

Herbert Molderings

MARCEL DUCHAMP DIE SCHRIFTEN

Band 1, Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer. Gestaltet von Peter Zimmermann. 320 Seiten. Einmalige numerierte Auflage von 2.000 Exemplaren. Regenbogen-Verlag Zürich 1981. 620,- DM

„Das Metall oder (Material) – des Leiterwagens ist *emanzipiert* d.h.: daß es zwar ein Gewicht hat, daß aber eine horizontal auf den Leiterwagen einwirkende Kraft dieses Gewicht nicht zu tragen braucht (das Gewicht des Metalls *widersetzt sich* nicht einem horizontalen Zug (entwickeln). Der Leiterwagen ist *horizontal emanzipiert*. Er ist frei von Schwere in der horizontalen Ebene (Eigenheit des Metalls der Stäbe, die den Leiterwagen ausmachen) ...

Als Derby durchqueren die Pailletten die Sonnenschirme A, C D. EF ... B. und je weiter sie nach D, E, F ... usw. gelangen, desto mehr werden sie *gerichtet* d.h. verlieren sie den Sinn von Oben und Unten (genauerer Ausdruck). – Die Gesamtheit dieser Sonnenschirme bildet eine Art *Labyrinth der 3 Richtungen*. – Die durch diese unmerkliche, progressive Umkehrung betäubten Pailletten verlieren (*provisorisch* sie werden sie später wiederfinden) ihre Bezeichnung von links, rechts, oben, unten usw. verlieren das Bewußtsein der Lage.

Die Sonnenschirme richten also die Pailletten, die bei ihrem Austritt aus den Röhrchen frei waren und aufsteigen wollten.

Sie richten sie wie ein zu stark gerolltes Blatt Papier, das man mehrere Male in entgegengesetztem Sinne entrollt.

in dem Maße, daß: notwendg.weise Zustandsveränderungen der Pailletten

eintritt. Sie können ihre Individualität nicht bewahren und vereinigen sich alle hinter B.“.

In solchen Gedanken entwarf Marcel Duchamp in den Jahren 1912 bis 1915 eine Folge von Bildereignissen, denen er den Titel gab: *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*.

Sie waren das Modell einer Welt, so schrieb er an den Rand eines Zettels, „die möglich ist, sobald man die physikalischen und chemischen Gesetze ein wenig überdehnt“. Nach seiner Ankunft in den USA im Jahre 1915 arbeitete er acht Jahre daran, dieser erfundenen Realität zumindest partiell eine sichtbare Form zu geben. So entstand sein Hauptwerk, das gleichnamige Glasbild *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar*.

Das „Gemälde“ ist nur bedingt eine visuelle Gestaltung der im Material des Wortes und des Wortspiels entwickelten Ideen. Diese lassen sich weder direkt noch vollständig sichtbar machen. Das sprachlich erzeugte und das visuelle Bild sind zwei verschiedene Daseinsweisen, Zustandsformen von Ideen, die sich desto weniger zur Deckung bringen lassen, je präziser sie sind.

Deshalb hatte Duchamp von Anfang an die Absicht, den literarischen Bestandteil der *Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* als Buch herauszugeben, das zur Betrachtung des Glasbildes herangezogen werden sollte.

Es erschien 1934, elf Jahre, nachdem er das *Große Glas* unvollendet beiseite gestellt hatte, allerdings nicht als Buch, sondern als eine mit grünem Velourspapier überzogene Schachtel in einer nummerierten und signierten Auflage von 320 Exemplaren (im Selbstverlag). Sie enthielt 94 handschriftliche Texte, aus dem Notizbuch gerissene Bemerkungen, Skizzen, Planzeichnungen und Fotos, die im Lichtdruckverfahren faksimiliert worden waren. Eine umgeschriebene und vereinfachte Textfassung der gesamten *Grünen Schachtel* veröffentlichte 1959 Michel Sanouillet in dem Buch *Marchand du Selécrits de Marcel Duchamp* (zweite erweiterte Auflage Paris 1975).

Die Texte der *Grünen Schachtel* liegen nun auch in deutscher Sprache vor. Sie bilden das Kernstück des 320 Seiten starken Buches *Marcel Duchamp Die Schriften*, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, dem Kunstvermittler und Mitbegründer der F + F, Schule für experimentelle Gestaltung in Zürich, der sich seit fast drei Jahrzehnten mit dem Werk Duchamps befaßt. Der vorliegende Band I enthält alle zu Lebzeiten Duchamps veröffentlichten Texte. Ein Band II mit den Schriften aus dem Nachlaß, die 1980 in Paris (Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou) erschienen sind, ist angekündigt.

