ging. In gewisser Weise schwächt das selbstverständlich die Radikalität der Auswahlgeste, wie er sie am Ende als *If I call it art, it's art* vorstellt. Ist der Zeitpunkt des Rendezvous mit ausschlaggebend, steht das autonome Künstler-Ich faktisch nicht mehr allein in der Verantwortung, sondern zeigt sich wieder abhängig von externen Voraussetzungen. Zu diesen gehörte dann auch noch ein bestimmter Look des Gegenstandes, wie Duchamp dem Kunstphilosophen Pierre Cabanne gegenüber erklärte:

> Es ist ja ungemein schwierig, so ein Objekt auszuwählen, weil man es meist nach zwei Wochen entweder lieb gewinnt oder plötzlich satt hat. Deshalb muß man einen Gegenstand aussuchen, der einen völlig kalt läßt und der keinerlei ästhetische Emotionen hervorruft. Die Auswahl eines Readymade muß also von der visuellen Indifferenz und von dem völligen Fehlen eines guten oder schlechten Geschmacks ausgehen. (Cabanne, 1972: 67)

Auf Cabannes Frage, was er denn unter Geschmack verstehe, erwiderte Duchamp erwartungsgemäß: „Gewohnheit, Wiederholung einer bereits akzeptierten Sache. Wenn man irgendetwas immer von neuem wiederholt, wird es zum Geschmack." (ebd.: 67)

Dabei ist es vor allem der persönliche Geschmack, so erläuterte er in einem Gespräch mit der Kunsthistorikern Katharine Kuh, der

> entscheidet, ob dies ein schönes Objekt und einmalig ist. Daß die meisten meiner Ready-mades Massenprodukte waren und dupliziert werden konnten, ist ein weiterer wichtiger Unterschied [zu Kunstwerken; UF]. In manchen Fällen wurden sie dupliziert, um dadurch den Kult der Einmaligkeit, der großgeschriebenen Kunst, zu vermeiden. Ich erachte den Geschmack – den schlechten oder guten – als den größten Feind der Kunst. Im Falle der Ready-mades versuchte ich, mich vom persönlichen Geschmack freizuhalten und mir dieses Problems voll bewußt zu sein. Die Folge war, daß ich über einen Zeitraum von fast fünfzig Jahren nur eine kleine Zahl von Ready-mades akzeptiert habe. Hätte ich zehn im Tag produziert, so wäre die ganze Idee zerstört worden, weil große Zahlen an sich unverzüglich einen persönlichen Geschmack erzeugen würden. Indem ich zu meinen Ready-mades so wenig wie möglich hinzufüge, versuche ich sie rein zu behalten. Natürlich widersteht das alles schwerlich einer transzendentalen Diskussion, weil viele Leute beweisen können, daß ich unrecht habe, indem sie nur schon darauf hinweisen, daß ich ein bestimmtes Objekt eher auswähle als ein anderes und damit etwas von meinem persönlichen Geschmack aufdränge. Wieder einmal sage ich, der Mensch ist nicht vollkommen, aber wenigstens habe ich versucht, möglichst frei zu bleiben, und glauben Sie ja keine Minute lang, das sei nicht eine schwierige Aufgabe gewesen! Ich bin keineswegs sicher, *ob nicht das Konzept des Ready-mades die wichtigste einzelne Idee ist, die aus meinem Werk herauskommt* [Hervorhebung UF]. (Stauffer 1992: 120)

Anfang der 1960er Jahre verfasste Duchamp schließlich einen kurzen Text, in welchem er sein Ready-made-Konzept noch einmal definitiv darlegte. Ein Absatz ist dabei explizit der Beliebigkeit des Auswählens gewidmet. Dort heißt es:

> Sehr bald wurde ich mir der Gefahr bewusst, welche darin lag, diese Ausdrucksform unterschiedslos zu wiederholen, und ich beschloss, die Produktion von ‚Readymades' auf eine kleine Anzahl pro Jahr zu beschränken. Zu der Zeit wurde ich gewahr, dass Kunst, mehr noch für den Betrachter als für den Künstler, *eine suchtbildende Droge* [sic] darstellt, und vor einer solchen Ansteckung wollte ich meine ‚Readymades' bewahren. (Stauffer 2018: 242)

Obschon also gelten soll „‚Everything in life is art' (…). ‚If I call it art, it's art; or if I hang it in a museum, it's art'", scheint es trotzdem notwendig zu sein, durch gewisse Regeln oder Bedingungen die Willkür des autonomen Künstler-*Ichs* einigermaßen einzuhegen. Aber bedeutet das nun gleichfalls, dass sich im Zuge dessen ebenso eine Einhegung der Kunst-Autonomie vollzieht? Untergräbt der Künstler seine Freiheit und Selbstermächtigung, wenn er sich Regeln und Bedingungen unterwirft? Oder handelt es sich nur um eine Art Heuchelei gegenüber dem Zuschauer, um dessen positives Verdikt zu erlangen? Denn vielleicht existiert ja innerhalb des allgemeinen Kunstdiskurses tatsächlich eine sublinguale Norm, die in ganz grundsätzlicher Weise Regeln voraussetzt, um eine zum Kunst-Werk konsekrierte Sache gegenüber der Unbestimmtheit des *Everything* erfolgreich kontrastieren zu können?

Wie auch immer man diese Fragen beantworten will, am Ende fokussiert alles auf die Behauptung eines radikal individuellen Freiheitskonzeptes. Denn alle Regeln, die moderne Künstler glauben befolgen zu müssen oder mit denen sie argumentieren, sind Regeln von radikal subjektiven Individuen. Nur ein vollkommen autonomer Künstler-Individualist besitzt schließlich das Recht und die Macht, eigene Regeln aufzustellen. Manchmal gelten sie nur für die Schöpfung eines einzigen Kunstwerks; bereits beim nächsten oder übernächsten Kunstwerk können sie wieder verworfen werden zugunsten anderer, bisweilen sogar gegensätzlicher Regeln, die sich allein aus der autonomen Setzung des Künstler-Ichs rechtfertigen. Genau dieses autonome Ich will der Zuschauer als Kunsttheoretiker, -wissenschaftler, -philosoph oder -kritiker rezipieren, um es im Gefüge gesamtgesellschaftlicher Werte als grundlegenden individuellen Freiheitswert zu inszenieren.

2. Ich-Akteure

Für die Inszenierung dieses Freiheitswertes ist der moderne Künstler zweifellos der ideale Darsteller. Schon Duchamp bekräftigte in zahlreichen Statements, dessen Hauptaufgabe bestehe darin, individuelle Freiheit paradigmatisch vorzuleben. Dabei scheute er nicht einmal das übliche Klischee künstlerischer Freiheit als Unabhängigkeit von den Insignien des bürgerlichen Lebens. Pierre Cabanne sagte er beispielsweise: „Ich habe sehr zeitig erkannt, daß man sein Leben nicht mit zuviel Gewicht, mit zuviel Aufgaben, mit einer Frau, Kindern, einem Landhaus, einem Auto u. ä. belasten darf, zum Glück habe ich das sehr früh erkannt." (Stauffer 2018: 9)

Aber das war natürlich nicht sein wesentlicher Punkt – vielmehr ging es ihm vor allem darum, Kunstschaffen prinzipiell als Ausweis des autonomen Individuums[7] vorzustellen. Wie absolut und radikal er dieses Individuum sah, zeigt besonders eine Äußerung in einem Gespräch mit dem Bildhauer und Fotografen Alexander Liberman: „Ein Künstler muss ein Egoist sein. Er muss völlig blind sein für andere Menschenwesen – egozentrisch in der großen Manier. Das ist unvermeidlich, man kann nicht große Dinge schaffen, wenn man nur halb beteiligt und im Zweifel ist." (Stauffer 1992: 87) Und Jean-Marie Drot erklärte er unumwunden: „Jeder ein Individuum für sich, denn ich teile überhaupt nicht die Ansicht des Ameisenhaufens, der uns in ein paar hundert Jahren erwartet. Also glaube ich noch an das Individuum und jeder für sich, wie bei einem Schiffbruch." (ebd.: 189)

Diese Worte klingen fast rücksichtslos; sie illustrieren jedoch prägnant jene Selbstbezüglichkeit und rigorose Selbstermächtigung des Künstlers, die dessen unbedingte Freiheit signalisieren soll. Ebendarum sprach Duchamp auch von „individualisieren, singularisieren", als Kontrast zur Massenproduktion eines willfährigen Kollektivs.[8] Von Gruppierungen hielt er folgerichtig überhaupt nichts, sondern erklärte ausdrücklich, dass eine Gruppe noch nie etwas Wichtiges gemacht habe[9]. Auf die Frage des Kunstwissenschaftlers William Seitz, ob die wahre Kunstgeschichte nicht eigentlich die Geschichte individueller Künstler sei, antwortete er kurz und bündig: „Ja,

[7] Stauffer 1992: 189.
[8] Stauffer 1992: 155.
[9] Ebd.: 66.

uniquement; das ist das einzige, was zählt.“ (Stauffer 1992: 146) In diesem Sinne antwortete er ebenfalls Cabanne, als dieser feststellte, dass für Duchamp die Haltung des Künstlers wohl entscheidender sei als das Kunstwerk: „Ja. Mich interessiert weit mehr das Individuum als solches, als Hirn, wenn Sie so wollen, als sein Werk […].“ (Cabanne 1972: 152)

Mit solchen und ähnlichen Statements beschrieb Duchamp natürlich auch sich selbst und vor allem seine eigene künstlerische Haltung. In Bezug auf seine Selbstinszenierung als Künstler wollte er daher nichts dem Zufall überlassen, so der Duchamp-Spezialist Herbert Molderings:

> Duchamp war spätestens, seitdem er 1915 in New York in das öffentliche Leben getreten war, ein Schauspieler, ein Künstler, der nicht hinter seinen Werken verschwand, sondern mit diesen gemeinsam auftrat; der, wie er zu betonen nicht müde wurde, nicht nur eine neue Kunst, sondern ebenso, wenn nicht mehr noch, ein neues Künstlerbild vorzuleben gedachte. Jeder seiner öffentlichen Auftritte, ob im kleinen Kreis befreundeter Künstler, im Pariser Künstlercafé Le Dôme, auf einem Symposium, am Rand einer Ausstellung oder bei einem der unzähligen Interviews, die er nach 1945 gegeben hat, war ein sorgfältig geplanter Akt. (Molderings 2019: 286)

Damit war Duchamp tatsächlich äußerst erfolgreich – nahezu anstrengungslos gelang es ihm, sich als herausragend charismatische Persönlichkeit zu präsentieren. Alle, die mit ihm zu tun hatten, zog er in seinen Bann. Dementsprechend schreibt der Kunsttheoretiker Robert Lebel in seiner berühmten Monographie über den Künstler:

> […] während im allgemeinen die Qualität der Werke der Persönlichkeit des Künstlers Größe verleiht, war es das Ansehen der Person, das den Werken Duchamps ihren Wert verlieh. Werke, die er nur für sich entworfen hatte, wurden von anderen gewissermaßen aus *Vertrauen* [Hervorhebung U.F.] angenommen. Die Bedeutung, die sie gewannen, war zuerst diejenige, die er ihnen beimaß; man nahm die mitreißende Dynamik auf, die von ihm ausstrahlte. (Lebel 1972: 99)

Mit dieser Feststellung bringt Lebel die im Laufe des 20. Jahrhunderts einsetzende Wertverschiebung vom Werk zur Person des Künstlers auf den Punkt. Ästhetische Qualitäten, die vormals ein Objekt als Kunstwerk auswiesen, treten nun zunehmend in den Hintergrund. Stattdessen rückt der Künstler selbst ins Zentrum der Zuschreibung: Er muss glaubwürdig erscheinen, authentisch, autonom. Dadurch gewinnt er entsprechendes Renommee, das schließlich seine Position auf dem Kunstfeld bestimmt. Fehlt ein solches Renommee, bleibt seine Konsekrationsmacht wirkungslos. So begründeten die Verantwortlichen der Society of Independent Artists ihre Ablehnung von *Fountain* am Ende nicht mit dem Objekt selbst, sondern mit der völligen Unbekanntheit des Künstlers Richard Mutt. Da dieser weder als glaubwürdiger Künstler bekannt noch überhaupt identifizierbar war, ließ sich die Einreichung als schlechter Scherz abtun. Wäre Duchamps Name genannt worden, hätte man diese Möglichkeit nicht so einfach gehabt.

