

Annabelle Goergen

»Der Kunst eine lange Nase zeigen«

Die Arts incohérents (1882–1893): Eine vergessene ›inkohärente‹ Kunst mit Zukunft



1 Titelblatt der sechsseitigen Spezialnummer »Les Incohérents« von Le Courrier français. Herausgegeben anlässlich des ersten Kostümballs am 12. März 1885.

»Eine Ausstellung mit Zeichnungen von Leuten, die nicht zeichnen können.«¹ – Diese Idee steht 1882 am Anfang einer vergessenen Bewegung des 19. Jahrhunderts, den »Arts incohérents.« Ihr Begründer, der Autor und Verleger Jules Lévy (1857–1935), gab später die Verantwortung für den ungewöhnlichen Gedanken an den – prophetischen – Bereich des Nicht-Kontrollierbaren ab: In einer Spezialausgabe der Zeitung Le Courrier français zu den Arts incohérents (Abb. 1) behauptete er 1885, die Idee sei ihm des Nachts in einem Traum gekommen, an einem Freitag den 13. – und veralberte schon mit dieser Entstehungsgeschichte seine unzähligen Anhänger.

Die Idee ist übermütig und unlogisch, sie verlangt nach Publikum und scheint ausgerichtet auf einen schnellen Lacherfolg – sie ist albern. Sie spielt mit Erwartungen und Konventionen, sie destabilisiert die für verbindlich gehaltene Vorstellung, daß eine Ausstellung Menschen vereint, die das, was sie ausstellen, besonders bemerkenswert können und entsprechend Bewunderung ernten dürfen – oder es zumindest selbst meinen. Zugleich stellt sie das Ideal der akademischen Kunst in Frage. Das neue Ideal ist die Unkenntnis des Mediums, das als Ausdrucksmittel gewählt wird und ein Spiel mit Täuschungen, wie Emile Goudeau Lévy's Idee allgemeiner formulierte: Ein Inkohärenter kann »Maler, Dichter, Bürokrat oder Bildhauer sein, aber das, was ihn unterscheidet ist, daß er in dem Moment, wo er sich dem Inkohärenten aussetzt, vorzieht als das zu gelten, was er nicht ist. Der Buchhändler wird Tenor, der Maler schreibt Verse, der Architekt diskutiert den Freihandel, und das alles mit Überschwang.«²

Überschwang, Pfuscherei und Distanz

Die Idee war erfolgreich – gerade weil sie gegen die Konventionen, die fesselnden Gesetze der Logik und gegen den Ernst anging. Ernst wurde allerdings auch die Ursprungsidee nicht genommen, und so war kaum ein Teilnehmer tatsächlich Amateur auf dem Gebiet, mit dem er als Inkohärenter auftrat: Die meisten inkohärenten

Zeichnungen stammten von professionellen Pressekarikaturisten, Schilderern und Malern. Vertreter dieser Berufsgruppen bildeten den Kern des lockeren Zusammenschlusses von Künstlern.³ Dabei versuchten manche von ihnen – oft unter Pseudonymen –, Lévy's Idee entgegenzukommen, indem sie unpassende Elemente wie Realien in ihre Darstellungen einbezogen, ganz auf die zweite Dimension verzichteten oder zumindest versuchten, anders als sonst zu zeichnen, nämlich mit »inkohärenter Würze.«⁴ Dafür waren der von Goudeau beschworene »Überschwang« entscheidend sowie die Schnelligkeit der Herstellung: Entsprechend betonte Lévy stolz, daß seine Freunde nach seinem Aufruf Werke »zurechtgepfuscht« hätten.⁵ Auch die späteren Ausstellungen warben mit der Flüchtigkeit, Arbeiten waren »in einer Minute hergestellt«⁶ – und damit fast automatistisch, wie im unreflektiert monologisierenden Sprechen.

Der modische Monolog, einer der originellsten und exzentrischsten sprachlichen wie literarischen Ausdrücke der modernen Pariser Fröhlichkeit des 19. Jahrhunderts, verband und verdichtete in schnell aneinandergereihten, albernen Wortspielen und Schüttelreimen unterschiedliche Realitäten auf überraschende Weise – er war wegweisend für das surrealistische automatische Schreiben.⁷ Dieser komposite Charakter des Monologs fand zeitgleich sein bildnerisches Pendant in den Werken der Arts incohérents: Die inkohärenten Zeichnungen, Malereien, Reliefs, Assemblagen, Skulpturen und Objekte entstanden durch die unpassende und damit komische Zusammenführung von Material und Form, Titel und Objekt oder durch die überraschende Kopplung von Gedanken in Wortspielen, die mit dem Objekt nur noch plastisch umgesetzt wurden.

Die Kalauer, Homonyme, evozierenden Titel und die – ebenfalls im Surrealismus wieder auftretenden – »Fatrasiens«⁸ stammten vorrangig von Schriftstellern und Theaterleuten, die gemäß Lévy's Idee auch an den Ausstellungen teilnahmen. Viele von ihnen schrieben sonst Komödien und Singspiele oder arbeiteten für die leichten Blätter, von wo sie Schnelligkeit sowie eine Ausrichtung auf mondäne Themen und auf den Erfolg beim Publikum mitbrachten, die auch der Inkohärenten-Bewegung zu eigen war. Die Inkohärenten verschiedenster Berufssparten glichen somit ihre Unkenntnis im Zeichnen durch den Bezug auf ihr tägliches Arbeitsmittel aus und nutzten für die »nutzlosen« inkohärenten Werke ihr unterschiedliches professionelles Können wie ihren technischen Dilettantismus. Dieser Ansatz verhalf ihnen zu einer entscheidenden, mehrfachen Distanz: gegenüber ihrer Profession, den mit den Werken angesprochenen Themen, der Gesellschaft und ihrem Publikum. Damit ging ein dandyhaftes, überlegenes Selbstverständnis einher, wie Lévy's verdächtig bescheidene Selbstdarstellung ahnen läßt: »Die Inkohärenten sind auch nicht schlauer als alle anderen, aber sie sind davon überzeugt, daß sie keine Idioten sind.«⁹

Die Distanz zu den eigenen Werken und denen »anderer Künstler« ließ die Arts incohérents und ihr Publikum laut über die Kunst und ihren Anspruch lachen. Mit Phantasie, Scharfsinn und überraschenden Einfällen griffen sie nicht nur einzelne Werke, Personen oder Ereignisse an, sondern die Kunst grundsätzlich, – ihre Materialien, Techniken, Genres, Schulen, ihre Methoden und schließlich ihr ganzes System. So können die Inkohärenten zu den satirischen Bewegungen ihrer Zeit gezählt werden wie den belgischen »Zwanzeurs«.¹⁰ Darüber hinaus aber waren sie einmalig, schon durch ihre geistige Zwischenstellung zwischen Kunst und Spektakel und ihre ungewöhnlich lang andauernde Popularität. Mit ereignisreichen Ver-

nissagen, Ausstellungen und mit Kostümbällen¹¹ unterhielten sie über zehn Jahre lang »tout Paris«.