Die Materialien zur *Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* von 1934 werden ergänzt durch die sechzehn Blätter aus der sogenannten *Schachtel von 1914*, dem Prototypen dieser Art literarischen Werks im Oeuvre Duchamps, und die umfangreichen Beiträge aus der *Weißten Schachtel*, die 1966 in 150 nummerierten und signierten Exemplaren von der New Yorker

Galerie Cordier & Ekstrom verlegt worden ist.

Obwohl ihre Publikation über einen Zeitraum von mehr als fünfzig Jahren verteilt ist, datieren diese Texte, Notizen, Gedankenentwürfe, fertigen und halb-fertigen Wortspiele in der Hauptsache aus den Jahren 1912 bis 1920.

In diesen Jahren machte Duchamp seine wichtigsten künstlerischen Erfindungen, von denen vor allem das *Readymade* die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert verändert hat. Die neuen Ausdrucksmittel entstanden in Opposition zu der damals vorherrschenden Tendenz in der bildenden Kunst zur „reinen Malerei“, zur „peinture pure“. Während die Mehrzahl seiner kubistischen Kollegen damit befaßt war, die Malerei von allem „Außerkünstlerischen“ zu trennen, stellte sich Duchamp bewußt in die vormoderne Tradition einer Kunst, die immer religiös, philosophisch oder literarisch gewesen war. Inspiriert von seinem Dichterfreund Apollinaire wandte er sich der Literatur zu. In den Werken von Laforgue, Mallarmé, Jarry und Roussel fand er ein Echo seiner eigenen, noch ungeformten Ideen. Ihren Gedichten, Erzählungen und Theaterstücken wollte er auf dem Gebiet des visuellen Ausdrucks etwas Vergleichbares an die Seite stellen: Sinn-Bilder, die über den bloßen Augenreiz hinausgehen. Dieses Ziel führte zwangsläufig zur Reliterarisierung der Kunst.

Den Übergang vom reinen Sehbild zum visuellen Gedankenbild verkörperten am radikalsten die *Ready-mades*. Der Gegenstand ist in ihnen meist nur der greifbare Bestandteil eines komplexen Ideen-Gefüges, zu dem unsichtbare, durch Worte evozierte „Bilder“ hinführen: *Pulled at Four Pins* (eine Kaminhaube), *Apolinère Enameled* (eine Reklametafel für Glasurfarben), *In Advance of the Broken Arm* (eine Schneeschaukel) usw. Stauffer hat diese Arbeiten in dem Kapitel „Die Wort- und Textspiele“ zusammengefaßt. Da sie mit guten Abbildungen illustriert und detailliert kommentiert sind, eröffnet das Buch dem Leser nicht nur einen Zugang zu Duchamps Schriften, sondern ist zugleich eine informative Einführung in sein plastisches Werk.

Als in der kubistischen Malerei die ersten Bezeichnungen „ohne Titel“ oder einfach „Nummer soundso“ auftauchten, erweiterte sich in Duchamps Projekt der *Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt*, sogar der Titel zu einem eigenen literarischen Werk, das nicht weniger wichtig war als seine visuelle Darstellung. Ja Duchamp hat wiederholt hervorgehoben, daß die aus der Sprache entwickelten Ideen wichtiger seien als ihre Verbildlichung auf dem Glas.

In den Texten zur *Entblößten Braut* ... überträgt Duchamp die Sprache mathematisch-physikalischer Theoreme auf einen Erfahrungskomplex, der sich jeder mathematisch exakten Beschreibung zu verschließen scheint: das Verhältnis der Geschlechter, die Psychologie der Sexualität.

Das „Spontaneitäts-Prinzip: Der Junggeselle zerreibt seine Schokolade selber“, – das Phänomen der „oszillierenden Dichte: Aus Herablassung ist ein Gewicht beim Abstieg dichter als beim Aufstieg“ und der „abschweifenden Moleküle“ sind einige der Axiome, auf denen der imaginäre physikalische

Versuch der *Entblößung ... der Braut* aufgebaut ist.