Duchamp wusste, dass er das nicht riskieren durfte. Die Verwendung des Pseudonyms „R. Mutt“ war eine strategische Geste, die nicht nur auf Fragen der Autorschaft und die daraus ableitbaren Konsekrationsmöglichkeiten zielte; sie schützte ihn zugleich vor einem möglichen Reputationsverlust. In dem kleinen Kreis Gleichgesinnter, auf den sich Lebel oben bezieht, stand diese Reputation zwar außer Frage, doch in der breiteren Öffentlichkeit des Jahres 1917 war künstlerisches Ansehen immer noch an sichtbare Ausdrucksfähigkeit und ästhetische Qualität gebunden, die an einem Werk wahrnehmbar sein musste.

Wie bereits erwähnt sollte es noch rund 40 Jahre dauern, bis es zu einem tiefgreifenden Paradigmenwechsel kommen konnte, in Zuge dessen *Fountain* und die anderen Ready-mades Duchamps vollständig neu bewertet wurden. Die Fokussierung auf den Künstler als selbstermächtigtes Subjekt gründete sich zwar auf Entwicklungen, die bereits im 19. Jahrhundert mit dem Geniekult und der historischen Avantgarde ihren Anfang genommen hatten. Aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Autonomie-Ideal des Künstlers tatsächlich allgemein maßgeblich. In den westlich-abendländischen Gesellschaften begünstigte die Erfahrung totalitärer Systeme nun eine Kultur individueller Freiheit, in der auch der Künstler als autonomes Subjekt

eine neue gesellschaftliche Legitimierung fand – gestützt durch wirtschaftliche Konsolidierung, einen liberalisierten Markt und die kulturelle Deutungshoheit westlicher Demokratien.

Was dieses Autonomie-Ideal faktisch ausmachen soll, lässt sich allerdings nur schwer bestimmen. Eine für das Kunstfeld kollektiv verbindliche Definition wäre paradox; sie müsste ja der prinzipiellen Verschiedenheit radikal selbstbestimmter, autonomer Akteure entsprechen und könnte aus diesem Grund gerade nicht kollektiv verbindlich sein. Also bleibt nur übrig, dieses Ideal prototypisch vorzustellen. Genau darauf zielt der maßgebliche Kunstdiskurs, bedeutet Autonomie hier doch nichts weniger als künstlerische Selbstverwirklichung, damit einhergehend künstlerische Originalität und schließlich Souveränität des selbstermächtigten Künstler-Individuums. Zusammengenommen konstituieren diese drei Werte das Fundament künstlerischer Konsekrationsmacht im westlich-abendländischen Kunstsystem. Als Fluchtpunkt individueller Freiheit wird prototypische Künstler-Autonomie somit gleichermaßen zu einem kulturellen Leitbild von Individualität schlechthin. Dieses Leitbild ermöglicht dann eine allgemeine Orientierung, die nicht als normativer Zwang empfunden werden muss, weil sie diesen Zwang geschickt als Behauptung eines unendlichen Möglichkeitsfeldes kaschiert. Oder anders gesagt, moderne Normen erscheinen eben nicht als Ge- oder Verbote, sondern als Offenheit – genau das macht sie so wirksam.

Dergestalt erscheint der moderne Künstler in ein höchst komplexes Gefüge eingespannt. Seine Autonomie genügt nicht als bloßer Imperativ; vielmehr muss sie sich konkret entfalten und immer wieder neu beweisen. Aber vielleicht darf sie auch nicht zu rigoros verstanden werden; denn, wie ich zu zeigen versuchte, kann es ein radikal autonomes Kunstwerk eigentlich nur abseits der Koordinaten des allgemeinen Kunstfeldes geben. Für den autonomen Künstler sind jedoch genau diese eminent entscheidend. Will er sichtbar werden, muss er sein Angebot genau an diesen Koordinaten irgendwie ausrichten oder sich zumindest konzeptuell auf sie beziehen. Egal wie heterogen die Positionen anderer Angebote oder bereits etablierter Kunstwerke auch sein mögen – und sie sind definitiv äußerst heterogen –, insgesamt stellen sie höchst beachtenswerte Orientierungspunkte dar. Aus künstlerisch-strategischer Perspektive markieren sie sogar exakt jene Herausforderungen, auf die sich jeder Künstler-Individualist einzulassen hat, will er erfolgreich und vor allem nachhaltig eigene Positionen begründen.

Im Grunde genommen heißt das, ein Werk kann nur dann in den Diskurs maßgeblicher Akteure des Kunstfeldes gelangen, wenn es zunächst als Neu-Interpretation bereits etablierter Positionen erscheint. Der Soziologe Pierre Bourdieu spricht diesbezüglich von einer Kunst, die *Kunst* imitiert.[10] Gelingt dem Kunstschaffenden eine Neu-Interpretation, die nicht nur in einer trivialen Variation aufgeht, sondern zum Beispiel subversiv-affirmativ eine andere konzeptuelle Basis für das bereits Etablierte erfindet, darf er sein Werk fortan als eigene, individuelle Position vorstellen. In Bezug auf das bereits Etablierte muss er folglich auf nichts weniger als eine Überschreibung zielen, die im gerade stattfindenden Kunstdiskurs als glaubwürdig autonom besprochen wird – glaubwürdig autonom, weil sie den schöpferischen Kriterien einer prototypischen Individualität entspricht. Mit anderen Worten, der Wert Autonomie entspringt letztlich allein dem Verdikt des Zuschauers, der damit die Glaubwürdigkeit eines Werkes garantieren will, das ein Künstler-Individuum als allgemeines Paradigma liberaler Freiheit geschaffen hat.

Wie eine solche Überschreibungs- und Neuerfindungsstrategie funktioniert (und vor allem *dass* sie funktioniert), lässt sich sehr gut anhand der erfolgreichen Ablösung des Abstrakten Expressionismus durch die Künstler des amerikanischen Neo-Dada und der französischen Nouveaux Réalistes beschreiben:

Jackson Pollock, Franz Kline, Robert Motherwell und andere hatten das surrealistische Konzept der écriture automatique zu einem gegenüber jeder außerkünstlerischen Wirklichkeit herme-

[10] Bourdieu 1982: 22.

tisch verschlossenen Ausdruck eines prototypischen Individualismus radikalisiert[11] – ich meine auch hier *prototypischen Individualismus*, weil die gestische Spur, die vom Künstler in einem spontanen Akt, ohne Eingriff irgendeines moderierenden Intellekts, zwar Individualität bedeuten soll, diese Individualität als eine bestimmte Individualität aber eben in keiner Weise für den Zuschauer dechiffrierbar ist.

Nichtsdestoweniger galt diese Malerei als idealer Ausdruck des westlich-abendländischen Liberalismus und in diesem Sinne erwies sie sich auch als äußerst geeignete westlich-liberale Frontstellung einmal gegen den soeben überwundenen Faschismus und Nationalsozialismus, einmal gegen den damals als aktuelle Bedrohungslage vorhandenen stalinistischen Totalitarismus. Infolgedessen war es alles andere als trivial, das abstrakt-expressionistische Konzept in Frage zu stellen bzw. es mit einem neuen Ansatz überwinden oder sogar mit gegenständlicher, figurativer Kunst konterkarieren zu wollen. Schließlich lief man dabei Gefahr, nicht nur in den Verdacht restaurativer Umtriebe zu geraten; vor allem drohte der Vorwurf, einen totalitären Kollektivismus, genauer gesagt: Anti-Individualismus, zu befördern.

Jedes Aufbegehren gegen diese Kunstrichtung musste also subversiv-affirmativ erfolgen. Eine entsprechende Möglichkeit fand sich im Angriff auf deren essentielle Ausdrucksform, nämlich die spontane, unwillkürliche Geste, die Farbspuren hinterlässt:

Jean Tinguely kam auf die Idee, diese Geste durch wild um sich spritzende Malmaschinen zu ersetzen; damit ironisierte er nicht nur das inszenierte Pathos des autonomen Künstler-Ichs, sondern führte auch jeden Gedanken an eine individuell-originelle Schöpferkraft ad absurdum. Francois Dufrêne riss Plakatschichten von Wänden und Litfaßsäulen, um ihre vielfarbigen, reliefartig verkrusteten Rückseiten als abstrakte Tafelbilder zu präsentieren; erst bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass es sich nicht um gestische Farbaufträge handelt, sondern um Ready-made-Expressionen. Robert Rauschenberg wiederum radierte eine Zeichnung von Willem de Kooning aus. *Erased de Kooning Drawing* aus dem Jahre 1953 zeigt die gestische Spur des Künstler-Ichs als negativ zitierende Affirmation der gestischen Spur schlechthin. 10 Jahre später ging Wolf Vostell mit seinen *Les Défiles* in eine ähnliche Richtung, als er Zeitungs- und Illustriertenfotos mit Lösungsmitteln bearbeitete, um sie gestisch zu verwischen.

Die Beispiele ließen sich fortsetzen – allesamt zeigen sie, wie Künstler einer neuen Generation einen älteren, als ideale Norm etablierten Ausdrucksmodus zuerst als Sujet isolieren, dann variieren und am Ende durch ironische Verkehrungen sabotieren. Dabei gelingt es ihnen, das bestehende Konzept solange zu erweitern und umzugestalten, bis es einer ebenfalls neuen und sozial wie ökonomisch anders ausgerichteten Zuschauer-Generation als altmodisches, hohles Pathos erscheint. Durch die Verwendung von Plakaten, Maschinen oder trivialen Alltagserzeugnissen wie gedruckten Illustriertenfotos schaffen sie nach und nach auch den Imperativ einer hermetischen Abriegelung der Kunst gegenüber der Wirklichkeit ab. Hieraus entwickelt sich schließlich ein völlig neuer Realismus, der bald als Pop Art die in alle Lebensbereiche ausufernde Warenwelt des Kapitalismus und seiner Versprechungen thematisiert.

Die künstlerischen Verfahren der Nouveaux Réalistes wie auch der Neo-Dadaisten resultieren mithin aus zwei unterschiedlichen Perspektiven: Einerseits richten sie sich dezidiert gegen den heroisch aufgeladenen Gestus des abstrakten Expressionismus, dessen Idee radikaler Subjektivität sie durch mechanische Prozesse (Malmaschinen), destruktive Techniken (zerrissene Plakate, ausradierte Zeichnungen) oder ironische Appropriationen (Ready-mades) unterlaufen. Andererseits übernehmen sie – bei aller dekonstruierenden Intention – dennoch symbolisch aufgeladene Strategien der künstlerischen Autorschaft, etwa durch Auswahlgeste, Kontextverschiebung und die Setzung des Objekts als Kunst. In dieser Spannung zwischen Distanzierung und Reaffirmation liegt ihr entscheidender Beitrag zur Entwicklung einer konzeptuellen Kunstauffassung. Aus dieser ergibt sich dann nicht nur eine Aktualisierung der Ready-made-Geste Duchamps, sondern

[11] Zahner 2006: 106.

gleichfalls deren institutionelle Verankerung auf dem Kunstfeld. Ebendarum ermöglicht auch erst der durch Neo-Dada und Nouveaux Réalisme veränderte Diskurs eine entsprechende Valorisierung seiner klassischen Ready-mades – ab den 1960er Jahren gelten sie nun realiter als Kunstwerke. Eine zusätzliche normative Kraft erfahren sie dabei durch ihre historische Einordnung als Vorläufer dieses Diskurses. Infolgedessen besitzt speziell Duchamps *Fountain* Ende der 1950er Jahre mit einem Mal einen sowohl revolutionär innovativen als auch einen bereits museal-normativen Status, der bis heute Maßstäbe setzt.