Der Verlauf – Ausstellungen und Spektakel

1882 begann Lévy mit der Realisierung seiner Idee: Zunächst improvisierte er eine Ausstellung auf einem Wohltätigkeitsbasar – wobei schon die Ausstellungserfahrung selbst ganz »inkohärent« war. Wegen mangelnder Elektrizität erhielt jeder Besucher eine Kerze zur individuellen Erleuchtung. Dann folgte eine eintägige Zimmer-Ausstellung beim Gründer und Förderer. So privat der Ausstellungsort war, – ein knapp zehn Quadratmeter kleines Zimmer, das Lévy sonst »als Salon, als Essraum, als Küche diente,«¹² – so professionell waren Ankündigung, Werbung und Durchführung des Unterfangens. Diese Kombination erwies sich als höchst zugkräftig: Eine Sonderausgabe der Zeitung *Le Chat noir* diente als erster inkohärenter Ausstellungskatalog und listete nicht weniger als 157 Werke von 67 Ausstellern auf.¹³ Angeblich »streng persönliche« Einladungen an Freunde und Presse lockten an dem einzigen Ausstellungstag 2000 Menschen in den kleinen Raum im »Haus der Inkohärenz.«¹⁴ Unter den begeisterten Besuchern war der einflussreiche Kunstkritiker Felix Féneon ebenso wie Camille Pissarro, Auguste Renoir und Edouard Manet.¹⁵

Den Ereignischarakter behielt die Bewegung auch mit längeren Ausstellungszeiten und allmählicher Institutionalisierung; zu den Eröffnungen fanden kunstsparten-übergreifende Aktionen statt. So veranstalteten die Inkohärenten 1884 »eine Art Happening«¹⁶ vor ihren Werken: Sie promenierten zwischen dem Publikum und den Komödianten, die von den benachbarten Theater gekommen waren, und trugen (un)passend zur »Vernissage« [Lackierung/Eröffnung] mit wichtiger Haltung Leitern, die beschrieben waren mit dem Wortspiel »Je vernis!«.¹⁷

Diese Interferenz der Welt der Kunst und der Welt des Spektakels und die Mischung der Genres waren zukunftsweisend. Sie trugen ebenso zum Erfolg der Manifestationen bei wie die ausgestellten Werke selbst. Der sensationelle Zuspruch zeigte, daß Lévy's Traum von der unkonventionellen, albernem Herangehensweise an Kunst nicht nur die Albernheit eines einzelnen war. Die Haltung fiel vielmehr auf vorbereiteten und fruchtbaren Boden.

Die literarische Wiege – Bluffende Wasserhasser

Die Arts incohérents waren Teil der anarchistischen, antiakademischen und antiinstitutionellen Künstlergemeinschaft von Montmartre. Sie fügten sich in den Kontext der Zerstreuungen ein, die Ablenkung boten von dem allgemeinen pessimistischen Lebensgefühl und dem tiefen Unbehagen, das durch die Niederlage 1870 und die Zerschlagung der Pariser Commune 1871 ausgelöst worden war. Zugleich waren sie, wie schon die zeitgenössische Presse feststellte, »selbst nichts anderes als die Produkte dieser aktuellen Neurose.«¹⁸

Der Ursprung der Inkohärenten lag in dem 1878 von Emile Goudeau gegründeten literarischen Club der »Hydropathen [Wasserhasser]«.¹⁹ Mit antibürgerlicher

Prämisse und Theatralität formalisierte der Club erstmals den radikalen Charakter des Fin-de-siècle und wies damit bereits auf Alfred Jarry und sein universelles Angehen gegen die Gesellschaft im »Ubu Roi«.²⁰ Die Auflehnung drückte sich in der Philosophie des »Fumismus« aus. Diese »Blufferei« wollte als »innere Verrücktheit, die sich nach außen durch unerschütterliche Possenreißereien zeigt«²¹ das Publikum verwunsichern, ihm Fallen stellen. Sie verspottete das Bürgertum, indem sie seine ewigen Werte wie die Kunst parodierte. »Kindliche« Mittel wie Übertreibung, Täuschung, Lüge waren die ästhetischen Mittel der Fumisten.²²

Die Inkohärenten wuchsen direkt in dieser Unterrichtsstunde der Subversion auf, die durch Überraschung und Humor das System destabilisierte und die Vernunft provozierte. In ihren Werken manifestierte sich der Humor als Gegenbalance zu der tiefen philosophischen Skepsis. Angeblich ging es den Inkohärenten nur um die »Wiederherstellung der französischen Fröhlichkeit«,²³ doch auch ihr Lachen verzerrte sich teils zu einer Grimasse gegen die Gesellschaft, – selbst wenn es damit die Ordnung weniger untergrub, als daß es die Bürger amüsierte.

Bis 1893 begeisterten insgesamt über 4000 Inkohärente tausende Ausstellungs- und Ballbesucher; die Bewegung wurde so berühmt, daß ihr Pierre Larousse 1890 sogar einen eigenen Artikel im Großen Universallexikon des 19. Jahrhunderts widmete.²⁴ Doch vom Kalauer zum Objekt waren die Möglichkeiten der reinen Antihaltung gezwungenermaßen schnell begrenzt. Nach 1893, nach zu langem »Wiederkäuen«²⁵ von Themen und Ideen und nach der Etablierung von immer mehr konkurrierenden Spektakeln wurden die Inkohärenten, ihre Werke, ihre Ausstellungen, ihre Kostümbälle, ihr Humor und auch ihre Haltung schnell vergessen.

Der mögliche Einfluss auf die folgenden Kunstströmungen blieb somit von Anfang an unreflektiert. Sogar Lévy selbst erinnerte später nicht mehr an die ephemere Bewegung, obwohl er dazu Anlässe genug gehabt hätte: Beispielsweise, als er von einer Künstlergruppe hörte, die sich nach einem Wortspiel nannte, das bereits die Inkohärenten als Pseudonym verwendet hatten, nämlich »Dada«. Er verglich ihre spektakulären Vernissagen nicht mit seinen. Auch schwieg er, als die Surrealisten das automatische Sprechen und Schreiben für sich entdeckten oder als sie sich explizit auf Lautréamonts Gedanken zur Schönheit von absurden Dingkopplungen bezogen.²⁶ Lévy und seine Freunde erwähnten nicht, daß die Arts incohérents schon knapp dreizehn Jahre nach Lautréamont eben solche unpassenden Verbindungen als Objekte realisiert hatten, und daß einzelne von diesen erstaunliche Parallelen zu der Objektwelt der Moderne aufwiesen.