In Duchamps Sprachwerk liegt die Dynamik, das Potential, unsere Gedanken beim Lesen in Bewegung zu bringen, in der besonderen Art der Wortverbindung. Die einzelnen Worte sind präzise und klar. Doch verlieren sie ihre wissenschaftliche Transparenz in dem unaufhörlichen Prozeß, – übergangslos, unvermittelt – eine Kategorie, einen Begriff, ein Wort aus dem Zusammenhang, in dem wir sie zu finden gewohnt sind, in einen neuen, mysteriösen zu übertragen. In erster Linie ist es die logisch unauflösbare Verschmelzung von Physikalischem und Psychischem, das sich in den Texten der Schachteln von 1914 und 1934 vollzieht: es gibt einen *Schwere-Makler* und ein *Ministerium der Koinzidenzen*, eine *ironische Kausalität* und *emanzipierte Metalle*.

Die Verbindung aus Physik, Chemie, Maschine und Sexualität entsteht im Labor des Humors, der angesichts der kapitalistischen Realität des wissenschaftlichen Fortschritts, der Instrumente, der technischen Produktionsmittel, die Verschwendung, Versklavung und Zerstörung ist, nur schwarz sein konnte.

Duchamps Einstellung zum naturwissenschaftlichen Weltbild war durch eine skeptizistische Philosophie bestimmt. Das Ziel seiner Kunst ab 1912 war es, die wissenschaftliche Weltanschauung zu ironisieren.

Er hat sich nur selten theoretisch zur Aufgabe des Künstlers in der modernen Gesellschaft geäußert. Alle Beiträge zu diesem Thema sind in dem vorliegenden Band abgedruckt. Die aufschlußreichsten Gedanken findet man in einem Vortrag von 1960 unter der Überschrift „Soll der Künstler an die Universität gehen?“.

„Der Künstler spielt in der modernen Gesellschaft eine viel wichtigere Rolle als nur die eines Handwerkers oder eines Possenreißers“, erklärt er dort. „Er sieht sich mit einer Welt konfrontiert, die auf einem brutalen Materialismus beruht und in der alles in bezug auf den *materiellen Wohlstand* bewertet wird; in der auch die Religion, die viel an Terrain verloren hat, nicht mehr die große Spenderin geistiger Werte darstellt. Heutzutage ist der Künstler ein merkwürdiges Reservoir an para-spirituellen Werten, in absoluter Opposition zum alltäglichen *Funktionalismus*, für den die Wissenschaft die Huldigung einer blinden Bewunderung empfängt“. Duchamp empfiehlt dem Künstler, an die Universität zu gehen, um sich einerseits über die letzten Ergebnisse des „sogenannten *alltäglichen materiellen Fortschritts* zu informieren“ und andererseits „eine Kenntnis der großen geistigen Traditionen zu erwerben, mit denen selbst die Religion den Kontakt verloren zu haben scheint“. Durch diese Ausbildung, so seine Überzeugung, wird der Künstler über die angemessenen Werkzeuge verfügen, „um innerhalb der geistigen Werte durch den Kanal eines Ich-Kults gegen diese materialistischen Zustandsbedingungen anzukämpfen. Ich glaube, der Künstler hat heute mehr denn je diese parareligiöse Mission zu erfüllen; die Flamme einer inneren Vision brennend zu erhalten, deren getreueste Übersetzung für den Laien das Kunstwerk zu sein scheint“.

Wie intensiv Duchamp selbst die letzten Ergebnisse der naturwissenschaft-

lichen Theorie studiert und in ihnen neue Inspirationsquellen gesucht und gefunden hat, verdeutlichen die Texte aus der sogenannten *Weißer Schachtel* von 1966. Sie enthalten in der Hauptsache Spekulationen über Abbildprobleme, die in Traktaten zur Perspektive, aber mehr noch in der vierdimensionalen Geometrie (in den Schriften Jouffrets im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts), in der Topologie und der Dimensionstheorie des Mathematikers Henri Poincaré formuliert worden waren. In ihnen haben viele der neuen Werke und Ausdrucksformen Duchamps ihren Ursprung.

Duchamp wollte die Kunst wieder „in den Dienst des Geistes stellen“. Um welche Ideen, um welche philosophische Perspektive es sich dabei handelt, darüber informieren am besten die *Schriften*. Ohne ihre Lektüre wird man den Gehalt der Duchampschen Kunst nicht verstehen können, so wie es nicht möglich ist, die Illustrationen eines Lehrbuchs der Physik zu begreifen, ohne die Erläuterungen der Versuchsanordnungen im Text zu lesen.