3. Autonomie, institutionalisiert

If I hang it in a museum, it's art – mit dieser Wendung der klassischen Werkdefinition verweist Duchamps Auswahlgeste auf einen radikal neuen Kunstbegriff, der das *If I call it art, it's art* nunmehr institutionell fixiert. Doch was bleibt noch von dieser Geste, wenn das Ready-made schließlich musealisiert und damit in die ästhetische Entrückung überführt wird? Zweifellos erscheinen das Urinal, das Fahrrad-Rad oder der Flaschentrockner dann nicht länger als subversive Auswahlakte, sondern als gewöhnliche Präsentationsobjekte musealer Konformität. Ihre ehemals zugrundeliegende autonome Geste – die individuelle Entscheidung des Künstlers, etwas *nicht als Kunst Gedachtes* zu *Kunst* zu erklären – wird durch ihre Kanonisierung gleichsam suspendiert.

In diesem Sinne bleibt allein das Objekt übrig – auf einem Sockel oder in fotografischer Dokumentation –, während die eigentliche künstlerische Tat, der Auswahlakt, vergangen ist. Da sämtliche Original-Ready-mades längst nicht mehr existieren, sehen wir heute ausschließlich Repliken, die ab den 1960er Jahren mit Duchamps Zustimmung hergestellt wurden. Diese Repliken lenken unseren Blick auf die Objekte selbst – als sei das, was wir sehen, das Werk. Tatsächlich aber sind sie nur Spuren eines vergangenen schöpferischen Aktes. Hierauf rekurriert der Kunstwissenschaftler Lars Blunck, wenn er von dem Missverständnis spricht, bei Duchamps Ready-mades handele es sich um „zu Kunstwerken konsekrierte" Gebrauchsgegenstände. Entscheidend sei für Duchamp nicht das Objekt, sondern *das Machen* gewesen:

> ‚Machen' […] ist – zumal im Infinitiv – eines der auffälligsten Verben in den gesammelten Notizen Marcel Duchamps. In diesen Notizen, von denen sich viele auf die 1910er Jahre datieren lassen, vermerkte Duchamp Ideen wie: ein »Bild vom Zufall machen« […], einen »Spiegelschrank machen« […], ein »Frequenzbild machen« […], aus einem »Bild« eine »Verspätung machen« […], ein »Scharnierbild machen« […], eine »Inschrift machen« […] usw. (Blunk 2017: 15)

Machen ist folglich die Geste, die für Duchamp faktisch als eigentliches künstlerisches Werk fungierte. In gleicher Weise unterstreicht Octavio Paz in seinem berühmten Buch über Duchamp die Wichtigkeit des *Tuns* bei der Erschaffung der Ready-mades: „Der Künstler ist kein »Verfertiger«", schreibt er dort, „seine Werke sind keine verfertigten Gegenstände, sondern Taten." (Paz 1987: 25)

Daher scheint es sinnvoll, Duchamps Ready-mades eher analog zu Musikkompositionen, Theaterstücken oder literarischen Werken als *transitorische Kunstwerke* zu begreifen. Der Kunstphilosoph Stefan Oehm beschreibt solche Werke als

> Entität, die nur *im* [sic] jeweiligen Gebrauch durch den Menschen, *durch* [sic] dessen Gebrauch und *während* [sic] seines Gebrauchs gegeben ist. Ihr Sein ist dabei in gewisser Weise als Zeit zu denken: Sie ist stets an einen zeitlichen Verlauf, an eine Form des Vollzugs gebunden. (Oehm 2023: 70)

Persistierende Kunstwerke wie Gemälde oder Skulpturen hingegen versteht Oehm als physische Konkreta mit raumzeitlicher Ausdehnung:

> Sie haben ein Dasein auch unabhängig von unserer Existenz: Verschwindet die Menschheit von einer Sekunde auf die andere von dieser Welt, ist es nach menschlichem Ermessen höchst *unwahrscheinlich* [sic], dass auch diese persistierenden Konkreta ad hoc verschwinden. (ebd.: 70)

Unter völliger Negierung des transitorischen Aspekts spielte der Mailänder Galerist Arturo Schwarz bei der nachträglichen Herstellung persistierender Konkreta von *Fountain* die zentrale

Rolle. In Abstimmung mit Duchamp ließ er 1964 acht Exemplare anfertigen, und zwar detailgetreu nach der berühmten Fotografie von Alfred Stieglitz, der das Original-Urinal unmittelbar nach dessen Ablehnung durch die Society of Independent Artists dokumentiert hatte. So heißt es auf der Website der Tate Modern: „Tate's work is a 1964 replica and is made from glazed earthenware painted to resemble the original porcelain. The signature is reproduced in black paint."[12]

Wir haben es hier also nicht mehr mit einem banalen Urinal zu tun, das ein Kunstwerk sein soll, sondern mit einer Plastik, die ein Urinal imitiert. Folglich handelt es sich bei den Repliken um Abbilder im traditionellen Sinne. Die im Zuge ihrer Herstellung erfolgte Rückbindung an eine bildkünstlerische Abbildlogik verändert nun grundlegend die Perspektive auf die Konsekration des *Fountain* als Kunstwerk. Denn nicht das ursprüngliche Alltagsobjekt wurde zum Kunstwerk geweiht, vielmehr fungierte jetzt das fotografisch dokumentierte Abbild als konstituierende Instanz für die spätere Anerkennung auf dem Kunstfeld. Die Weihe – und damit die symbolische Aufladung – fand also nicht im Moment der Auswahl statt, sondern erst nachträglich auf Basis eines Abbilds. Damit nähert sich die Praxis der Replikation einer der ältesten Traditionen bildender Kunst an: der Repräsentation durch Nachbildung.

Von Autonomie kann hier nicht mehr die Rede sein. Bestenfalls projiziert der Zuschauer diesen Wert auf das, was in der institutionellen Fixierung nur noch als äußerer Schein eines autonomen Kunstwerk vorhanden ist. Aus diesem Grund ist es auch logisch, wenn diese Fixierung nun zunehmend selber in den Fokus des künstlerischen Interesses gerät: Speziell *Fountain* – als bis dato radikalster Bruch mit der tradierten Trias des Guten, Wahren und Schönen – markiert dabei eine Art theoretische Höhenlinie, von der aus sich die Kunst weiterentwickeln muss. Allerdings benötigt, wie Boris Groys pointiert bemerkt, kein Museum

> eine weitere umgedrehte Kloschüssel, wenn es bereits eine hat. Will man ein profanes Ding erneut in die valorisierte Tradition einbringen, muß man zuerst seine tatsächliche Profanität, das heißt den *Unterschied* [Hervorhebung UF] zwischen ihm und allen bereits früher valorisierten Dingen, zeigen und einen neuen Platz im potentiellen Netz der kulturellen Identifizierungen und Differenzierungen für es schaffen. So kann man zum Beispiel eine weitere umgedrehte Kloschüssel ins Museum stellen, wenn man sie beispielsweise explizit zu Duchamps Pissoir ins Verhältnis bringen, eine Theorie der Appropriation entwickeln, mangelnde Originalität als besonderes Kennzeichen von Originalität verstehen und Epigonentum als eine besondere Form des Schöpferischen begründen will. (Groys 1992: 103)

1991 antwortet die amerikanische Konzeptkünstlerin Sherrie Levine auf *Fountain*, indem sie das Urinal in Bronze gießt. Position, Form, Detailtreue orientieren sich eng an Duchamps Vorlage. Die Maße (362,5 × 356,2 × 625 mm) entsprechen nahezu jenen der bekannten Replik in der Tate Modern (360 × 480 × 610 mm). Die spiegelnde Oberfläche der Bronze verleiht dem Objekt jedoch eine übersteigerte Aura des Edlen – es wirkt wie aus Gold gegossen, geradezu sakralisiert. Diese Überhöhung entlarvt sich bei genauerer Betrachtung als bewusste Ironisierung: Die edle Oberfläche kaschiert die Trivialität des Gegenstands und karikiert zugleich ein Kunstverständnis, das sich an bloßen Oberflächenreizen, Materialwerten und auratischer Pracht orientiert. Damit unterläuft Levine sowohl das Gebot der Geschmacksneutralität, das Duchamp für das Ready-made postuliert hatte, als auch den musealen Kanon, der ästhetische Erhabenheit mit Bedeutung verwechselt.

In diesem Sinne ist Levines *Fountain* keine Wiederholung des Ready-made, sondern eine ironische Überschreibung. Ihre Arbeit gewinnt künstlerische Valenz vor allem aus dem Bezug auf Duchamps Geste – und zwar nicht durch einen neuen Alltagsfund, sondern durch das reflexive Spiel mit kanonischer Wiederholung. Auch Jeff Koons agiert in diesem Modus: Wenn er Staubsauger präsentiert, dann nicht bloß als Ready-mades, sondern als hyperästhetisierte Luxusobjekte – Fetische des Konsums, die durch makellose Präsentation und auratisches Glänzen eine ironische Brücke schlagen zwischen Warenästhetik und Hochkunst.

---

[12] Howarth, Sophie; Mundy, Jennifer: *Marcel Duchamp. Fountain 1917, replica 1964.* https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573 (22.07.2025)

Die Formel *If I hang it in a museum, it's art* meint deshalb keineswegs eine beliebige Aufwertung alltäglicher Dinge durch bloße Platzierung. Vielmehr verlangt nunmehr jede Konsekration in diesem Modus eine zusätzliche ironisch-dekonstruktive Geste, genauer gesagt, eine bewusste Brechung etablierter Wahrnehmungsmuster, eine Reflexion institutioneller Rahmungen und deren impliziter Wertzuschreibungen. Nur so wird das banale Objekt nicht bloß musealisiert; vielmehr erscheint es nun in den Diskurs auf dem Kunstfeld bedeutungstragend eingespeist als Kommentar, Kritik oder Subversion.

Aber was stände heute in einem vergleichbar maximalen Kontrast zum gewohnten Spektrum musealer Weihe wie einst *Fountain*? Gibt es in der Post-Duchamp-Ära noch etwas, das einen ähnlich radikal autonomen Impetus entfalten könnte?

Tatsächlich fanden einige renommierte Künstler die Antwort in einem der angeblich trivialsten Objekte überhaupt: der Banane. Obwohl sie natürlich gesund ist, steht sie im allgemeinen Sprachgebrauch doch für Plattheit und Langeweile und eignet sich daher ideal als ironisch aufgeladenes Ready-made in der Nachfolge von Duchamps *Fountain*. Meines Wissens hat Andy Warhol sie erstmals in den Kunstkosmos eingeführt: 1967 verwendete er eine einzelne Banane als Motiv für das Plattencover des ersten Velvet-Underground-Albums. Dieses Cover wurde bald zu einer der bekanntesten Pop-Art-Ikonen. Die Banane erscheint hier prägnant freigestellt auf weißem Grund und als in Farbstufen abstrahiertes Klischee, wie man es von Warhols Siebdrucken kennt. In dieser Form nutzte er sie auch für weitere Drucke und sogar für Multiple-Skulpturen.

Seitdem tauchen Bananen in unterschiedlichen künstlerischen Kontexten immer wieder auf, zum Beispiel in Yoko Onos berühmtem Anleitungsbuch für Konzeptkunst mit dem Titel *Grapefruit*, als gepresstes Obst bei César Baldaccini, als skulpturales Material bei Paul McCarthy oder als ironisches Requisit bei Elmgreen & Dragset. Bananen sind eben schlechthin ideale Readymades, weil sie Duchamps Geschmacksneutralität als paradigmatische Geistlosigkeit vorstellen; deshalb können sie sowohl höhnisch-karikierend als auch gesellschaftskritisch inszeniert werden.

2012 applizierte zum Beispiel Karin Sanders eine einzelne Banane mit einer Injektionsnadel senkrecht an die Ausstellungswand. Auf den ersten Blick erhält das Objekt dadurch eine fast sakrale Erhabenheit. Doch die sterile Präparierästhetik steht im Kontrast zur Verderblichkeit der Frucht. Die Fixierung erinnert an medizinische Kontexte und erzeugt eine Ambivalenz zwischen Leben, Verfall und musealer Konservierung.