Ein ernst zu nehmender Titel

Die »Arts incohérents« haben sich und ihre Werke nicht ernst genommen. Auch wenn sie in ihrem Titel betonten, »Künste« zu sein, auch wenn sie erstmals gemeinschaftlich mit Karikaturen auftraten und dafür Galeriewände beanspruchten, so lag die Betonung doch auf dem »Inkohärenten«, dem Zusammenhangslosen.²⁷

Es ist bezeichnend und gleichwohl in der Inkohärenten-Literatur unreflektiert, daß die Bewegung mit dem Ausdruck »incohérent« einen Begriff für sich wählte, der in mehrerer Hinsicht passend war: Zum einen wurde seine linguistische Bedeutungsebene den Brüchen gerecht innerhalb der »Zwitterwesen epileptischer und hei-

terer Hirngespinnste, in denen sich gewagteste Wortspiele mit den unerwartetsten Ausführungsmethoden trafen«²⁸ (Fénéon), die Inkohärenten wollten mit linguistischen, psychologischen und bildnerischen Mitteln den stabilen Zustand verwirren. Zudem war der Begriff »incohérent« zeitgleich aktuell durch den neuen Diskurs über die Qualitäten des Traums,²⁹ und schließlich war er als Schimpfwort für den überfüllten offiziellen Salon höchst populär.³⁰ Da die Arts incohérents in dem Moment auftraten, als der Salon gerade dem Höhepunkt der institutionellen Krise zusteuerte und reif für die kollektive Attacke war, wurden sie von den Zeitgenossen ganz selbstverständlich als burlesker »Gegen-Salon« wahrgenommen. Tatsächlich stellten die Inkohärenten mit ihren Parodien der Kunst, der Regeln, der Kataloge und des Salonsystem die Grundlagen von Kunstproduktion und Kunstdistribution in Frage, ohne diese Infragestellung selbst als Kunst zu propagieren.

Die Begründungen der Inkohärenten selbst für die Wahl ihres Titels waren schließlich selbst typisch inkohärent und albern: Allein wegen seines »Wohlklanges« drücke für sie das Wort »incohérent« die Haltung der Bewegung aus, beziehungsweise weil der Klang des Wortes »incohérent« »genauso wie der Klang des Wortes »décoratif« sei, könne ihre Kunst »genauso gut wie das Decorative [...] der großen Kunst eine lange Nase zeigen.«³¹

Eine unterschätzte Zukunft für die Kunst

Dieses Selbstverständnis außerhalb des Kunstkontextes zu stehen und die Tatsache, daß die Arts incohérents ihre Wurzeln in der Karikatur hatten, mögen Hauptgründe dafür sein, daß die »Avantgarde ohne Vorläufer«³² bis heute von der Kunstgeschichte übersehen oder nicht ernst genommen wurde. Entsprechend findet sie in fast keiner Gesamtdarstellung Erwähnung.³³ Zudem wurde die Rezeption der Inkohärenten sicher erschwert durch den spezifisch französischen Bezug und die kaum übersetzbaren Wortspiele. Weitere Gründe für das Vergessen liegen schließlich im ephemeren Charakter ihrer albernen, auf den Moment ausgerichteten und nicht dokumentierten Manifestationen und Objekten – von den gut tausend Werken, die insgesamt für die Ausstellungen entstanden, sind heute nur noch etwa zwölf erhalten, durch Zufall, Verbleib in Familienbesitz oder weil sie aus weniger vergänglichem Material hergestellt waren als der Großteil der inkohärenten Kunst. Die Vielfalt der Werke ist somit nur noch durch Katalognummern und -illustrationen oder durch die Beschreibungen der Presse zu rekonstruieren.

Die Literatur, die explizit den Arts incohérents gewidmet ist, beschränkt sich auf drei Veröffentlichungen.³⁴ Zu Unrecht: Die unentdeckte Avantgarde, die Ende des 19. Jahrhunderts die Grenzen zwischen Kunst und Anti-Kunst unsicher machte, sollte aus heutiger Sicht ernst genommen und untersucht werden. Dies umso mehr, als das in den Kunstbereich eingebrachte Prinzip der Kunstlosigkeit »vielleicht prägend wie kein anderes«³⁵ nachwirkt.

Die Albernheit erlaubte den Arts incohérents, mit Wortspielen, Objekten und Aktionen weiter zu gehen als ihre Zeitgenossen. Vielleicht für die kunsthistorische Erinnerung ein wenig zu weit? Doch »diese Karikaturen eröffnen der Kunst eine neue Zukunft« sagte die Presse schon 1882 weitsichtig voraus – in einem Artikel, der als Zeitungsfetzen im April 2003 an bedeutsamem Ort auftauchte und verstei-

gert wurde, en bloc mit der eingangs erwähnten Sondernummer von *Le Courier francais* von 1885 und den darin abgedruckten inkohärenten »Manifesten« (Abb. 1), mit zwei illustrierten Inkohärenten-Ausstellungskatalogen von 1885 und 1889, mit diversen Einladungskarten, Ankündigungen von Kostümbällen und Ausstellungen: Alle diese sorgsam aufbewahrten Archivalien über die Inkohärenten befanden sich im Atelier von André Breton.³⁶

Die prophezeite »neue Zukunft der Kunst« wurde bestimmt von Dada und Surrealismus. Der Hinweis auf beide Strömungen findet sich in den genannten Veröffentlichungen zu den *Arts incohérents* nur allgemein und in Ausblicken. In der Literatur zu Dada und zum Surrealismus selbst sind die Inkohärenten bislang komplett unreflektiert.³⁷ Es muß davon ausgegangen werden, daß Breton umfangreiche Kenntnis von den *Arts incohérents* gehabt hat, und so ist es nun umso dringlicher, Werke und Grundhaltungen von Seiten des Surrealismus aus zu vergleichen, den oft vergessenen surrealistischen Humor – auch als bewußt eingesetztes, Objekt- und Atmosphäre-bestimmendes Mittel – zu untersuchen und auf seine Wurzeln hin zu überprüfen.³⁸

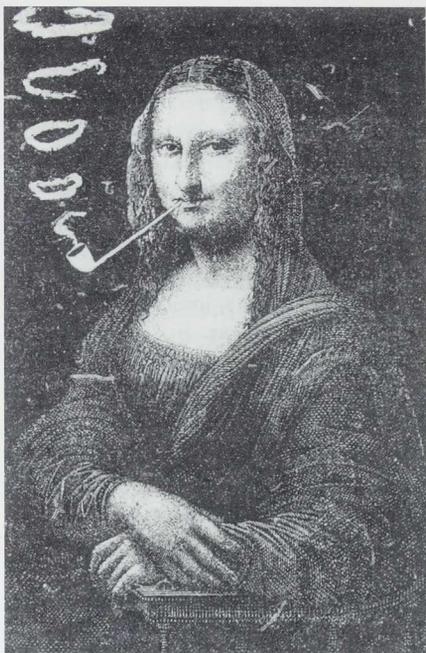
Wenn auch (bisher) der Zeitpunkt von Bretons Erwerb der Archivalien nicht dokumentierbar ist,³⁹ so belegen Briefe,⁴⁰ daß sich Breton und Duchamp spätestens seit Anfang 1937 intensiv über den »geistigen Führer des Fumismus«⁴¹ und zeitweise inkohärenten Alphonse Allais (1854–1905) austauschten. Breton widmete ihm im selben Jahr einen Abschnitt in seiner Anthologie des schwarzen Humors.⁴² Duchamp führte ihn schon 1936 in einer Buchgestaltung auf und äußerte sich bis zum letzten Interview vor seinem Tod begeistert von den »anthumen Werken« (Duchamp) des »Meisters des 20. Jahrhunderts« (Allais), mit dessen fast konzeptuellen Arbeiten ihn soviel verband, daß es einer eigenen Darstellung bedarf.⁴³

Wahrscheinlich hatten beide Allais und damit auch die Inkohärenten-Bewegung schon viel früher kennengelernt, beispielsweise über Dada Zürich, die bereits 1917 Allais zur Lektüre vorgeschlagen hatten.⁴⁴ Zudem hatte sich Duchamp von 1904 an – nur gut zehn Jahre nach dem Ende der *Arts incohérents* – in eben den Kreisen der Zeitungen *Le Sourire* [Das Lächeln] und *Le Courier francais* bewegt, aus denen sich die Bewegung zum großen Teil rekrutiert hatte, und besonders ab 1910 »kehrte [er] zu den humoristischen Zeichnungen zurück«.⁴⁵ Schließlich kommen Apollinaire und Satie als noch zu untersuchende Verbindungsglieder zwischen den Generationen in Frage.⁴⁶

Im Folgenden kann nur angedeutet werden, womit die Inkohärenten die »neue Zukunft« der Kunst und des Humors vorwegnahmen.

