HAL open science

Cécile Debray (dir.), Marcel Duchamp. La peinture même, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2014, 360 pages

Tobias Ertl

▶ **To cite this version:**

Tobias Ertl. Cécile Debray (dir.), Marcel Duchamp. La peinture même, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2014, 360 pages. Regards Croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, 2019, 9, pp.147-153. hal-04062462

HAL Id: hal-04062462

https://paris1.hal.science/hal-04062462v1

Submitted on 7 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Cécile Debray (Hg.)
Marcel Duchamp. La peinture, même

Tobias Ertl

Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2014, 360 Seiten

»Marcel, plus de peinture, cherche du travail«,[1] schrieb sich der junge Duchamp im Herbst 1912 ins Notizbuch, als er von München nach Paris zurückkehrte. Während des dreimonatigen Aufenthalts in der bayerischen Hauptstadt, wohin er fluchtartig aufgebrochen war, nachdem sein Gemälde *Nu, descendant un escalier, n°2* beim *Salon des Indépendants* von der Gruppe der Kubisten abgelehnt worden war, und den er als künstlerischen Wendepunkt und »Ort meiner völligen Befreiung«[2] erfuhr, hatte Duchamp seine letzten Arbeiten produziert, die im traditionellen Sinne als Malerei aufgefasst werden können. Auf den Abschied von der »retinalen« Malerei (S. 17), der realistischen und modernistischen Bildtradition von Courbet bis zum Kubismus, die das Kunstwerk rein über seine optische Perzeption und somit über visuelle Autonomie definierte, folgte in den Jahren 1913–14 die ›Erfindung‹ des *Readymade,* des industriell gefertigten Objekts: An die Stelle der handwerklichen Hervorbringung eines Objekts als Kunstwerk tritt seine durch die Künstlersignatur beglaubigte Auswahl. Diese ›Aufgabe‹ der Malerei hat nicht nur vielzählige und häufig kontroverse kunsttheoretische Auslegungen erfahren, sondern auch zu einem Mythos beigetragen, dem Duchamps Selbstinszenierung als »an-artiste« (S. 26), »respirateur«, »ingénieur du temps perdu«[3] und seine Invektiven gegen den Malerberuf (»bête comme un peintre«)[4] selbst Vorschub leisteten. Ob Dada-Provokateur, radikaler Ikonoklast oder arbeitsscheuer Dandy, der das Metier des Malers für das Schachspiel aufgab und der intellektuellen Arbeit der »matière grise«[5] gegenüber der handwerklichen Arbeit mit Farbmaterie den Vorzug gab: das Bild Duchamps lebt von der Konstruktion eines absoluten Bruchs mit der Tradition der Malerei, einer Rhetorik der *tabula rasa,* welche die kulturelle Repräsentation des Phänomens Avantgarde insgesamt maßgeblich mitgeprägt hat.

Die verschiedenen Deutungen von Duchamps Werk und der Kunstform des Readymades reichen von der dadaistischen Provokation der bürgerlichen Kunstinstitution, über eine avantgardistische Strategie der »Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis«[6] bis zur Antizipation von *Nouveau Realisme,* Pop Art und Konzeptkunst.[7] Aus der Warte der analytischen Philosophie wurde das *Readymade* als »Transfiguration des Banalen« gelesen, welche durch die Erscheinungsgleichheit von Kunstwerk und