2019 radikalisierte Maurizio Cattelan das Motiv: Um jede ästhetische Aura üblicher kunstmusealer Präsentationen zu unterlaufen, befestigte er Bananen mittels lapidar gekreuzter Klebebänder an der Wand. Jede Entrückung oder Symbolisierung der Objekte wurde dadurch unmöglich. Die irrwitzige Preisgebung – 120.000 Dollar für eine Banane plus Klebeband – spielte auf die Exaltationen des Kunstmarktes jener Zeit an. Die Valorisierung des Alltäglichen manifestierte sich hier jedoch nur am Preisschild; sie war folglich eine reine Behauptung, während Levine oder Koons sie durch die Wahl eines besonderen Materials noch ausdrücklich betonen wollten.

Im Laufe der Ausstellung aß der amerikanische Mixed-Media-Künstler David Datuna eine dieser Bananen. Seine Aktion verwandelte die Plastik in ein Happening. Mit anderen Worten, als Werk galt nicht länger die Banane an der Wand; der Akt des Verzehrs trat an deren Stelle. Die Ontologie verschob sich vom Objekt zur Handlung. Natürlich fußte die Prädizierung von Datunas Aktion als Kunst – und nicht als Vandalismus – auf der Anerkennung seines symbolischen Kapitals durch das gesamte kulturelle Feld. Folgerichtig konnte seine Tat als eine konzeptuelle Erweiterung von Cattelans Werk im Sinne einer kollektiven Ko-Kreation am institutionellen Kunstgeschehen interpretiert werden.

Nachdem auf den Koordinaten des allgemeinen Kunstfeldes ein gewöhnliches Urinal akzeptiert worden war, bedeuteten Bananen und Klebebänder selbstverständlich eine noch extremere Herausforderung an den Kunst-Diskurs. Aber letztendlich wurden auch sie vom zweiten Pol, dem Zuschauer, positiv aufgenommen und bestätigt: Die Presse beschrieb sie in genau den Kategorien, die man für Kunstwerke benutzt. Maurizio Cattelan selbst galt ohnehin seit langem als

glaubwürdiger, renommierter Künstler. Außerdem kauften Kunstenthusiasten bereits am Tag der Vernissage zwei der Objekte zum geforderten Preis. Dies unterstrich natürlich gleichermaßen den Kunstwert des ganzen Sachverhalts: Eine gewöhnliche Banane kostet in einem amerikanischen Supermarkt vielleicht 30 Cent. 120.000 Dollar heben jede nachvollziehbare Relation auf zu dem, was dieser Gegenstand als Konsumartikel repräsentiert. Natürlich besteht das eigentliche Kunstwerk sowieso nicht aus den konkret existierenden Bananen, die Cattelan mit eigenen Händen an die Ausstellungswand klebte. Vielmehr ist es immer wieder die Idee, die zählt – beurkundet mittels vom Künstler signiertem Zertifikat und daher beliebig oft wiederholbar, sobald die jeweils konkreten Bananen ihr natürliches Verfallsdatum überschritten haben. Der Ewigkeitsanspruch, den ein Kunstwerk besitzen soll, bleibt folglich erhalten; dementsprechend vergrößert sich mit der Zeit auch sein Kunstwert. Ende des Jahres 2024 investierte der chinesische Milliardär Justin Sun 6,24 Millionen Dollar für eine Banane plus Klebeband.[13] Bemerkenswerterweise zahlte er diesen Preis in Kryptowährung, um so, wie er meinte, der völligen Abstraktheit dieses Kunstwerks gerecht zu werden.

Die Entwicklung der Banane als künstlerisches Motiv zeigt also nicht nur Variationen einer Idee; als künstlerischer Kommentar zu jeder institutionell-musealen Fixierung stellt sie vor allem eine klare Eskalation dar. Genauer gesagt sehen wir mehrere Eskalationsstufen, die ihre Relevanz daraus beziehen, dass sie zunächst einen scheinbar unüberschreitbaren oder unüberbietbaren Endpunkt behaupten – einen Endpunkt als eine letzte, nicht mehr überbietbare Geste, bei der sich immer wieder die Frage stellt: Hat das Prädikat *Kunst* überhaupt noch Bedeutung, wenn auch dies *Kunst* ist? An solch einem definitiven Endpunkt müsste Duchamps *If I hang it in a museum, it's art* dann freilich umformuliert werden zu *If I hang this in a museum, it's really the end of art*.

Das tatsächliche Erreichen eines solchen Endpunktes wäre der ultimative Beweis radikaler Autonomie und damit auch radikaler Individualität – und zwar im Sinne einer letzten individuellen Koordinate, die niemand anderer mehr einnehmen kann als dieses eine, völlig selbstermächtigte Individuum – eine radikal individuelle Koordinate also, die jedoch kollektiv akzeptiert werden müsste bzw. bei der die kollektive Anerkennung das eigentliche Sehnsuchtsmoment ist.

4. Die unerträgliche Leichtigkeit des autonomen Kunstwerks

Alle deklarierten Endpunkte von Kunst sind bis dato allerdings weder verbindlich noch stabil gewesen. Abgesehen von der gewohnten Klage, mit diesem oder jenem könne es nun nicht mehr schlimmer kommen, hatten schon zu Beginn der klassischen Moderne, also in der Phase permanenter Formexperimente, zwei Kunstwerke ultimative Positionen markiert – zum einen natürlich Duchamps *Fountain*, dieses genau genommen jedoch erst nachträglich, gewissermaßen in historischer Rückprojektion; zum anderen Malewitschs S*chwarzes Quadrat.* Machte letzteres jede weitere Malerei überflüssig, weil es gleich in mehrfacher Hinsicht einen Nullpunkt des Bildes definierte, nivellierte ersteres eben jede Unterscheidungsmöglichkeit zwischen Kunst- und Nicht-Kunstwerk.

Duchamp muss bewusst gewesen sein, dass ein Urinal selbstverständlich in keiner Weise das erfüllt, was er als unbedingte Auswahlkriterien für Ready-mades formuliert hatte – weder ist es neutral noch ästhetisch unauffällig, geschweige denn „unsichtbar" wie jene Objekte, die in den Bourgeois Galleries von den Betrachtern schlicht übersehen werden konnten. Bei der Wahl des *Fountain* zeigte sich der Künstler mithin ganz und gar inkonsequent. Allerdings lässt sich hieran eben auch seine besondere künstlerische Autonomie erkennen. Die Missachtung nicht nur kollektiv verordneter, sondern vor allem der eigenen Regeln markiert, wie bereits angedeutet, den Punkt, an dem der Künstler als Instanz *sui generis* auftritt, nämlich unabhängig von jedem Maß-

[13] Rauterberg, Hanno: *Fälschen erlaubt.* 27.11.2024, https://www.zeit.de/2024/50/comedian-maurizio-cattelan-banane-kunstwerk-versteigerung (22.07.2025).

stab, sogar dem selbstgesetzten. Der zweite Pol, der Zuschauer, darf ihn folgerichtig als einen Künstler bewundern, für den weder intrinsische noch extrinsische Parameter irgendeine normative Gültigkeit besitzen.

Duchamps Statement *If I call it art, it's art* artikuliert diese Autonomie in ihrer denkbar reinsten Form. Sie bedeutet nichts anderes als eine Selbstermächtigung per Sprechakt: Wer auf diese Weise *Kunst* setzt, operiert zwar zirkulär, aber in diesem Fall nicht logisch fehlerhaft. Vielmehr handelt es sich um einen performativen Akt künstlerischer Souveränität: *Wenn ich sage, dass dieses Objekt Kunst ist, dann ist es Kunst, weil ich es sage*. Die Zuschreibung begründet sich selbst; sie verweist auf kein externes Kriterium. Definitionsmacht und Letztbegründung fallen vollständig dem schöpferischen Subjekt zu.

Erscheint in dieser Setzung das Ich des Künstlers als Ursprung und Autorität zugleich, muss natürlich ebenso das Werk, das daraus hervorgeht, als etwas verstanden werden, das auf nichts anderes jenseits seiner selbst verweist. Es besitzt keinerlei Relationen zu übergeordneten Bedeutungen, keine symbolische Referenz, keine narrative Tiefendimension. Es *ist* – und gerade darin besteht seine absolute Autonomie. Vollumfänglich institutionalisiert, katalogisiert, versichert, kontextualisiert steht es so im Museum für die Rezeption des Zuschauers zur Verfügung.

Aufgrund dieser in jeder Hinsicht radikalen Setzung stellt sich nun allerdings die Frage, was an solch einem Werk eigentlich rezipiert werden soll. Berücksichtigt man den Akt seiner absoluten Setzung, kann es ja gerade nicht um die Ergründung irgendeiner Bedeutung gehen, um eine Botschaft, ebenso wenig um eine emotionale oder psychologische Aussage. Seine radikale Autonomie evoziert vielmehr äußerste Leere – das in dieser Hinsicht nackte Werk wird von der musealen Institution zwar getragen, ansonsten aber mit keinerlei rezeptionsästhetischen Affirmationen aufgefangen.

Hält der Zuschauer so etwas tatsächlich aus? Kommt er mit einem Kunstwerk zurecht, dessen völlig entleerter Gegenwart er weder ästhetisch noch mit Symbolik oder anders ausweichen kann? Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte des *Fountain* legt als Antwort eine klare Verneinung nahe:

4.1. Ästhetisierung

Schon als Duchamp das Urinal nach dessen Zurückweisung durch die Society zwecks fotografischer Dokumentation zu Alfred Stieglitz gebracht hatte, wollte sich dieser sogleich auf nichts anderes konzentrieren als auf dessen Formqualitäten. Die Dada-Künstlerin Beatrice Wood, die in die ganze Geschichte involviert war, erzählt in ihrer Biographie: „He [Alfred Stieglitz, UF] took great pains with the lightning, and did it with such skill that a shadow fell across the urinal suggesting a veil. The Piece was renamed: *Madonna of the Bathroom* [sic]." (Wood 1992: 30)

Stieglitz' Fokussierung auf die Ästhetik des Gegenstands resultierte zweifellos aus dem Umstand, dass es damals eben unmöglich war, ein Urinal als Kunstwerk hinzunehmen. Deshalb musste es einfach etwas anderes oder *mehr* sein als nur ein unverschämt triviales Urinal. In diesem Sinne präzisierte er ein paar Tage später in einem Brief an die Malerin Georgia O'Keeffe:

> Its lines are very fine. – I have made a photograph – suggesting a Buddha form – & [sic] there is a large Hartley [Marsden Hartley, ein amerikanischer futuristischer Maler, dessen Bilder sich zu diesem Zeitpunkt in Stieglitz' Galerie befanden; UF] as a background. […] Everyone who has seen it thinks it beautiful. – And it's true – it is. You'd like it. It has an oriental look about it – a cross between a Buddha & [sic] a veiled woman. (Banz, 2019: 88)

Gewiss rechtfertigen es diese Äußerungen, ein gewöhnliches Urinal als Kunstwerk zu inszenieren. Dergestalt ist auch Stieglitz' Entscheidung bemerkenswert, *Fountain* vor dem Gemälde *The Warriors* von Marsden Hartley abzulichten – die visuelle Relation zu einem modernen Kunstwerk unterstreicht den künstlerischen Aspekt des durch und durch fragwürdigen Objekts und verhindert jede Verwechslung der Fotografie mit Sanitärwerbung. Der unruhige Rhythmus der Flecken auf Hartleys Gemälde bildet zudem einen maximalen Kontrast zur glatten, weißen

Oberfläche des Objekts. Nachdem *Fountain* im Lauf der 1950er und 1960er Jahre auf dem allgemeinen Kunstfeld tatsächlich als Kunstwerk anerkannt worden war, entschieden sich die Fotografen der neu produzierten Repliken allerdings meistens für einfarbige Hintergründe. Dies entsprach der eher nüchternen, unpathetischen, beinahe wissenschaftlichen Rezeptionsweise, wie sie bis heute geschätzt wird. Zudem ist mittlerweile eine Verwechslung derartiger Fotografien mit Sanitärartikelwerbung oder ähnlichem nicht mehr zu befürchten.