Geschwister aus einer anderen Generation

Duchamps berühmte Parodie der *Mona Lisa*, der »Epitaph der modernen Kunst«⁴⁷ von 1919 bedarf »keinerlei Vorstellung.«⁴⁸ Nach Marcel Jean war es Duchamps »bejahende Ironie«, sein »schwarzer Humor, der das berühmteste und schönste Gemälde der Welt wie irgendein serienmäßiges Bild mit Kritzeleien verunziert« hatte.⁴⁹ Vielleicht aber zeigt sich gerade in diesem ikonoklastischen »*Tableau Dada*« eine noch größere Ironie als bisher vermutet. Denn forderte Duchamp auch betont die



2 Eugene Bataille (Sapeck), Mona Lisa mit Pfeife, 1887 (Foto der Illustration in Coquelin Cadets Zeitung Le Rire, Paris)

Autorenschaft für das »veränderte Readymade« ein,⁵⁰ so hatte ein erstaunlich ähnliches Attentat auf die *Mona Lisa* bereits bei den Inkohärenten stattgefunden: 1887 hatte Eugène Bataille, genannt Sapeck, eine Reproduktion der *Mona Lisa* durch eine qualmende Pfeife »verunziert« (Abb. 2).⁵¹

Die Geste war dieselbe: Das hehre Werk der Kunstgeschichte wurde kombiniert mit einem von Form und Anspruch ganz unpassenden Element, mit schuljungenhaftem Gekritzeln. Beide Attentate verunglimpften, entheiligten die Ikone! Die gleiche Tat im Zeitabstand von 32 Jahren hatte jedoch sehr unterschiedliche Folgen. Gründe dafür lagen unter anderem im unterschiedlichen Selbstverständnis der Täter, im unterschiedlichen Nachdruck ihrer Geste und in der Unterschiedlichkeit der »Bühnen«, auf denen sie diese Geste präsentierten.

Bezeichnend für den vorliegenden Zusammenhang ist, daß Sapeck den – unsignierten – Eingriff direkt für den Abdruck in Coquelin Cadets Zeitung *Le Rire* [Das Lachen] angefertigt hatte, mit eben diesem Ziel: Die Leser einmalig zum Lachen zu bringen. So veröffentlicht wurde das inkohärente Attentat wahrscheinlich noch nicht einmal als besonders »riskanter Witz«,⁵² sondern vielmehr als Zeichen momentan unterhaltsamer, allgemeiner Albernheit empfunden. Entsprechend bald wurde es vergessen. Ebenso wie Sapeck selbst, neben Allais der zweite »geistige Führer des Fumismus«. ⁵³ Er verkörperte im Laufe der achtziger Jahre die wohl extremste Form des Humors: In so bodenloser wie wegweisender Albernheit, die schließlich im Wahnsinn endete, brachte er Angabe, Narretei, Absurdität und Skandal in das öffentliche Leben, indem er sich selbst in Szene setzte. Gleichwohl und bezeichnenderweise empörte der impertinente Revoluzzer, der als »früher Situatio-

nist«⁵⁴ bezeichnet werden kann, damit die Bourgeoisie weniger als daß er sie zum Lachen brachte.

Führt man zur Begründung der unterschiedlichen Wirkung des inkohärenten und des modernen Attentats an, daß Duchamp seine Parodie der Mona Lisa erweiterte, indem er ein Wortspiel als Titel unter die verunstaltete Abbildung setzte – *L.A.O.O.Q.*, »Elle a chaud au cul«, [Ihr ist heiß unter dem Gesäß, umgangssprachlich: »Sie ist scharf«]⁵⁵ – so ertappt man ihn aufs Neue: Die Forschung hat bisher nicht berücksichtigt, dass Duchamp auch für das Wortspiel phantasievolle Vorgänger hatte: *L.A.O.O.Q.* ist nichts anderes als *L'M.A.K.B.* [*Elle m'a cubé. Sie hat mich erwischt*] (1882),⁵⁶ oder *L'A.E.OU.U?* [*L'avez-vous vu? Haben Sie es gesehen?*] (1889). – Diese phonetischen Wortspiele hatten bereits vierzig Jahre vor Duchamp als Werktitel in inkohärenten Ausstellungskatalogen Einzug in den Bereich der bildenden Kunst gehalten.

Auch wenn Duchamps *L.A.O.O.Q.* in der hintersinnigen Kombination von Wort und Bild mehr war als ein Schuljungenstreich, mehr war als eine populäre Degradierung der »großen Kunst« und auch mehr war als ein dadaistischer Angriff, so steht das Werk – und das ihm zugrunde liegende Prinzip des veränderten Readymades als Vorläufer des surrealistischen Objekts – doch in einer humoristischen Tradition, die mit der Vernachlässigung der *Arts incohérents* bisher in zu geringem Maße aufgezeigt wurde.

Dieser Vergleich führt nur eine lange Reihe von zwei- und dreidimensionalen »Zwillingspaaren« an, die im Zeitabstand von bis zu fünfzig Jahren mit ähnlichem Gesicht, aber anderem Anspruch auftraten und dabei die Gemüter unterschiedlich erregten. Von ihnen werden hier nur einige in Bezug auf ihre Grundsätze erwähnt. So ist der von Dalí stammende »Gag« von einem Mann, der im Film »*L'âge d'or* [Das goldene Zeitalter]« auf dem Kopf ein Brot spazieren trägt, nicht nur auf dadaistischen Witz zurückführbar, und er findet sich nicht nur in Dalís Porzellanskulptur »*Buste de femme rétrospectif* [Retrospektive Frauenbüste]«, 1933/1977, wieder. Die Inkohärenten Eugène Mespès und Levy d'Orville hatten die gleiche Idee bereits 1883 in einer Gemeinschaftsarbeit realisiert. »*La Recolte du macaroni dans la campagne de Naples* [Die Makkaroni-Ernte auf dem Land um Neapel]« scheint wie die frühe »italienische Version« von Dalís Werk und ist in Material und Anspielung mindestens so absurd und provozierend wie dieses: Auf dem Kopf der Büste einer italienischen Bäuerin waren lange Makkaroni platziert und eine Landschaft mit Bäumen aus Lakritz gepflanzt, ein von Fénéon als besonders originell bewundertes Gemeinschaftswerk.