Alltagsgegenstand den ontologischen Status künstlerischer Objekte von sinnlicher Erscheinung gänzlich entkoppelt, und zur Funktion intentionaler Setzungen machten sollte.[8] In der Auslegung der Institutionskritik wurde der Blick auf die ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen der Kunst gelenkt,[9] während Duchamp sich aus der Perspektive des postoperaistischen Marxismus in revolutionärer Arbeitsverweigerung den Normen der kapitalistischen Gesellschaft widersetzt.[10] Diesen Auslegungen ist die Tendenz gemein, nicht nur die epistemologische und konzeptuelle Komplexität der Duchampschen Produktion zu unterschätzen, sondern auch ihre Beziehung zur bildkünstlerischen Tradition entweder gänzlich zu unterschlagen oder in der Erzählung eines radikalen Bruchs, eines vermeintlichen Endes der Malerei, aufgehen zu lassen. Doch Duchamp hat der Tradition nicht einfach den Rücken gekehrt, sondern ist vielmehr immer wieder auf sie zurückgekommen. Das 1912 begonnene und 1923 als »definitiv unvollendet« erklärte *Große Glas* (S. 256) und die erst postum bekannt gewordene Arbeit *Étant données: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage…* (1946–66, S. 262) sind die besten Beispiele dafür, dass sich seine künstlerische Arbeit zeitlebens einer intensiven Auseinandersetzung mit der Geschichte des neuzeitlichen Bildes verdankt – und zwar insbesondere mit den vom Modernismus des 20. Jahrhunderts verabschiedeten Normen der Perspektive und der Repräsentation. Das Readymade-Prinzip ist demnach nicht einfach als Akt zu verstehen, der der Malerei den Todesstoß versetzt, sondern als »notarieller Akt« ihrer Beglaubigung, als ihr »Testament«.[11]

Die Diskussion darüber, wie nun diese Rückkehr zur Bildtradition im historischen Kontext von Avantgarde und Modernismus kunstwissenschaftlich zu bewerten sei, wurde im französischsprachigen Raum erstmals im Rahmen der 1977 zur Eröffnung des Centre Georges Pompidou ausgerichteten Retrospektive und dem begleitenden Kolloquium in Cérisy geführt. Während Jean Clair, der die Ausstellung verantwortete, Duchamps Werk in die Nähe des Universalgenies Leonardo rückte und in nostalgischem Gestus behauptete, seine Rückkehr zur Tradition der perspektivischen Malerei sei die einzige Möglichkeit, »der Kunst wieder jene Intelligenz zurückzugeben«, die sie im Zuge ihrer Kritik durch den Modernismus verloren habe,[12] wandte Thierry de Duve ein, Duchamps Kunst sei kein *»réfus«* der Moderne, sie sei vielmehr als Kritik der Ideologie des Modernismus aufzufassen,[13] ihr Interesse an der Logik des klassischen Bildes sei kein substantielles, sondern ein strategisches, ihre Rückkehr zu den Konventionen kein »*retour* aux *conventions passés*«, sondern ein »*retour* sur *ces conventions*«[14] im Sinne des »pikturalen Nominalismus« als reflexiver Artikulation der historischen Bedingungen der Malerei im industriekapitalistischen Zeitalter. Schließlich sei, so Duchamp, im Zeitalter industriell hergestellter Farbe und Leinwand, jedes Bild bereits ein Readymade.

Der Pariser Katalog von 2015 greift diese Diskussion um den Stellenwert der Malerei und ihrer Geschichte in Duchamps Werk nun erneut auf. Indem die Ausstellung mit dem programmatischen Titel »La peinture, même« das festgefahrene Bild des längst zur Dada-Ikone avancierten Ikonoklasten herausfordert, aktualisiert sie zugleich den Streit um das Verhältnis von Avantgarde und Tradition zwischen

Modernismus, Postmodernismus und Antimodernismus, und verspricht die Diskussion um neue Forschungsperspektiven und -erkenntnisse zu bereichern. Die nicht nur in Alain Sebans und Bernard Blistènes Vorworten explizit betonte, sondern sich durch alle Beiträge ziehende Kontinuität mit der Retrospektive von 1977 setzt dabei die kulturpolitische Kontroverse wieder auf die Tagesordnung, welche die Debatte um Duchamps Werk, in dem sich in exemplarischer Weise die transatlantische Problematik der Geschichte der (westlichen) Avantgarden im 20. Jahrhundert verdichtet, seit jeher untergründig begleitet. So ist der Katalog auch Zeugnis dafür, dass es auch heute noch um die nationale kulturpolitische Deutungshoheit über das Werk eines Künstlers geht, den es schon 1977 »für unser Land zu beanspruchen« (Alain Seban, S. 9) galt. Während man in Frankreich wenig Skrupel hat, Picasso, Chagall, Brancusi, Man Ray usw. als französische Künstler zu naturalisieren, ist die »in amerikanischen Museen übliche« Bezeichnung Duchamps als »American born French« (ebd.) nach wie vor Anlass einer nationalen Kränkung und Ausdruck der größeren Demütigung, dass New York seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Paris als Kunstwelthauptstadt abgelöst hat.