Stieglitz' ikonisch gewordene Dokumentation zeigt das Urinal mit seiner flachen Seite auf einem Sockel liegend, also um 90 Grad gedreht. Der Zuschauer sieht direkt in das senkrecht gestellte Becken mit den Abflusslöchern hinein. Insoweit handelt es sich hier eindeutig um die Schauseite des Werkes. Tatsächlich wird durch diese Positionierung jede Zweckperspektive überschrieben, so dass die Formqualitäten des Gegenstandes besonders deutlich zum Vorschein kommen können. In den zahllosen Interpretationen, die *Fountain* erfahren hat, spielen sie bald die Hauptrolle, um den besonderen Wert dieses Ready-mades zu erklären. Vor allem der Kunstphilosoph George Dickie bezieht sich auf sie, wenn er von dem besonderen Ebenmaß des Urinals spricht, dessen geschmeidige Oberfläche beschreibt oder von den weichen Schwüngen der Konturlinien schwärmt, dem Ineinanderspiel konvexer und konkaver Rundungen, dem reinen Weiß des Materials und so weiter.[14]

Dagegen argumentiert Arthur C. Danto, dass man derartige Eigenschaften zwar in der Tat an *Fountain* identifizieren kann, allerdings eben als Eigenschaften jeden beliebigen Urinals,

> die bestimmten Eigenschaften des *Vogels* [sic] von Brancusi ähnlich sind. Die Frage ist jedoch, ob das Kunstwerk *Fontaine* [sic] tatsächlich mit jenem Urinal identisch ist und ob demnach diese glänzenden Oberflächen und räumlichen Spiegelungen tatsächlich Eigenschaften des Kunstwerks sind. (Danto 1991: 147)

Weil solche Eigenschaften an beliebigen Urinalen oder ähnlichen Objekten zu finden seien, so Danto weiter, können sie logischerweise nicht den eigentlichen Grund für die künstlerische Weihung jenes bestimmten Urinals ausgemacht haben, das 1917 von Duchamp in einem Sanitärfachgeschäft ausgewählt worden war: „Es widerspricht dem Geist des Werkes, wenn man sich vorstellt, dass Duchamp die im Verkaufsraum ausgestellten Urinale einer peniblen Musterung unterzog, bis er ‚genau das richtige' gefunden hatte." (Danto 1993: 54)

„Wir haben es mit einem durchaus eleganten Keramikprodukt zu tun," erklärt Danto an anderer Stelle,

> aber seine Eleganz ist ziemlich irrelevant für die Würdigung des Kunstwerks, das eine Signatur trägt, die so unelegant wie nur möglich ist und die von ihm doch nicht getrennt werden kann. Es sollte also offensichtlich sein, dass Duchamp keineswegs einen Gegenstand für den ästhetischen Genuss gerettet hat, der bis dahin diesbezüglich als völlig jenseits aller Erwägungen galt – womöglich um daran zu erinnern, dass sich die Schönheit noch an den unmöglichsten Orten versteckt. Aber die Macht des Ästhetizismus über die Kunstphilosophie ist groß, wie man etwa daran sieht, dass die ästhetischen Eigenschaften des Urinals noch für George Dickie *das* [sic] sind, worum es bei *Fountain* [sic] geht. (ebd.: 55)

Als endgültige Absage an diesen Ästhetizismus resümiert er daher:

> Ich glaube, was Duchamp zum Wahnsinn oder zum Mord getrieben hätte, wäre der Anblick von Ästheten gewesen, die geistesabwesend über der glänzenden Oberfläche des Objektes brüten, das er in den Ausstellungsraum geschafft hat: ‚Wie sehr es doch dem Kilimandscharo gleicht! Wie das weiße Strahlen der Ewigkeit! Wie arktisch erhaben!' (Bitterböses Gelächter im *Club des Artistes* [sic]). (ebd.: 55)

Aber auch wenn für das Kunstwerk *Fountain* keinerlei ästhetische Eigenschaften ausschlaggebend sein sollen, so lassen sich laut Danto dennoch bestimmte Eigenschaften identifizieren, in denen sich das von Duchamp signierte Urinal von anderen Urinalen deutlich unterscheidet, nämlich „gewagt, unverschämt, respektlos, witzig und geistreich". (Danto 1991: 147)

Danto benennt damit natürlich Eigenschaften, die wir als Rezipienten nicht auf das konkret existierende Ready-made, sondern auf dessen zugrundeliegenden Gedanken beziehen. Was die-

[14] Danto 1991: 147.

sen Gedanken ausmacht, ist ja in der Tat *gewagt*, *unverschämt*, *respektlos*, *witzig* und *geistreich*, behauptet er doch einen trivialen und noch dazu fragwürdigen Gegenstand als etwas, das sich auf derselben Ebene befinden darf wie die *Venus von Milo*, Michelangelos *David* oder Rodins *Kuss*. Insoweit sind diese Eigenschaften plausibler Ausdruck eben jener irritierenden Interferenz zwischen dem, was ein Urinal auf den Koordinaten des Kunstfeldes sein soll, als fabrikmäßig hergestellter Gebrauchsgegenstand jedoch nicht sein kann. Aber dennoch haben wir es auch bei Dantos Eigenschaften mit Relationen zu tun. Analog zu ästhetischen Eigenschaften veranschlagen sie ein *Mehr*, mit dem wir uns als Zuschauer und Rezipienten eines Urinals auf einem Sockel beruhigen dürfen, weil es ein Nicht-Kunstwerk als Kunstwerk zu rechtfertigen vermag.

Zwar folgte Duchamp angeblich einem klaren anti-ästhetischen Impetus, wie er sich beispielhaft in der Bedingung absoluter Geschmacksneutralität bei der Auswahl geeigneter Ready-made-Objekte abbildete. Was *Fountain* betrifft, lässt sich dieser Anti-Ästhetik wie auch Dantos Argumentation gegen George Dickie jedoch entgegenhalten, dass die Wahl eines Urinals gerade in ästhetischer Hinsicht definitiv eine äußerst geschickte, höchst interessante und ergiebige Wahl gewesen ist. Obwohl der provokative Aspekt heute weitgehend abgeflaut sein dürfte, bleibt *Fountain* nämlich immer noch etwas, das sich durch seine nicht zu leugnenden ästhetischen Qualitäten auf geradezu subversive Weise mit den ästhetischen Qualitäten klassischer Skulpturen kreuzt. Unabhängig von Positionierung und Signatur besitzt es diese Qualitäten sogar in der Steigerungsform als Klischee der weißen, ebenmäßigen, wohl proportionierten Skulptur von stiller Einfalt und edler Größe. Ebendarum muss der Zuschauer wiederum mit völlig gegensätzlichen Daten zurechtkommen, die absurderweise durch dieselbe Koordinate definiert sind: Alle ästhetischen Qualitäten des *Fountain*, die es analog einer klassischen Skulptur in einem musealen Raum demonstriert, sind und bleiben Qualitäten eines Urinals bar jeder künstlerischen Qualität. Meiner Ansicht nach ist das einer der Hauptgründe, warum *Fountain* auch heute noch so präsent und nicht nur konzeptuell, sondern ebenfalls ästhetisch über alle Maßen interessant geblieben ist.

4.2. Symbolisierung, Psychologisierung, Pathologisierung

Auf welche Weise die Valorisierung dieses Ready-mades auch in symbolischen und psychologischen Kategorien diskutiert werden kann, veranschaulicht beispielhaft eine zu Beginn des neuen Jahrtausends anhebende Kampagne, die Duchamp als Schöpfer des *Fountain* widerlegen möchte. Im Folgenden gehe ich darauf ein, nicht um das eine oder andere zu beweisen – die gegen Duchamps Autorschaft gesammelten Indizien sind deswegen interessant, weil sie deutlich erkennen lassen, dass die Positionierung eines Urinals auf den Koordinaten des Kunstfeldes offenbar selbst heute noch allein durch Relationen plausibel werden kann, die weit über jede autonome Wertzuschreibung hinausreichen. Oder anders gesagt: Sie zeigen, dass der nackte, bloß gestellte Gegenstand als zu rezipierendes Kunstwerk nicht erträglich ist ohne symbolische oder psychologische Erklärungen.

Dass *Fountain* nach so langer Zeit derart in den Fokus der Aufmerksamkeit geraten ist, liegt unter anderem an seinem enormen Wertzuwachs. Den Zenit seiner Valorisierung erreicht es 2004, als die BBC 500 der wichtigsten Künstler, Kunstexperten, Kuratoren und Galeristen befragt, welches das einflussreichste Kunstwerk des 20. Jahrhunderts sei. Weit vor Pablo Picassos *Démoiselles d'Avignon* und Andy Warhols *Marilyn Monroe* erreichte *Fountain* den ersten Platz.[15] Diese seine Valorisierung steht bekanntlich in diametralem Gegensatz zu seiner Nichtbeachtung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Verdacht, Duchamp habe unrechtmäßiger Weise die Schöpfung des *Fountain* beansprucht, impliziert daher die Frage: Warum sollten er und andere, die in die damalige Entstehungsgeschichte dieses Ready-mades involviert waren, ihr Leben lang ein komplexes Lügengebäude für ein Kunstwerk errichtet haben, das zu seiner Entstehungszeit und viele Jahrzehnte danach völlig wertlos war und von dem niemand ahnen konn-

[15] Ohne Angabe: *Duchamp's urinal tops art survey*, http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4059997.stm (22.07.2025).

te, dass es einmal einen höchsten Kunstwert erhalten würde? Aber inzwischen heißt es sogar in der Online-Enzyklopädie Wikipedia:

> Seit längerer Zeit wird diskutiert, ob *Fountain [sic]* statt von Duchamp von Elsa von Freytag-Loringhoven geschaffen wurde, die Vermutung wurde 2018 erneut bestätigt. Im März 2019 ging die amerikanische Autorin Siri Hustvedt in The Guardian der Frage nach, wann die Kunstwelt diese Tatsache endlich akzeptiere. Sie hatte sich in ihrem neuesten Roman *Memories of the Future* [sic] (dt. *Damals* [sic]) mit dem Kunstwerk und seiner Entstehung beschäftigt. Nach einer persönlichen Lesung des Romans *Damals* [sic] im April 2019 im Frankfurter Schauspielhaus schrieb die Frankfurter Allgemeine Zeitung: ‚Die meisten werden das Werk nach wie vor Duchamp zuschreiben, aber Hustvedt setzt alles daran, dies zu ändern und der exzentrischen Künstlerin, von der Duchamp sagte, sie sei nicht futuristisch, sondern die Zukunft selbst, als Schöpferin von »Fountain« Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.'[16]

Maßgebliches Indiz bei der ganzen Angelegenheit ist ein Brief, den Duchamp zwei Tage nach der Vernissage der First Annual Exhibition an seine Schwester Suzanne in Paris geschrieben hat. Darin heißt es: „Une de mes amies sous [sic] sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture […]" (Banz 2019: 73) [Eine meiner Freundinnen sandte unter dem männlichen Pseudonym Richard Mutt ein Urinal aus Porzellan als Skulptur ein].