Gemeinschaftliche Uneinigkeit

Gemeinschaftsarbeiten waren unter den Inkohärenten häufig, konnte in diesen doch Unpassendes besonders überraschend zusammengeführt werden. Hierin zeigt sich eine weitergehende, auch von der Inkohärenten-Literatur unreflektierte⁵⁷ Parallele zum Surrealismus und seinen Arbeitsteilungen, Gemeinschaftsobjekten, -texten und -spielen wie den *Cadavres exquis*. Die Tendenz zur multiplen Autorenschaft und in Zusammenhang damit auch eine gesteigerte Selbstreferentialität zeigte sich also schon seit 1882 bei Inkohärenten, beispielsweise in der großen »*Peinture collective*«

ste par un groupe d'incohérents (L'union fait la force) [Gemeinschaftsmalerei einer Gruppe von Inkohärenten (Die Gemeinschaft macht stark)]«. Konträr zu dem Gemeinschaftssinn, den der Haupttitel rühmt, betont der ausführliche Untertitel, daß es um die nicht passende Zusammenführung der sechs Einzelbeiträge ging. Die Malenden versicherten, daß »sich das Publikum die Inkohärenz des Werkes erklären kann, wenn es weiß, daß sich die Künstler trotz ihrer perfekten Einheit nicht auf die Komposition ihres Sujets einigen konnten«⁵⁸ und machten sich damit über ihr eigenes Tun lustig. Damit bewiesen sie eine Distanz zu sich selbst, die sie von den Surrealisten unterschied.

Derart thematisierte Widersprüche garantierten den Inkohärenten einen ebensolchen Lacherfolg, wie die lächerliche Erscheinung vieler Objekte allein, welche aus merkwürdigen Materialien und Materialkombinationen entsprang.

Materialien gegen die Ewigkeit

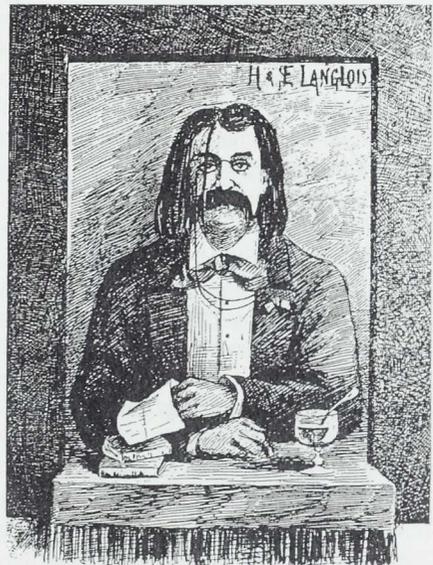
Auf der Suche nach Effekt war alles ohne Größen- und Materialbegrenzung zu den Ausstellungen zugelassen, »ausgenommen obszöne oder seriöse Werke«, wie das Reglement in Parodie auf die Salonregeln betonte. – In der »inkongruenten Äquivalenz,«⁵⁹ die das »oder« zwischen Seriösem und Obszönen herstellte, wird besonders deutlich, daß schon die Inkohärenten das Denken in Kategorien und Gegensätzen hinterfragten, wie später der Surrealismus. Die Freiheit in der Materialwahl führte vielfach zu Werken auf Grundlage von verderblichen Lebensmitteln, sie waren besonders geeignet, den Ewigkeitsanspruch der Kunst zu brechen. So hatten die Inkohärenten beispielsweise die Idee für eine Skulptur aus Gruyère-Käse, welche die Surrealisten 1939 bei Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) begeisterte,⁶⁰ längst realisiert: Henri Gray stellte 1882 bereits ein ebensolches Werk aus – unter dem Titel »Les pieds [Die Füße]«.⁶¹

Zum Käse kamen im selben Jahr eine »Malerei auf Knoblauch-Cervelatwurst« und mit dem »Duo de Sept Pyramides [Duo aus sieben Pyramiden]« eine Malerei auf Brot – Man Rays »Pain peint [Bemaltes Brot]« von 1927 war also nicht so originell wie gedacht. Selbst Picabias Malerei »M'amenez-y [Bringen Sie mich dorthin]«, 1919, mit Rhinozerosöl hatte – bisher in der Picabia-Literatur unbemerkt – Vorläufer bei den Inkohärenten: Sie malten Anfang der Achtziger bereits ein Stilleben mit »Öl für krausen Salat« und ein Porträt mit Kokosöl. Luigi Loir fertigte 1882 ein Selbstporträt aus »weichem Wachs, Leinwand, Haaren, Knöpfen, Leder, Holz und Karton,« ein anderes erhielt als Monokel eine saftige Boulette. Schokolade, ungebrannte Erde, Lakritzstangen wurden zu skulpturalem Material und neben Speichel waren Lebertran, Sprudel und Lakritzsafte bevorzugte Malmittel.

Als Bildgründe dienten der »dreidimensionalen Karikatur« schließlich statt Zeitungsseiten Kaffeesäcke, Kasserollen, Hemden und Nachttöpfe. Sogar die Möglichkeit, ein Bild auf dem Rücken eines Menschen zu malen diskutierten die Inkohärenten schon 1882,⁶² und passend zur 100-Jahrfeier der Revolution wurde ein mit der Tricolore bemaltes Pferd ausgestellt. Bereits Hofmann stellte fest, daß dagegen Apollinaires Verkündigung der Multimaterialität 1913 nur wie eine schlichte und unvollständige Auflistung von längst Erprobtem wirkt.⁶³

Die Inkohärenten entgrenzten die Kunst auch über die Präsentationsformen hinweg. Ein Meysonnier stellte 1883 einen leeren Rahmen unter dem Titel »Das Gemälde der Zukunft« aus und zeigte damit so ironisch wie weitsichtig, daß die Präsentationsform künftig selbst als Kunst reflektiert werden könnte. Andere rahmten ihre Werke mit Realitätsfragmenten und schienen dabei noch erfinderischer als 1912 Picasso im »Stilleben mit Rohrstuhl«: 1883 formte Henri Gray den Rahmen seiner karrierenden Zeichnung »Parisiana« aus echten Toilettenartikeln; 1884 wurde das Porträt eines »Mädchens in der Kneipe« mit Spielkarten und Würfelbecher gerahmt. Bezeichnenderweise stießen dabei die verschiedenen Realitätsebenen unvermittelt, aus rein inhaltlichen Gründen aufeinander – womit die »inkohärenten Künste« ihrem Namen alle Ehre machten.

Sogar in die Darstellungen selbst wurden Realien einbezogen. So umspielten die Brüder Henri und Saint Edme Langlois 1883 die physischen Grenzen ihres Werkes, indem sie das nach Fénéon »absolut ähnliche«⁶⁴ »Porträt des M. de la Pommeraye«, 1883 (Abb. 3) mit echter Perücke, Schnurrbart, Brille gestalteten. Sie weiteten es mit einem Tisch zudem in den Raum aus und platzierten auf diesem ein mit gezuckertem Wasser gefülltes Glas, in dem ein Löffel steckte. Er scheint den realen Löffel von Picassos »Absinthglas«, 1914, vorweggenommen zu haben, einem anerkannten Vorläufer der surrealistischen Objekte. Selbst das »ideale surrealistische Objekt«,⁶⁵ jede einzelne der gestalteten Schaufensterpuppen im Gang der Exposition internationale du Surréalisme 1938, tauchte schon ähnlich und bislang unerkannt bei den Inkohärenten auf: Mesplès schuf 1883 eine »Sculpture barométrique [barometrische Skulptur]«, indem er einer normalen Schaufensterpuppe ein Barometer wie eine Gitarre in die Arme legte.