Wirft man einen Blick auf die Auswahl der Katalogbeiträge und auf die in ihnen rezipierte Literatur, ist daher kaum verwunderlich, dass wichtige Forschungsbeiträge aus dem angelsächsischen Sprachraum fehlen, wie David Joselits 1998 erschienene Monographie *Infinite Regress* – eine Studie, die insbesondere bezüglich Duchamps ›kubistischer‹ Produktion neue Maßstäbe setzt.[15] Ebenso mag die Leser*in eine Diskussion der zum Thema einschlägigen Thesen des in Frankreich lehrenden, aber hauptsächlich in den Vereinigten Staaten rezipierten belgischen Autors Thierry de Duve vermissen. Auch die Abwesenheit neuerer Studien der feministischen Kunstgeschichte zu Duchamps Dekonstruktion des männlichen Künstlersubjekts fällt auf.[16] Erklären lässt sich dies ebenfalls durch eine nationalistische und heteronormative kulturpolitische Agenda, deren Ziel es zu sein scheint, die Stellung des Werks als französisches Kulturgut im europäischen Kanon zu festigen. So haben Jean Clairs Vergleiche der »zarten Palette […] und formalen Strenge« Duchamps mit der »raffinierten Bildsprache« Vermeers, und seiner »beispiellosen Ikonographie« mit der Methode Leonardos (S. 295), die sachlicher Überprüfung nur schwerlich standhalten, vor allem einen normativen Zweck: das Bild Duchamps in eine Ahnenreihe europäischer Genies zu stellen.

Der mit der Ausnahme von Annabelle Görgen und Herbert Molderings ausschließlich von französischen Forscher*innen (zu einem Großteil Kurator*innen) bespielte materialreiche Katalog wartet mit einigen spannenden Entdeckungen auf, so eine detailreich aufgearbeitete Dokumentation früher Pressezeichnungen, welche den Ursprung von Duchamps Wortspielen und *calembours* im Milieu der Karikaturisten und *Fumistes* aufweist (Annabelle Görgen, S. 54–65). In diese Kategorie weniger bekannter Aspekte des Werks fallen auch Illustrationen zu symbolistischen Gedichten Jules Laforgues (S. 130–133) sowie eine Kontextualisierung des *assisted readymade L.H.O.O.Q* (1919, S. 38) in einer während der dritten Republik populären Ikonographie der *Joconde* mit *moustache,* deren Ursprung in dem humoristischen