Mit diesem Satz – so die Unterstellung – soll Duchamp mehr oder weniger unabsichtlich verraten haben, in Wirklichkeit sei eine weibliche Person nicht nur der Absender des *Fountain*, sondern auch der konzeptuelle Urheber des ganzen Werks gewesen. Sophie Howarth und Jennifer Mundy, die Autorinnen des Textes *Marcel Duchamp. Fountain 1917, replica 1964*, der sich auf der Homepage der Tate Modern findet, zitieren hierzu den Kunstwissenschaftler William Camfield. In seinem Buch über den *Richard Mutt Case* schreibt dieser 1989:

> Even if we grant that he [Duchamp, UF] did not want his test of the Independents compromised by knowledge that *Fountain* [sic] had been submitted by a director of the organization, why did he mislead his sister in Paris? Was the account given to Suzanne merely a 'white lie' to conceal his authorship, or might we have here an early appearance of Duchamp's female alter ego Rrose Sélavy, or might he have been telling the truth? Was *Fountain* [sic] actually submitted by a female friend? And if, indeed, a female friend sent *Fountain* [sic] to the Independents, must that mean that she and not Duchamp was the artist who conceived, selected, and altered the urinal – or might she have acted merely as the shipping agent whose participation kept Duchamp out of sight? The last possibility seems most plausible, but this point remains a mystery.[17]

Tatsächlich spricht alles dafür, dass der „shipping agent", also die Person, die das Urinal zur Society einschickte bzw. dort hinbrachte, die amerikanische Schriftstellerin Louise Norton war. Bisweilen wird zwar auch Beatrice Wood genannt – beide, Norton und Wood, waren eng mit Duchamp befreundet oder mit ihm sogar zeitweise liiert. Den entscheidenden Beleg für Norton als Überbringerin des Urinals präsentiert der Schweizer Künstler und Kunstwissenschaftler Stefan Banz, indem er auf Stieglitz' legendäre Fotografie hinweist. Darauf ist links unten, halb im Schatten des Podests und an der linken Befestigungsöse des Urinals angebracht, ein Etikett zu sehen, darauf verzeichnet der vollständige Titel des Werks und die Adresse des Absenders. Banz erklärt hierzu:

> The title *‚(Fou)ntain'* [im Original fett gedruckt; UF] appears on the top line of the urinal label at the bottom left. The artist's name *‚Richard Mutt'* [im Original fett gedruckt; UF] appears twice on the label, and the address of Louise Norton (née McCutcheon, 1890-1989) is indicated on the label as Richard Mutt's place of residence: *110 West 88 St.* [im Original fett gedruckt; UF]. (Banz 2019: 42)

Da Louise Norton von Anfang an in den ganzen Vorfall um das Urinal involviert war, zusammen mit Duchamp für die Zeitschrift *The Blind Man* entsprechende Texte zu *Fountain* verfasste und sie bis zu ihrem Lebensende – rund 20 Jahre nach Duchamps Tod! – niemals auch nur

---

16 Ohne Angabe: Fountain (Duchamp), https://de.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp) (22.07.2025).

17 Camfield, William: *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston 1989, zitiert nach: Howarth Sophie; Mundy, Jennifer: Marcel Duchamp. Fountain 1917, replica 1964, https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573 (22.07.2025).

annähernd behauptete, sie oder die Baronesse Freytag-Loringhoven sei die eigentliche Schöpferin des *Fountain* gewesen, dürfen wir bereits an dieser Stelle feststellen: Schon die Prämisse der ganzen Diffamierung – Duchamp ist ein Lügner, jene ominöse weibliche Einsenderin des Urinals ist dessen Schöpferin – steht auf einem äußerst wackeligen Fundament. Dennoch will die kanadische Literaturhistorikerin Irene Gammel auf genau dieser Prämisse ein ganzes Indiziengebäude errichten, das eben die Baronesse Elsa von Freytag-Loringhoven als wahre Schöpferin des *Fountain* belegen soll.

Elsa von Freytag-Loringhoven war eine deutsche Künstlerin und wird zum Dadaismus gezählt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebte sie in New York, zeitweise auch in Philadelphia. Dass sie im Mittelpunkt diverser Avantgarde-Zirkel stand, lag an ihrem für damalige Verhältnisse kaum einzuordnenden Kunstverständnis. Mit ihrer mal tiefsinnigen, mal exzentrisch-schillernden Persönlichkeit erlangten ihre Auftritte große Aufmerksamkeit, zumal ihr künstlerisches Spektrum eine faszinierende Palette von Ausdrucksmöglichkeiten umfasste. Insoweit stellte sie fast prototypisch einen exzentrisch-charismatischen Künstler-Revolutionär dar, der von seiner Zeit verkannt werden musste: Ihre Malerei demonstrierte sie als kompromisslosen, radikalen Expressionismus. Die zahlreichen dadaistischen Gedichte, die sie schrieb, überzeugen durch ungewöhnliche Lautmalereien und aus jeden Rahmen fallende Metaphern. Mit allerlei kuriosen Accessoires wie Tomatendosen als Büstenhalter oder Abfalleimern als Kopfbedeckung verwandelte sie ihr Äußeres in eine durchweg provozierende Erscheinung. Darüber hinaus sammelte sie allerlei Gegenstände, die sie zu ausdrucksstarken Assemblagen arrangierte. In ihnen sieht Gammel Materialisierungen eines Ready-Made-Konzepts weit vor Duchamps ersten Versuchen.

Als Beleg für diese Behauptung führt sie Freytag-Loringhovens Auffinden eines eisernen Rings im Jahre 1913 an. Die Baronesse war gerade unterwegs zur City Hall des Broadways, wo sie Baron Leopold Freytag-Loringhoven heiraten wollte. Gammel schreibt, dieser Ring sei ihr

> erstes ‚gefundenes Objekt', das sie zum Kunstwerk erklärte. Freytag-Loringhoven sah in dem Ring ein weibliches Symbol, das die Venus repräsentierte. In Anspielung auf ihre Ehe nannte sie ihn *Enduring Ornament* [sic], obwohl das Kunstwerk bei weitem dauerhafter sein sollte als die Ehe selbst. *Zwei Jahre bevor Duchamp und Picabia aus alltäglichen Objekten Kunst machten, stellte die Baronesse somit traditionelle Kunstauffassungen in Frage und entdeckte die Formschönheit weggeworfener Objekte* [Hervorhebung UF]. (Gammel 2003: 95)

Gammels Aussage zeigt, dass sie sich nur oberflächlich mit Duchamps Ready-made-Konzept auseinandergesetzt haben kann. Denn ein in dieser Weise gefundenes und neu benanntes Objekte ist kein Ready-Made im Sinne Duchamps. *Enduring Ornament* ähnelt dafür viel zu sehr dem astrologischen Symbol der Venus, das aus einem Kreis mit einem Kreuz auf dem oberen Rand besteht. Freytag-Loringhovens Objekt aus eisernem Ring und wuchtiger, fast quadratischer Applikation, durch die ein Zapfen führt, bildet dieses Symbol fast eins zu eins ab; deswegen hatte es die Baronesse ja auch aufgehoben und behalten. Konzeptuell gesehen handelte es sich folglich nicht um einen Konsekrationsakt, wie ihn Duchamp als künstlerische Geste gemeint hat; vielmehr ist es ein Akt gewesen mit dem Impetus: „Schau mal, das sieht doch aus wie…" Seinen besonderen Wert erhält das Objekt folglich aufgrund seiner Ähnlichkeit zu einem esoterischen Symbol und nicht durch eine freie, von allen bisherigen Kunstwerten losgelöste, radikale Setzung durch den Künstler.

1913 lebte Duchamp noch in Frankreich; er war also kein Teilnehmer der New Yorker Avantgarde-Szene und hatte auch keinerlei Kontakte zu den dortigen Akteuren. Ein Einfluss seitens der Baronesse auf sein Kunstschaffen kann daher ausgeschlossen werden. Im Laufe besagten Jahres montierte er das Vorderrad eines Fahrrades samt Gabel auf einen Hocker – nach allgemeiner Kunstgeschichtsschreibung wie auch nach manchen seiner eigenen Aussagen muss dies als sein erstes Ready-Made angesehen werden. Dass Duchamp auf diese Weise mit realen Gegenständen zu experimentieren begann, ergab sich aus einer Reihe gut nachvollziehbarer Überlegungen, die weit zurückreichen. Das eigentliche Konzept der künstlerischen Auswahlges-

te entstand jedoch erst später – als belegbarer Zeitpunkt darf wohl die zweite Ausgabe des *The Blind Man* von Mai 1917 angesehen werden.

1915 reiste Duchamp nach New York und wohnte dort eine Zeitlang im selben Haus wie die Baronesse, dem Lincoln Arcade Building am Lincoln Square: „Die Mieten waren dort günstig," berichtet Gammel,

> in den Ateliers von Elsa und Marcel sammelten sich ausrangierte Geräte, alte Bilder, gefundene Objekte, Glas, Draht und Staub an. Hier trafen sich Marcel und Elsa zu ihren ‚privaten' Mitternachtsgesprächen […]. Duchamp wandte sich während dieser Zeit von der konventionellen Malerei ab. Er suchte nach künstlerischer Innovation und war von den *objet trouvés* [sic] der Baronesse sicherlich fasziniert. (Gammel 2003: 103)

Tatsächlich hatte sich Duchamp bereits zwei Jahre früher von jeder konventionellen Malerei verabschiedet und mit dem Studium nicht-Euklidischer Perspektiven sowie mit Zufallsexperimenten zur Ausschaltung der künstlerischen Hand begonnen. Sie dienten ihm als Vorbereitung für sein eigentliches Hauptwerk, das Große Glas, an dem er in New York weiterarbeitete. Was der Inhalt besagter Mitternachtsgespräche gewesen sein könnte, ob hier künstlerische Konzepte und Ideen diskutiert wurden oder anderes, bleibt höchst spekulativ – ebenso spekulativ wie Duchamps angebliche Faszination für Freytag-Loringhovens gefundene Objekte. Wahrscheinlicher ist es vielmehr, dass die Baronesse von Duchamp fasziniert war. Tomkins schreibt:

Obwohl sie beharrlich behauptete, es sei gegenseitig, sollte Duchamp niemals ‚den Saum meiner roten Öljacke' berühren, erklärte sie, weil sich ‚etwas von seiner dynamischen Wärme – elektrisch – durch den Kontakt auflösen würde.' (Tomkins 1999: 198)

Mithin wollte Duchamp als nüchtern-intellektueller Charakter, der er war, wohl eher einigen Abstand zu ihr bewahren, während Freytag-Loringhoven immerhin zwei bemerkenswerte Porträts von ihm anfertigte:

> [E]ins war eine Collage-Zeichnung, das andere eine Assemblage gefundener Objekte (Federn, eine Uhrfeder, ein Fischköder, ein Ring) von labilem Halt, in einem Weinglas untergebracht. Sie verfaßte auch ein Gedicht, das sie mit ihrem starken deutschen Akzent zu rezitieren pflegte: ‚Marcel, Marcel, I love you like hell, Marcel.' (Tomkins 1999: 198)

Dass die Exzentrik ihrer Persönlichkeit nicht nur aus einem Übermaß an Kreativität und Imaginationsfähigkeit resultierte oder aus konzeptuellen Erwägungen hervorging, sondern zu großen Teilen auf psychischen Problemen gründete, dürfte auch schon für die Zeitgenossen deutlich gewesen sein. Ursache dieser Probleme waren zahlreiche traumatische Erfahrungen in ihrer Kindheit, in der die Baronesse vor allem unter den heftigen Aggressionen ihres Vaters litt – Gammel berichtet davon detailliert in ihrem Buch. Diese Traumatisierungen dienen ihr als wichtigste Belege und Indizien dafür, dass definitiv Freytag-Loringhoven, und nicht Marcel Duchamp, *Fountain* geschaffen hat. In diesem Sinne stellt sie *Fountain* als ein Werk vor, dass sich letztendlich vollkommen auf die Psychologie und Symbolik der Baronesse zurückführen lässt.

Wie sieht dieses Werk nun unter solch einem Blickwinkel aus? Wie wird es erklärt?

1. In der 2. Ausgabe der Zeitschrift *The Blind Man* wird *Fountain* als „Buddha des Badezimmers" bezeichnet, in Stieglitz' Galerie 291, so erzählt Beatrice Wood, bekanntlich als „Madonna des Badezimmers". (Wood 1992: 30) Gammel sieht darin gewisse religiöse Konnotationen des Objekts, die in keiner Weise zu Duchamps, dafür um so mehr zu Freytag-Loringhovens Arbeiten passen sollen. Sie schreibt:

> Vor allem drängen sich hier die markanten Kindheitserinnerungen [der Baronesse, UF] an den atheistischen Vater auf, der im Streit mit Ida [die Mutter der Baronesse, UF] das Beten mit dem Urinieren gleichsetzte und damit die Religion abwertend ins Badezimmer verlagerte. (Gammel 2003: 126)

Wie Stieglitz' Äußerungen gegenüber Beatrice Wood und Georgia O'Keeffe zeigen, handelte es sich bei seinem Ansprechen des Werks als „Buddha" oder „Madonna" um unmittelbare Assoziationen; er reagierte damit also auf die unvermutet ästhetische Brillanz des Objekts unter einer professionell eingerichteten Beleuchtung. Solche Buddha-Madonnen-Assoziationen sind von je-

dem Rezipienten, der Buddha- oder Madonnen-Figuren kennt und Stieglitz' Fotografie sieht, unabhängig von jedem religiösen Bezug nachvollziehbar; eine desavouierende Haltung gegenüber religiösen Symbolen ist dafür keine Voraussetzung.