3 Henri und Saint Edme Langlois, Porträt des M. de la Pommeraye, 1883

Das erste inkohärente Werk, das ein Realitätsfragment integrierte, war der »Facteur rural [Landbriefträger]« von Ferdinandus, der 1882 einen echten Turnschuh in die Leinwand eingearbeitet hatte. Diese »idée incontestablement drôlatique [unbestreitbar witzige Idee]« wurde nach Fénéon das »modèle du genre [Vorbild der Gattung]«,⁶⁶ über Jahre entstanden immer wieder neue Variationen. Das Zukunftsweisende an diesem Einsatz von Realitätsfragmenten zeigt sich, wenn man ihre variierte Funktion mehr differenziert, als dies in der Inkohärenten-Literatur bisher zu finden ist: Teils dienten die Realien nämlich nur dazu, auf einfache Weise andere Erscheinungen zu simulieren, meistens um damit allseits bekannte Werke zu parodieren. So verdeutlichte 1883 aufgeklebte Watte in Emile Cohls Bild »Der Saal Graffard von Beraus« die rauchige Atmosphäre des Originals, das ein Jahr zuvor im Salon berühmt wurde. Teils deuteten reale Elemente Sprachspiele an, wie in Cohls »Porte-Panorama à l'usage des généraux [wörtlich: Tür-Panorama/Tragbares Panorama für den Gebrauch von Generälen]«, 1883. Schließlich wurden Realitätsfragmente ohne Modifikation Bestandteil der Werke – oder sie bildeten alleine das Werk –, nur um auf sich selbst zu verweisen. In dieser Gruppe wiederum konnten die Realien einerseits einem Hyperrealismus dienen, wie der Turnschuh des Landbriefträgers. Andererseits konnte es jedoch auch darum gehen, die Sicht auf das ausgestellte Alltagsobjekt zu verschieben, dabei half der Titel. In dieser letzteren Verwendung der unveränderten Realien waren die Inkohärenten – bisher unerkannt – Duchamps Idee des Readymades sehr nahe, wie er sie beispielsweise mit seiner »Fountain [Brunnen]« proklamierte: Allein durch die Auswahl und die Lingualisierung⁶⁷ wurde ein bekanntes Objekt über den täglichen Gebrauch erhoben und neu gesehen. In vergleichbarem Sinne stellten die Inkohärenten 1889 ein Paar ordinäre Hosenträger aus – unter dem Titel »Eiffelturm«. Ein handelsübliches Korsett auf einem Holzsockel wurde 1886 unter dem Titel »Niche à saints [Heiligenische]« präsentiert, – er spielte mit dem Homonym »Niche à seins [Vertiefung für Brüste]«. Sogar einen normalen Regenschirm akzeptierte das Publikum 1884 freudig als inkohärentes Kunstwerk, denn er entpuppte sich unter dem Titel »Sarah Bernard« als sarkastische Parodie auf die Schauspielerin – und bot somit einen willkommenen Anlaß zum Lachen.

Diese Ausrichtung auf das Lachen bildete den entscheidenden Unterschied zu den Werken des 20. Jahrhunderts, auch in Bezug auf die Verwendung von Realien. Im Gegensatz zu Duchamp suchten die Inkohärenten nicht in erster Linie, ihr Publikum mit einem einfachen Gegenstand provozierend zu konfrontieren. Sie versuchten vielmehr gegen allgemein umstrittene Themen durch den Gegenstand auf einfache Weise und leicht verständlich eine Komplizenschaft mit den Ausstellungsbesuchern herzustellen.

In diesem Sinne sind manche der inkohärenten und der modernen Werke vergleichbar in äußerer Erscheinung, zugrundeliegender Idee und Mitteln der Realisation. Die Werke zielten jedoch auf unterschiedliche Wirkung beim Betrachter: Waren es hier die schnellen Effekte, waren es dort die intensiven, suchten die Arts incohérents Lacher, zielten die Surrealisten auf den Schock, mochten die Parodisten des 19. Jahrhunderts vorrangig unterhalten, wollten die Utopisten des 20. Jahrhunderts andere verunsichern. Das Lachen im 19. Jahrhundert wandte sich also nicht gegen die »Künstlergruppe« oder gegen ihre »Kunstauffassung«, sondern gegen das mit dem Objekt verspottete Thema. Anders als bei Duchamp und den Surrealisten fühlte sich das Publikum nicht selbst verspottet – auch wenn es teilweise doch selbst das Ziel der inkohärenten Attentate wurde.

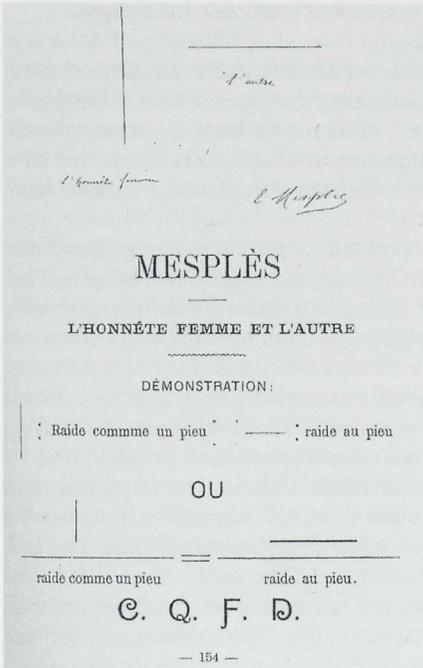
Verwirrung, Durcheinander, also »Inkohärenz« vermittelten die zeitgenössischen Pressekommentare als Gesamteindruck der Bewegung und ihrer Werke. Mag dieses auch für die Vielfalt an Materialien, Techniken, »Stilen« der bunt zusammengewürfelten Arbeiten zutreffen, so sind gleichwohl gemeinsame (Angriffs-)Ziele und Methoden zu erkennen. Sie bildeten sogar, wie Fénéon scharfsichtig schon 1883 schrieb, »clichés«. ⁶⁸

Das vorrangige Anliegen der Arts incohérents war die Verspottung: Berühmte Personen, Freunde wie Feinde, aktuelle politische, soziale oder künstlerische Themen, bekannte Kunstwerke, Gattungen und Schulen wurden lächerlich gemacht. Gemäß ihrer Herkunft richteten sich die Inkohärenten – mit teils billigen Effekten – in erster Linie an die neugierige und dankbare Öffentlichkeit der illustrierten Presse. Damit antworteten sie auf ein allgemeines Bedürfnis nach Klatsch über die »Hommes du jour [angesagten Leute].« Neue Gesetze zur Pressefreiheit sowie die Verbreitung durch das photomechanische Drucken erleichterten ihren Erfolg. ⁶⁹