Milieu der *Arts Incohérents* liegt (Marc Décimo, S. 66–69). Auch entlegene und wenig erforschte Nischenthemen werden mit beflissener Akribie untersucht, so z. B. Duchamps Vorliebe für den ›naiven‹ Maler Louis Michel Eilshemius (Choghakate Kazarian, S. 83–85). Einige biographische Details bestechen durch ihren anekdotischen Charakter, wie die Nacherzählung von Duchamps Begegnung mit Walter Benjamin, der, als ihm der Künstler in einem Café am Boulevard Saint-Germain im Frühjahr 1937 eine für die *Boîte-en-Valise* (1935–41, S. 44–47) erstellte Miniatur-Reproduktion von *Nu descendant un escalier n°2* zeigte, notierte, sie sei »atemberaubend schön« (S. 30). Gerne erführe die Leser*in hier mehr über die theoretischen Zusammenhänge solcher Konstellationen, die über die Kontingenz des anekdotischen Zusammentreffens hinaus auf eine Sphäre historischer Wahrheit verweisen und ins Zentrum des Vorhabens führen könnten: der Selbstkritik der bürgerlichen Kunstgattung Malerei zum historischen Zeitpunkt ihrer durch Industrialisierung, Reproduktionsmedien, aber auch Faschismus und Exil provozierten Krise. Statt solche spannungsgesättigten Konstellationen des Materials theoretisch zu vertiefen, setzt der Katalog leider zu häufig darauf, es anekdotisch auszubreiten. Unnötig ist außerdem die notorische Verbeugung vor den anderen Pariser Kulturinstitutionen. So stellt sich bei den Beiträgen von Marie-Sophie Corcy (Musée des arts et metiers), Yves Peyré (Bibliothèque Sainte-Geneviève) und Laurent Mannoni (Cinématheque française) die Frage, was sie an neuen Erkenntnissen zur Duchamp-Forschung beitragen. Wer sich dafür interessiert, kann jedenfalls erfahren, dass der Künstler (»cherche du travail«) während seiner zweimonatigen Anstellung als Hilfsbibliothekar der *Bibliothèque Saint-Geneviève* 1913, von der »Atmosphäre« des Lesesaals »gebannt«, sich in der »Kunst des Lebens« (S. 221) schulte und »bedeutende« literarische und wissenschaftliche Werke nicht nur studierte, sondern »sich träumend in sie vertiefte« (S. 223).

Von solch vager biographischer Einfühlung heben sich die gut recherchierten und informativen Texte zur kunsthistorischen Verortung von Duchamps malerischem Frühwerk wohltuend ab. So rekonstruiert Rudolphe Rapettis Beitrag (S. 88–99) präzise den – für einen dem Kubismus nahestehenden Maler äußerst heterodoxen – Einfluss des Symbolismus auf Duchamps Werk. Schon die fauvistisch-cloisonnistisch anmutenden Bilder zwischen 1910 und 1911 verraten eine Begeisterung für Mystik, Esoterik und das Übernatürliche sowie für literarisch-symbolische Motivik, die der Konzentration auf das Sichtbare und die Form, wie sie Cézanne als geistiger Vater des Kubismus vertritt, nicht ferner stehen könnte (siehe z. B. das spiritistisch-auratische *Portrait du Docteur Dumouchel,* 1910, S. 114, oder die an Émile Bernard erinnernde Paradies-Ikonographie und Malweise in *Le Printemps,* 1911, S. 104). Die Tatsache, dass sich Duchamp außer für die traumhaften Bilder Odilon Redons oder den schwarzen Symbolismus der Dekadenz, wie ihn Aubrey Beardsley oder Alberto Martini vertreten, auch für die komisch-abstrusen mythologischen Szenen des Schweizers Arnold Böcklin begeistern konnte, den er auf seinem Weg nach München in Basel für sich entdeckte, verweist jedoch eher auf die generelle Attraktivität, die das Abseitige, Bizarre eines symbolistischen Metarealismus,

einer Wiedereinführung literarischer Sujets nach ihrer Verbannung durch den Impressionismus auf jene Künstler*innen ausübte, die später die surrealistische Bewegung konstituieren sollten. Unbeantwortet bleibt die Frage, welche technischen, sprachlichen und konzeptuellen Strategien Duchamps Kritik des Realismus aus dem Symbolismus übernimmt, und wie er sie für seine Zwecke umformt. Es bleibt bei bloßer Einflussforschung, die sich zudem unterschiedslos auf bildliche wie literarische Quellen stürzt.

In dieser unspezifisch ikonographischen Methode, die ideengeschichtliche Kontexte, allgemeine kulturelle Tendenzen und Bildtraditionen gleichermaßen zum illustrativen *Inhalt* der Duchampschen Kunstproduktion erklärt, liegt dann auch das größte methodische Problem des Katalogs. Die Produktionslogik des Readymade – seine Kritik des Scheincharakters der Kunst und der imaginären Repräsentation des Subjekts – wird in der Absicht umgangen, eine Kontinuität innerhalb des Duchampschen Werks und der bildkünstlerischen Tradition der Neuzeit insgesamt herzustellen.