Im Übrigen will der in *The Blind Man* publizierte Artikel mit der Überschrift „Buddha of the Bathroom" keinerlei religiöse Konnotationen für das Urinal behaupten; vielmehr rekapituliert er dessen Ablehnung durch die Society aus einer absichtlich absurd-analytischen Perspektive. Speziell die bornierte Vergangenheitsorientierung zeitgenössischer Kunstrezipienten illustriert der Text dabei mit teils drastischen Metaphern aus der Evolutionstheorie, der Philosophie oder sogar Dantes *Göttlicher Komödie*. Unter anderem nennt er auch einige offensichtlich spontane Kommentare von – allerdings fiktionalen – Betrachtern vor dem als *Kunst* behaupteten Objekt. Louis Norton, die Autorin dieses Textes, schreibt:

> Yet to any ‚innocent' eye how pleasant is its chaste simplicity of line and color! Someone said, ‚Like a lovely Buddha'; someone said, ‚Like the legs of the ladies by Cezanne'; but have they not those ladies, in their long round nudity always recalled to your mind the calm curves of decadent plumber's porcelains? (Duchamp, Roché, Wood 2013:136)

Norton zählt hier also vor allem Beispiele unsinniger figurativer Analogien auf, mit welchen ein konservativ eingestelltes Publikum den problematischen Gegenstand in die übliche Sphäre des ästhetisch Bedeutsamen und damit Kunstvollen entrücken könnte.

2. Als weiteren deutlichen Fingerabdruck der Baronesse interpretiert Gammel das Pseudonym *R. Mutt.* Ihrer Meinung nach soll es unter anderem für das deutsche Wort „Mutter" oder „Urmutter" stehen. Hierzu muss allerdings das *R.* nach hinten gestellt und wie *Mutt* deutsch ausgesprochen werden: Mutt-Er. Nach der Recherche von Heinz Herbert Mann findet sich diese Umstellungsthese schon bei dem italienischen Kunsthistoriker Maurizio Calvesi in seiner Veröffentlichung *Duchamp Invisible* von 1975.[18] Camfield geht ebenfalls darauf ein mit der Begründung, das Urinal erhalte dadurch einen sowohl männlichen als auch weiblichen Aspekt.[19]

Calvesi und Camfield begründen ihre Interpretation des Pseudonyms also von der Form des Objekts her, von seinen weichen, ebenmäßigen Rundungen, die letztlich einem männlichen Zweck dienen, wie es auch der Kunsthistoriker Kermit Champa ausdrückte: „Phallic? Vaginal? *It was a man-made female object for exclusive male functions* [im Original fett gedruckt, UF]."[20] Gammel hingegen erklärt, „Urmutter" sei ein zentraler Begriff bei den Münchner Kosmikern gewesen, zu denen Freytag-Loringhoven vor ihrer Zeit in den Vereinigten Staaten intensiven Kontakt gepflegt hatte.

Siri Hustvedt wiederum favorisiert eine Deutung, die sich aus Freytag-Loringhovens Verhältnis zu ihrer Mutter Ida und zu ihrem gewalttätigen Vater ergibt. Hustvedt behauptet, dass hieraus nicht nur die Lesart *Mutt R.*, sondern auch die Wahl des Urinals als eine Metapher des weiblichen Uterus verständlich wird. Ida starb nämlich an Gebärmutterkrebs. Hustvedt schreibt: „She [Freytag-Loringhoven, UF] was convinced her mother died because her tyrannical father failed to treat his venereal disease. (The uterine character of the upside-down urinal has long been noted.)."[21] Analog zu Calvesi und Camfield wäre *Mutt R.* laut Hustvedt also ebenfalls ein Hinweis darauf, wie die Form des Urinals nicht nur ästhetisch, sondern eben auch metaphorisch-assoziativ zu verstehen sei.

Belässt man hingegen das originale *R. Mutt,* so Gammel, könne das Pseudonym ebenfalls in der Herkunft der Baronesse begründet sein, und zwar als Lautmalerei zum deutschen Wort „Ar-

---

[18] Mann 1999: 25.

[19] Ebd.: 25.

[20] Champa, Kermit: *On Fountain, and on Charles Demuth's understanding of Duchamp's Accomplishment with Fountain*, in: Banz, 2019: 98.

[21] Hustvedt, Siri: *A woman in a men's room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp's Fountain?* 03.04.2019, https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history (22.07.2025).

mut“. Diese Lesart hatte die amerikanische Kunstkritikerin Rosalind Krauss bereits Anfang der 1960er Jahre vorgeschlagen[22] – hier müsste die Aussprache allerdings gemischt Englisch-Deutsch sein: Ar-Mutt.

Eine rein englischsprachige Interpretation ergäbe jedoch auch Sinn. Gammel schreibt:

> *Mutt* [sic] ist der englische Begriff für einen Mischlingsköter unbekannter Herkunft, eines jener Exemplare also, die bei Elsa ein Zuhause fanden. Dies erklärt auch die unschuldige Verwandlung des Pissoirs in eine Fontäne, einen Brunnen oder Wasserspender für Hunde. (Gammel 2003: 126)

Gammel nähert sich hier dem, was auch Banz als eine Inspirationsmöglichkeit für das Urinal ausmacht, nämlich die damals verbreiteten Trinkbrunnen und Wasserspender. Nichtsdestoweniger bekäme der *Richard Mutt Case* in Bezug auf Wasserspender für Hunde eine disneyeske Dimension, und dann müsste man wohl überlegen, ob die Society mit ihrer damaligen Einschätzung nicht doch Recht gehabt hatte, als sie *Fountain* einen schlechten Scherz nannte. Außerdem ist es überhaupt nicht einsichtig, warum Hundeliebhaber ihre treuen Begleiter ausgerechnet aus einem Urinal trinken lassen sollten. Unsinnig wäre ebenso die Platzierung auf einem Sockel – oder wollte die Baronesse als mutmaßliche Urheberin des *Fountain* damit etwa erreichen, dass sich die Besucher der First Annual Exhibition als Hunde fühlten? Dann könnte das *R.*, egal ob englisch oder deutsch intoniert, natürlich als Knurrlaut vorgestellt werden. Gammel liest darin jedoch den Vornamen eines Onkels der Baronesse, nämlich Richard Plötz. Dieser Vorname, so schreibt sie, diente dem später nach Kanada emigrierten Autor Frederick Philipp Greve als fiktionaler Name für Freytag-Loringhovens gewalttätigen Vater Alfred Plötz. In dem Roman *Maurermeister Ihles Haus* erzählt Greve von ihrer schwierigen Kindheit. Und tatsächlich verarbeitete auch Freytag-Loringhoven das problematische Verhältnis zu ihrem Vater in zahlreichen ausdrucksstarken Gedichten, von denen Gammel einige Beispiele in ihrem Buch versammelt.

Selbstverständlich nennt Gammel vor allem jene Deutungsmöglichkeiten des Pseudonyms, die ihre These einer Urheberschaft Freytag-Loringhovens am besten stützen. Dies sind allerdings bei weitem nicht die einzigen Spekulationen, die *R. Mutt* hervorgerufen hat. Beispielsweise kam der schwedische Kunstkritiker Ulf Linde Anfang der 1960er Jahre auf die Idee, *Mutt* rückwärts zu lesen: In diesem Fall ergibt sich daraus – französisch ausgesprochen – *Tu m',* der Titel des letzten Gemäldes, das Duchamp 1918 für die Kunsthistorikerin und Kuratorin Katherine Dreier anfertigte, mit der er sehr gut befreundet war.[23] Es gilt unter anderem als Duchamps künstlerisches Resümee in Bezug auf die klassischen Ready-Mades seiner frühen New Yorker Jahre. In der Komposition erscheinen sie als Schattenwürfe und thematisieren damit seine geometrisch-perspektivischen Reflexionen zu Projektionen einer vierten Dimension.

Der belgische Kunstphilosoph Thierry De Duve meint in seinem Aufsatz *Kant nach Duchamp* wiederum:

> Die Signatur R. Mutt stellt die Verbindung her zwischen der Urheberschaft der Fontäne und den real existierenden Eigentums- und Produktionsverhältnissen, unter denen Urinbecken im industriellen Kapitalismus hergestellt werden: Sie spielt auf die beiden Pole Kapital und Arbeit an – Richard (engl. „rich“ = reich) ist der reiche Mann, der die Produktionsmittel kontrolliert, und Mutt – oder Mott, wie der Name des tatsächlichen Urinbecken-Herstellers lautete – hat es ‚mit seinen eigenen Händen' hergestellt. (De Duve 1989)

Denkt man De Duves Erklärung weiter, könnte man die Silben des Vornamens übrigens auch als „rich-art“ lesen – „reiche Kunst“. Das Spektrum der Interpretationen des Pseudonyms umfasst damit ebenfalls eine Kapitalismus kritische Variante.

In eine ähnliche Richtung dachte übrigens auch Joseph Beuys in seiner Fluxus-Aktion vom 11. Dezember 1964, der er den Titel *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überwertet* gab. Beuys beschäftigte sich hier explizit mit dem *Richard Mutt Case,* zeigte sich jedoch in Bezug auf den genauen Sachverhalt erstaunlich uninformiert. Duchamp stellte er unter anderem als großen

---

22 Mann 1999: 25.

23 Stauffer 2018: 192.

Faulpelz dar, „der interessante Experimente gemacht hat als Bürgerschreck." (Riegel 2021: 28) Dergestalt warf er ihm vor, die Methodik seines Vorgehens nicht weiter reflektiert zu haben und argumentierte:

> Er hat also zum Beispiel Dinge ins Museum gebracht, die aus der arbeitsteiligen Industrie stammen, zum Beispiel dieses berühmte Pissoirbecken. Das haben viele Arbeiter zusammen gemacht. Er hat es dann nochmal signiert mit einem Namen, der anonym irgend ein Arbeiter sein soll. Dann hat er es ins Museum gebracht, und siehe da: Es wurde Kunst! (ebd.: 29)

Wie viele andere glaubte also auch Beuys, das Urinal sei 1917 tatsächlich ausgestellt worden. Duchamps Konzept war seiner Ansicht nach allerdings eine „sehr dünne Sache", um gleich darauf zu erklären, dass es ja doch irgendwie interessant gewesen sei:

> Denn eigentlich hätte er doch da sagen müssen: Wenn es möglich ist, aus der arbeitsteiligen Welt, das Ergebnis menschlicher Arbeit ins Museum zu bringen, und es wird Kunst, hätte er doch einfach – so wie ich schlau war – sagen müssen: Also ist jeder Mensch ein Künstler! Ist doch klar, so primitiv ist die Sache! Im Grunde kann man lachen, wie einfach die Sache ist. Es ist lachhaft! (ebd.: 29)

Was Beuys mit dieser Feststellung natürlich völlig unberücksichtigt lässt, ist die verweigerte Anerkennung sowohl Richard Mutts als Künstler, wie auch des Urinals als Kunstwerk durch die entsprechenden Gremien der Society als Vertreter des zweiten Pols. Hätten Bellows und Co. *Fountain* seinerzeit angenommen, hätte Beuys Recht gehabt, als er aus dem *Richard Mutt Case* schlussfolgerte, jeder Mensch sei ein Künstler. Aber tatsächlich beweist der *Richard Mutt Case* genau das Gegenteil.