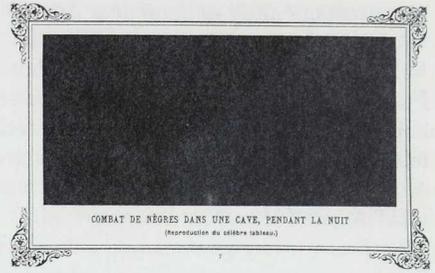
Die durch die Parodien erreichte grundsätzliche Übereinstimmung mit dem Publikum geriet jedoch durch manche Werke ins Wanken. Zum einen dort, wo die Ziele zu politisch waren und das Denken in Gegensätzen herausgefordert wurde, wie mit der »Inkohärenten Nationalflagge« von Raoul Colonna de Cesari. Sie verband das Rot der Republikaner mit dem Adler der Bonapartisten und den goldenen bourbonischen Lilien der Legitimisten ⁷⁰ und stand in ihrer Subversion kaum der von den Surrealisten bewunderten »synthetischen Uniform« von Jaques Vaché (1896–1919) nach, »halb die der »Alliierten«, halb die der »Feinde« [...]. ⁷¹ Ebenso verebte das zustimmende Lachen vor Caran d’Aches Triptychon »Austerlitz, Wagram und Iena«, das nichts weiter als Rauch, Blitze und eine Flagge zeigte – ein Kunstkritiker drückte sein Unbehagen aus: »Ich mag Inkohärenz nicht für diese glorreichen Namen angewandt.« ⁷²

Des weiteren fühlte sich das Publikum durch Werke verunsichert, in denen das Ziel nicht eindeutig bestimmbar war. Mit diesen Arbeiten muteten die Inkohärenten ihrem Publikum viel zu, denn tatsächlich zielten sie auf den Betrachter selbst. Mit wiederkehrenden Strategien forderten sie seine Toleranz, Phantasie und Beweglichkeit heraus. So provozierten sie ein phantasiebegabtes Mitdenken, wenn sie zum Beispiel das Detail für das Ganze setzten (eine Karnevalsdarstellung zeigt nur Konfetti) oder einen besonderen Ausschnitt wählten (eine Himmelfahrt zeigt nur noch die Zehen). Eine andere Strategie war die Geometrisierung, durch die auch ausgebildete Zeichner zu wegweisend einfachen Darstellungen gelangten. So reduzierte Mesplès 1884 seine bildnerischen Mittel auf eine senkrechte und eine waagerechte Linie für die Darstellung »Die ehrbare Frau und die andere« (Abb. 4), – die Einfachheit und Konzeptualität wurde bereits mit Piet Mondrian und Lawrence Weiner verglichen. ⁷³

Eine ähnlich überzeugende Vereinfachung, die in beeindruckender Nähe zu den Abstrakten des 20. Jahrhundert steht, malte Paul Bilhaud 1882. Sein »Kampf der Neger in einer Höhle in der Nacht« war schwarz. Bekannterweise übernahm Alphonse Allais diesen Ansatz und systematisierte ihn ab 1884 (Abb. 5). ⁷⁴ Dabei waren die entstehenden »Monochromen« weniger wegen ihrer scheinbaren Abstraktion wegweisend, sondern vielmehr wegen Allais’ Umgang mit der (Sprach-)Ko-



4 Eugène Mesplès, *L'Honnête Femme et l'autre* [Die ehrbare Frau und die andere] (abgebildet im Ausstellungskatalog 1884)



5 Alphonse Allais, *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* [Kampf der Neger in einer Höhle in der Nacht] (Reproduction du célèbre tableau. [Reproduktion des berühmten Gemäldes]) (abgebildet in *L'Album Primo-Avrillesque*)

mik. Seine Kombination von Werk und Titel mutete dem Publikum zu, in nichts als Farbe das Vorgegebene, nur abwesend Erscheinende hineinzusehen.

Neben diesen Herausforderungen gab es schließlich die größte, bis heute wegweisende, aber nicht ausreichend reflektierte Zumutung: Die Inkohärenten zerstörten mit ihren Werken den Glauben des Betrachters, daß das phantasievolle Mitdenken zu mehr führen könnte als einem einmaligen Lacher.⁷⁵ Sie griffen die Aura des Kunstwerkes an. Die inkohärenten Werke wurde zum banalen Objekten, zu Dingen, die nichts mehr transzendierten – über die man nur noch lachen konnte. Nur noch als Möbel konnten sie wirken, wie zum Beispiel Cohls »Demontierbares Gemälde für kleine Wohnungen oder Umzüge« von 1893, ein System von neun kleinen beweglichen Tafeln, das der Besitzer zu einer Genreszene zusammenbauen und dabei zugleich seinen Bedürfnissen anpassen konnte. Damit wurde das Kunstwerk per se demontiert. Dieses war die tiefliegende und weitreichende Neuerung, die die Inkohärenten ihrem Publikum subversiv zumuteten. Und deren Überraschung und Verunsicherung löste sich in einem – prophetischen – Lachen über das vormals Heilige. Es sollte bald, wie die Presse hellstichtig erkannte »zu einer Grimasse werden. Und wir verlangen: »Gebt uns Saures!«⁷⁶

Mit Albernheit und viel Spektakel kämpften Lévy und seine Freunde gegen den Ernst, »den Feind der Inkohärenz; er ist das wilde, griesgrämige Tier«⁷⁷ und »verdummt« im Gegensatz zum Humor, der »regeneriert«.⁷⁸ Die eigentliche und zu-

kunftsweisende Schlacht dahinter galt jedoch der Mode der Zeit, der Langeweile, dem größeren Gegner, nämlich der »Schwiegermutter des Inkohärenten.«⁷⁹ Denn sie barg in sich die Gefahr der Uniformität und des Gleichschritts. Eben diese Gefahr des Konformismus konnte in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts nicht aktueller gewesen sein – und sie wurde ernst genommen. Seiner Fröhlichkeit und Albernheit beraubt kam der Fumismus und sein Antipathos mit Duchamps Täuschungen und ironischen Zustimmungen wieder an die Tagesordnung. Und Bretons Untersuchungen zur Subversion des Denkens in Gegensätzen und zum Humor als »Revolte des Geistes«⁸⁰ konnten sich erheben auf dem »Erzittern der Erde des Geistes«⁸¹ in der Inkohärenz.