Die idealistische Prämisse der Ikonologie, Kunst sei Illustration außerkünstlerischer Ideen bleibt unwidersprochen: Ob Cécile Debray Duchamps Kubismus in Übereinstimmung mit seiner Theoretisierung durch Jean Metzinger als »Ideenmalerei« qualifiziert (S. 139), Philippe Comar die Ursprünge der »viszeralen Mechanik« Duchamps in der philosophiegeschichtlichen Tradition des mechanistischen Menschenbilds seit Descartes und der Aufklärung nachzeichnet (S. 206–210) oder Frédéric Migayrou mit Henri Poincaré den altbekannten Topos der vierten Dimension aufgreift und ganz im Sinne des romantischen Subjektivismus der Avantgarden eine »Physik der Kunst jenseits des Realismus, eine Biophysik des Begehrens und des Schaffens« postuliert, die »nur der Intuition zugänglich« (S. 247) sei. Besonders neu ist das alles nicht. Schon 1984 hatte Thierry de Duve zu ähnlichen Lesarten kritisch angemerkt, Duchamps »Anrufung der *matière grise*« richte sich auf die »epistemologische Funktion der Malerei« und sei »keinesfalls ein Plädoyer für literarische, symbolische oder intellektuelle Sujets, seien sie der Mythologie der vierten Dimension entnommen.«[17]

Ihre Begründung erfährt die ikonologische Methode des Katalogs dann im abschließenden und zentralen Essay Jean Clairs. Die Zwischenüberschrift »Une iconologie de l'art moderne« kann als methodologisches Motto des gesamten Katalogs herhalten. Ihre Anwendung erläutert Clair beiläufig am Beispiel der gegenstandslosen Malerei, wenn er schreibt, diese »illustriert« die wissenschaftlichen Theorien, auf die die Künstler sich stützen, »ebenso treu wie die alte religiöse Malerei den Beschreibungen der Heiligen Schrift gehorchte« (S. 291). Die panofskysche Ikonologie soll auch auf solche künstlerischen Phänomene applizierbar sein, die nicht mehr der gegenständlichen Repräsentation gehorchen – wie der Abstraktion oder dem Readymade. So lässt sich eine bruchlose Linie spannen von der symbolistischen Esoterik über die Ideenmalerei des Kubismus bis zu Kandinskys Geistigem in der Kunst und der vierten Dimension der nicht-euklidischen Geometrie, die das empirisch Sichtbare transzendierende Proportionen des Goldenen Schnitts wiederaufleben lasse.

Duchamp habe in der Arbeit am *Großen Glas* nicht weniger versucht als eine Rekonstitution des Heiligen der Kunst, eine metaphysische Offenbarung des Unsichtbaren, welche die große europäische Kunst von der Antike bis zur Neuzeit, in ihrer religiösen und sozialen Funktion geleistet habe, und die in der Moderne profaniert, zu »Ware« (S. 301), »Kitsch« (S. 298) und »Abfall« (S. 294) degradiert worden sei. Das Readymade, dessen Produktionslogik und die ihr korrespondierenden Modelle künstlerischer Subjektivität Clair vollkommen außer Acht lässt, wird, der ikonographischen Lesart integriert, zum bildlichen Ausdruck des Scheiterns eines Strebens nach einem überhistorischen »Wesen« der Dinge, einer »Theologie« der Kunst, eines »unsichtbaren Universums«, eines »immateriellen Jenseits der irdischen Welt« (S. 284). Dass eine derartig idealistische Rhetorik dem Ironiker Duchamp völlig fremd war, hindert Clair nicht daran, ihn zum tragischen Helden, ja zum »gefallenen Engel» einer materialistischen Moderne zu stilisieren. Die Readymades *L.H.O.O.Q.* (1919) und *Fontaine* (1917) liest Clair als resignativ-zynische Bilder einer Verfallsgeschichte der Kunst, in der das (weibliche) Ideal (die *Joconde*), zur »großen Hure der Kunst» erniedrigt, »herabgesetzt wird auf den Rang eines Urinoirs« in der Form der Anatomie des weiblichen Geschlechts. In dem manichäischen Aufeinandertreffen von »Skatologie und Erhabenem« (S. 297) spielt sich das »Drama der Impotenz« (S. 301) der modernen Kunst ab. Der Künstler als »Mann« ist nicht mehr fähig, seine sexuelle Begierde als »Kontemplation« im Kunstwerk zu »sublimieren« (S. 300). Bereits auf der Ebene der ikonographischen Deutung scheint diese Lesart mehr als fragwürdig (zur politischen Haltung, die sie trägt, erübrigt sich jeder Kommentar). So umgeht Clairs Interpretation einen zentralen Aspekt der Duchampschen Bildproduktion, der zum heteronormativen Bild des »verbitterten« (S. 301) Mannes, der vergeblich dem »Rätsel« der »Natur der Frau« (S. 294) auf der Spur ist und verlorenen humanistischen Idealen nachtrauert so gar nicht passen mag: die performative Inszenierung und Dekonstruktion sexueller Identität durch Formen der Travestie und androgyne Resignifizierungen des Künstlerbildes.