All diese Deutungsansätze kommen einem freien, ja im Grund beliebigen symbolischen oder metaphorischen Mäandern gleich. Dagegen folgte Duchamps eigene Erklärung von *R. Mutt* dem Prinzip des Ockhamschen Rasiermessers und verzichtete auf jede Form der philosophischen, psychologischen oder politischen Überhöhung. In einem Gespräch mit dem französischen Kunstkritiker Otto Hahn sagte er:

> Mutt kommt von ‚Mott Works', dem Namen eines Großbetriebs für Hygienegeräte. Aber Mott war zu nah, also habe ich daraus Mutt gemacht, denn damals erschienen täglich die Comic strips ‚Mutt und Jeff' […], die jedermann kannte. Es hatte also von vornherein eine Resonanz. Mutt, ein kleiner, dicker Spaßvogel, Jeff, eine lange Latte. Ich wollte einen *indifferenten* [Hervorhebung UF] Namen, und ich habe Richard beigefügt. Richard, das passt gut auf ein Pissbecken! (Stauffer 1992: 205)

3. Als weiteren Beleg ihrer These führt Gammel schließlich die ausgeprägte Vorliebe der Baronesse für skatalogische Ausdrucksweisen und Witze an. Diese Vorliebe hatte Freytag-Loringhoven angeblich von ihrem Vater geerbt und in einem Gedicht auch explizit thematisiert: „Der Hang zur Zote ist mir eingeboren – | Von meinem Papa hab ich ihn geerbt – | Sein Witz ist roh – ich bin dazu erkoren – | Witzig zu sein – Geschmack völlig verderbt." (Gammel 2003: 26) Gammel schreibt:

> Die Baronesse gebrauchte ‚shitmutt' häufig als Schimpfwort und war bekannt für ihren Pissoir-Humor (sie bezeichnete William Carlos Williams [ein amerikanischer Arzt und Dichter, UF] zum Beispiel als ‚W. C.' oder Louis Gilmore [ebenfalls ein amerikanischer Dichter, UF] als ‚»Loo« Gilmore'). (ebd.: 26)

Hustvedt verknüpft mit dieser Neigung zusätzlich die zahlreichen Gegenstände aus dem Sanitärbereich, die Freytag-Loringhoven für ihre Skulpturen und Assemblagen verwendet hat.[24] Insoweit zeichnen beide Autorinnen direkte Verbindungslinien von dieser Neigung der Baronesse zu ihrer angeblichen Weihung eines Urinals als Kunstwerk. Ähnliches lässt sich jedoch ebenso von Duchamps Vorliebe für misogyne Wortspiele behaupten, sofern in ihnen tatsächlich der Ursprung des *Fountain* identifiziert werden soll. Das ganze Kunstwerk wäre dann allerdings reduziert auf den Ausdruck bzw. die Sublimierung einer psychisch-emotionalen Disposition und

[24] Hustvedt, Siri: *A woman in a men's room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp's Fountain?* 03.04.2019, https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history (22.07.2025).

Fountain gewissermaßen nichts anderes als ein materialisiertes Tourette-Syndrom. Jede weitere Reflexion eines zugrundeliegenden Konzepts würde damit obsolet.

4. Im Übrigen meint Gammel, auch der Umstand, dass das Urinal bald nach der Einsendung zur First Annual Exhibition auf dem Müll landete, sei ein Argument für Freytag-Loringhovens Urheberschaft – dies passe nämlich zu ihrer chaotischen Lebensweise. Duchamp hingegen, so betont sie, habe seit 1915 seine Ready-Mades sorgfältig aufbewahrt und gesammelt.[25] Selbst eine oberflächliche Auseinandersetzung mit Duchamps künstlerischen Schaffen zeigt freilich sofort, dass dies völlig falsch ist. Das Verlorengehen der Ready-Mades resultierte aus der Gleichgültigkeit der Zuschauer und ihres Schöpfers, so dass es niemanden gab, der diese Gegenstände hätte aufbewahren wollen.

Auch wenn alle aufgeführten „Fingerabdrücke" letztlich als außerordentlich vage, teilweise sehr fantasievolle und oftmals unlogische Spekulationen angesehen werden müssen, so ist Hustvedt dennoch absolut davon überzeugt, Duchamp habe nicht nur das Konzept zu *Fountain* von Freytag-Loringhoven gestohlen; vielmehr sei die Künstlerin diejenige gewesen, „who found the object, inscribed it with the name R Mutt, and that this ‚seminal' artwork rightly belongs to her."[26] Und auch Gammel ist sich (beinahe) ganz sicher, formuliert aber vorsichtiger: „Obwohl letzte Beweise fehlen, deuten all diese Indizien darauf hin, dass die an der Konzeption des *Fountain* [sic] beteiligte Freundin Duchamps höchstwahrscheinlich Elsa war." (Gammel 2003: 127)

Infolgedessen verlangt Hustvedt, die Kunstgeschichte des *Richard Mutt Case* müsse umgeschrieben werden:

> The museums, including the Tate, have not budged. The standard *Fountain* [sic] narrative with Duchamp as hero goes on. I am convinced that if the urinal had been attributed to the Baronesse from the beginning, it would never have soared into the stratosphere as a work of consummate genius. Women are rarely granted such status, but the present reputation of *Fountain* [sic], one that was hardly instantaneous but grew slowly over the course of many decades, has made the truth embarrassing, not to speak of the money involved and the urgent need to rewrite history. The evidence is there. They can't or won't see it. Why?[27]

Die Aberkennung künstlerischer Urheberschaft ist ein gravierender Eingriff – sie sollte auf belastbaren Beweise und einer konsistenten Argumentation fußen. Gammels und Hustvedts Argumente zeigen hingegen beispielhaft, wie eine solche Beweisführung in jede beliebige Richtung zerfasern kann. Dabei greifen sie zu einer stark psychologisierenden Herleitung künstlerischer Entscheidungen, die nahezu jedes Klischee über das exzentrische Künstlerwesen bemüht – bis hin zur Pathologisierung.

Angesichts der Extrovertiertheit Freytag-Loringhovens bietet sich eine solche Vorgehensweise zwar durchaus an; im Gegensatz zum eher konzeptuell-nüchternen Duchamp legt das expressive Auftreten der Baronesse durchaus psychologische Deutungen nahe – doch gerade dies birgt das Risiko, ihre Werke auf Symptome zu reduzieren. Das Psychische derart als Deutungsinstrument zu verwenden, reduziert zum einen Freytag-Loringhovens Werke auf Symptome einer in erster Linie wohl medizinisch relevanten Disposition – dadurch verlieren diese Werke ihre prinzipielle Dynamik als existentiell-expressive Äußerungen auf einem Kunstfeld, das damals immer noch das Schöne erhoffte, während die westliche Kultur auf den Schlachtfeldern des 1. Weltkriegs zugrunde ging. Zum anderen deformieren Gammel und Hustvedt *Fountain* zu einem Konzept, das anscheinend erst durch die Psychologisierung seiner Werkdaten verständlich und damit auch zu Kunst werden kann, nämlich als Manifestation einer verqueren Künstlerseele. Für das allgemeine Kunstfeld wäre es in diesem Kontext jedoch zu einem völlig harmlosen, uninteres-

---

[25] Gammel 2003: 127.

[26] Hustvedt, Siri: *A woman in a men's room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp's Fountain?* 03.04.2019, https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/marcel-duchamp-fountain-women-art-history (22.07.2025).

[27] Ebd.

santen Werk, bestenfalls zu einer Kuriosität geworden – dem Prädikat *Kuriosität* hätten die Verantwortlichen der Society gewiss zugestimmt.

Wie bereits gesagt benötigt die Setzung eines autonomen Künstler-Ichs jedoch keinen verborgenen Sinn, kein Geheimnis, kein Rätsel, geschweige denn psychologische Exegesen eben dieses Künstler-Ichs. Vor allem das aber scheint für uns als Zuschauer schwer auszuhalten: dass *Fountain* ein Kunstwerk sein soll, das sich jeder Bedeutung, jeder Interpretation, jeder Sinnhaftigkeit verweigert – also all dem, was man gemeinhin von einem Kunstwerk erwartet.

Während die klassische Moderne durch zunehmende Abstraktion jede Gegenständlichkeit im Bild auflöst, verkehrt Duchamp das Prinzip: Er eliminiert die Bildhaftigkeit des Gegenstandes selbst. Ohne Funktion, ohne Kontext erscheint das Urinal in seiner bloßen Präsenz – als Antibild in Reinform. Wenn wir als Zuschauer nach ästhetischen, symbolischen oder psychologischen Relationen suchen, verrät das letztlich: Wir ertragen dieses reine Antibild nicht.

Heißt das, wir trauen nicht der Setzung des radikal autonomen Künstler-Ichs? Glauben wir etwa nicht wirklich an seine unbedingte Autonomie? Gerät nicht mit diesem Misstrauen auch die Idee eines radikalen, prototypischen Individualismus ins Wanken – die Idee jenes Individualismus, der doch als letztgültige, essentielle Begründung nicht nur des Kunstwerts, sondern unserer freiheitlichen Gesellschaftsauffassung gelten soll?

Literaturverzeichnis

Banz, Stefan (2019): *Marcel Duchamp: Richard Mutt's* Fountain, Verlag für moderne Kunst, Vienna.

Blunk, Lars (2017): *Duchamps Readymades*, edition metzel, München.

Bourdieu, Pierre ([29]2023): *Die feinen Unterschiede*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Breton, André, Éluard, Paul (2005): *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. Gazette des beaux-arts, José Cortl, Paris 2005.

Cabanne, Pierre (1972): *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Verlag Galerie Der Spiegel, Köln.

Daniels, Dieter (1992): *Duchamp und die anderen*, DuMont Buchverlag, Köln.

Danto, Arthur C. (1991): *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Danto, Arthur C. (1993): *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, Wilhelm Fink Verlag, München.

Duchamp, Marcel; Roché, Henri-Pierre; Wood, Beatrice (2013): *3 New York Dadas and the Blindman*, Atlas Press, London.

Gammel, Irene (2003): *Die Dada Baroness. Das wilde Leben der Elsa von Freytag-Loringhoven*, edition ebersbach, Berlin

Groys, Boris (1992): *Über das Neue*. Carl Hanser Verlag, München.

Lebel, Robert ([2]1972): *Duchamp. Von der Erscheinung zur Konzeption*, M. DuMont Schauberg, Köln.

Mann, Heinz Herbert (1999): *Marcel Duchamp: 1917*, Verlag Silke Schreiber, München.

Molderings, Herbert (2019): *Über Marcel Duchamp und die Ästhetik des Möglichen*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

Oehm, Stefan (2023): *Warum uns die Worte fehlen, wenn wir sie nicht gebrauchen. Versuch einer ontologischen Revision des Werkbegriffs*, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg.

Paz, Octavio (1991): *Nackte Erscheinung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Riegel, Hans Peter ([6]2021): *Beuys. Die Biographie/Band 2*, Riverside Publishing, Zürich 2021.

Stauffer, Serge (hg.) (2018): *Marcel Duchamp: Die Schriften*, Regenbogen Verlag Klaus Stromer, Konstanz.

Stauffer, Serge (hg.) (1992): *Marcel Duchamp: Interviews und Statements*, Graphische Sammlung Staatsgalerie, Stuttgart.

Tomkins, Calvin (1999): *Marcel Duchamp*, Carl Hanser Verlag, München.

unbekannt: *Dada at Moma*, Newsweek 8. April, New York 1968.

Wood, Beatrice ([2]1992): *I Shock Myself. The Autobiography by Beatrice Wood*, Chronicle Books, San Francisco, CA.

Zahner, Nina Tessa (2006): *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Campus Verlag, Frankfurt am Main/New York

Internetquellen

Camfield, William: *Marcel Duchamp: Fountain. Houston 1989*, zitiert nach: Howarth, Sophie/ Mundy, Jennifer: Marcel Duchamp. Fountain 1917, replica 1964, https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573 (zuletzt abgerufen: 22.07.2025).

De Duve, Thierry (1989): *Kant nach Duchamp*, https://www.kunstforum.de/artikel/kant-nach-duchamp/ (zuletzt abgerufen: 22.07.2025)

Howarth, Sophie/Mundy, Jennifer: *Marcel Duchamp*. Fountain 1917, replica 1964, https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573 (zuletzt abgerufen: 22.07.2025)

Hustvedt, Siri: *A woman in a men's room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp's Fountain?* 03.04.2019, https://www.theguardian.com/books/2019/mar/29/ marcel-duchamp-fountain-women-art-history (zuletzt abgerufen: 22.07.2025).

Rauterberg, Hanno: *Fälschen erlaubt*. 27.11.2024, https://www.zeit.de/2024/50/comedian-maurizio-cattelan-banane-kunstwerk-versteigerung (zuletzt abgerufen: 22.07.2025).

Ohne Angabe: *Duchamp's urinal tops art survey*, http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/ 4059997.stm (zuletzt abgerufen: 22.07.2025)

Ohne Angabe: *Fountain (Duchamp)*, https://de.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp) (zuletzt abgerufen: 22.07.2025)