Doch auch eine Kritik, welche die Prämissen der Ikonologie teilt, und auf der Ebene der Repräsentation des Subjekts argumentiert, greift zu kurz, denn die subjektkritische Logik von Duchamps Bildstrategien erschließt sich erst durch die Funktion von Sprache und Symbolischem, welche die visuelle Autonomie des Bildes als Raum des Imaginären durchkreuzt.[18] Die dem Katalog zugrunde gelegte ikonologische Methode geht jedoch von einem unproblematischen Übersetzungsverhältnis von Bild und Sprache aus. Ihre Funktion ist es, den historischen und epistemologischen Bruch zu überspielen, den das Readymade-Prinzip, als Selbstkritik der Malerei, verursacht hat, und die Fiktion des autonomen männlichen Künstlersubjekts zu restaurieren, deren Grundlagen es gemeinsam mit seiner imaginären Repräsentation im Bild ins Schwanken brachte.

1 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de notes,* hg. von Michel Sanouillet und Paul Matisse, Paris: Flammarion, 2008, S. 174.

2 Ibid., S. 209.

3 Siehe Marcel Duchamp, *Ingenieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne,* Paris: Belfond, 1977.

4 Zit. n. Thierry de Duve, *Nominalisme Pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité,* Paris: Les Éditions du Minuit, 1984, S. 174.

5 *Duchamp du signe,* op. cit., S. 177.

6 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 44.

7 Martha Buskirk und Mignon Nixon (Hg.), *The Duchamp Effect,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

8 Arthur C. Danto, »The Transfiguration of the Commonplace«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33/2, 1974, S. 139–148.

9 Benjamin Buchloh, »Readymade, Objet Trouvé, Idée Reçue (1985)«, in: *Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 2015, S. 311–334.

10 Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail: Suivi de Misère de la sociologie,* Paris: Les Prairies ordinaires, 2014.

11 De Duve, *Nominalisme pictural,* op. cit, S. 32.

12 Jean Clair, »Duchamp, Léonard, la tradition maniériste«, in: *Marcel Duchamp: Tradition de la rupture ou rupture de la tradition?* (Actes du Colloque de Cérisy 1977), Paris: Union générale d'éditions, 1979, S. 117–156, hier S. 141.

13 Diskussionsbeitrag von Thierry De Duve, in ibid., S. 148.

14 Thierry De Duve, *Nominalisme pictural,* op. cit., hier S. 64.

15 David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910–1941,* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

16 Amelia Jones, *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp,* Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1994. Siehe für den französischen Kontext auch: Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme: La modernité de Marcel Duchamp,* Paris: PUF, 2012.

17 Thierry De Duve, *Nominalisme pictural,* op. cit., hier S. 43.

18 Vgl. ibid.