Anmerkungen

- 1 »Faire une exposition de dessins exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner.« Jules Lévy: *L'Incohérence – son origine – son histoire – son avenir* [Die Inkohärenz – ihr Ursprung – ihre Geschichte – ihre Zukunft; Diese und alle folgenden Übersetzungen stammen von der Autorin]. In: Sondernummer *Le Courrier français* vom 12.3.1885. Die Textbeiträge der Ausgabe sind teils abgedruckt in: Catherine Charpin: *Les Arts incohérents (1882–1893)*. Paris 1991.
- 2 Emile Goudeau, Editorial in: *La Revue illustrée*, 15.3.1887.
- 3 Regelmäßige Beiträge lieferten Karikaturisten wie Gray, Pille, Lorin (alle zwischen 1855 und 1860 geboren), und etablierte Künstler, die regelmäßig auch im Salon ausstellten wie von Luigi Loir, die Brüder Cain, Eugène Mesplès. Um den festen Kern der Inkohärenten gruppieren sich jedes Jahr etwa 120 Neugierige. Sie nahmen meist nur einmal teil und oft unter Pseudonymen, wodurch die Rekonstruktion erschwert ist. Ein Großteil gerade dieser Teilnehmer war schnell vergessen. An den Ausstellungen nahmen wahrscheinlich insgesamt 664 Personen teil, nur 42 davon stellten mehr als zweimal aus. Vgl. dazu Luc Abélès: *Les Incohérents*. In: Ders., Catherine Charpin: *Arts incohérents, Académie du dérisoire*. Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris 1992, S. 36-55, hier S. 36, 47.
- 4 Ebenda, S. 43. So kritisierte auch der Chroniker von *Le Figaro* »Malheureusement Cabriol (alias Georges Lorin) n'a pas pu se re-

soudre à mal dessiner [Leider hat sich Cabriol (alias G.L.) nicht entschließen können, schlecht zu zeichnen]«. Sein Werk erschien ihm »d'une incohérence molle [von einer weichen Inkohärenz]«. Auch Gray »stellte schöne Sachen aus, zu schöne.« *Le Figaro*, 18.10.1884.

- 5 »Les amis se mirent au travail et les dessins furent bâclés en un rien de temps.« Lévy 1885 (siehe Anm. 1).
- 6 »Le Salon incohérent, dirigé par M. Jule Lévy. Dessins et pochades exécutés à la minute.« Ausstellungsankündigung vom 15.2.1883, zitiert nach Abélès, »Chronologie«. In: *Incohérents, Ausst.-Kat.* 1992, S. 5-13, hier S. 5.
- 7 Siehe dazu Luc Abélès 1992 (wie Anm. 3), S. 39 ff.; vgl. auch Daniel Grojnowski, Bernard Sarrazin: *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*. Paris 1990.
- 8 »Fatrasiens« sind Schwafel-Wortspiele, das Wort ist zusammengesetzt aus *Fatras* – Plunder – und *Phantasie*. In den surrealistischen Texten kamen teils dieselben *Fatrasiens* vor, wie bei den Inkohärenten, z.B. »Der Klang eines Hörnchens«. Sie sind besonders als isolierbare Elemente in Prosastücken oder Gedichten von Breton, Eluard, Daumal und Desnos zu finden. Siehe dazu Jacqueline Chénieux-Gendron: *Die Kehrseite der Welt, die Kehrseite der Sprache: eine surrealistische ›Lebensaufgabe‹*. In: *Surrealismus 1919–1944*, Dalí, Max Ernst, Magritte, Miró, Picasso hrsg. v. Werner Spies, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2002, S. 363-

- 373, hier S. 366. Unbemerkt ist in der Literatur bisher, daß Breton und Eluard den Begriff »Frasien« 1938 in den *Dictionnaire abrégé [Kurzlexikon]* zur Exposition internationale du Surréalisme aufnahmen und ihn kenntnisreich als »inkohärente Gedichte« definierten.
- 9 Lévy 1885 (siehe. Anm. 1).
- 10 1885 fand die Große Zwans Ausstellung in Brüssel statt, zu der die Inkohärenten Leihgaben sandten, vgl. dazu: Abélès, »Chronologie, 1992 (wie Anm. 6), S. 6. 1885 zeigte auch die Presse Analogien zwischen den Inkohärenten und der Zwanze auf. Fasst man alle zeitgenössischen Berichte zusammen zeigt sich allerdings, daß die Bewegung nicht zu klassifizieren war und ist, vgl. Charpin 1991 (siehe Anm.1), S. 78.
- 11 Lévy organisierte 1885, 86, 87, 89 je einen, 1891, 1892, 1893, 1896 je zwei Bälle. Vgl. dazu Abélès, Naissance des Arts incohérents; une conjoncture favorable. In: *Incohérents, Ausst.-Kat. 1992*, S. 14-36, hier S. 26. Vgl. auch Phillip Dennis Cate: *The Spirit of Montmartre*. In: Ders., Mary Shaw: *The Spirit of Montmartre, Ausst.-Kat.* Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick (New Jersey), Van Gogh Museum Amsterdam, 1996, S. 1-95, hier S. 40 ff. Lévy erhielt schon für den zweiten Ball 7.300 höchst phantasievolle Bittegesuche für Einladungen. Sie sind zum Teil im Musée Montmartre, Paris, erhalten. Ich danke dem Direktor M. Jean-Raffael Gérard für die Möglichkeit zur Einsicht dieser und anderer Archivalien.
- 12 Lévy 1885 (siehe Anm. 1). Er wohnte 4, rue Antoine-Dubois.
- 13 Zu den inkohärenten Ausstellungskatalogen vgl. den Beitrag der Autorin in: Michael Glasmeier (Hrsg.): *Der Ausstellungskatalog. Beiträge zu seiner Geschichte und Theorie*, Köln 2004 (in Vorbereitung).
- 14 »Die Inkohärenz besitzt ein eigenes Haus«, schwärmte die Presse am 3.10.1882, zitiert nach Abélès, »Chronologie« 1992 (siehe Anm. 6), S. 5.
- 15 Ein Grund für Manet zu kommen kann neben der allgemeinen Neugierde seine Freundschaft zu den teilnehmenden Jules de Marthold (Journalist) und Charles Cros gewesen sein. Zudem waren mehrere Kollegen seiner Generation vertreten, wie Henry Somm, Luigi Loir, sowie der Dichter Charles Monselet. Vgl. dazu Cate 1996 (siehe Anm. 11), S. 3 ff.
- 16 Abélès, »Naissance« 1992 (siehe Anm. 11), S. 26.
- 17 Ebenda. Die Inkohärenten mögen damit die Haltung von wichtigen »Ausstellungskünstlern« (Bätschmann 1997) parodiert haben, die für den Salon in letzter Minute Werke fertig stellten, ebenso wie die übervolle Hängung im Salon. Die Skurilität der Aktion scheint den Dada-Eröffnungen wie für Max Ernst in der Galerie Au Sans Pareil 1921 in nichts nachzustehen.
- 18 »Et si en définitive les incohérents n'était eux-mêmes que les produits de la névrose actuelle qui nous tient.« Le Voltaire, 19.10.1886.
- 19 Unter den bald 235 häufig noch studentischen Teilnehmenden des zwei Jahre andauernden Forums waren Schriftsteller, u.a. Charles Cros, Jules Lévy, anfangs auch Guy de Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam, Musiker, Schauspieler und Illustratoren wie Emile Cohl, André Gill. Vgl. Gronjowski, »Hydropathes and Company,« in: Cate/Shaw 1996 (siehe Anm.11), S. 95-110.
- 20 Jarry brachte 1896 den subversiven Geist des Montmartre erfolgreich auf die Bühne, vgl. dazu Shaw: *All or nothing? The Literature of Montmartre*. In: Cate/Shaw 1996 (siehe Anm. 11), S. 118.
- 21 »Une folie intérieure se transisant à l'extérieur par d'imperturbables bouffonneries«, Emile Goudeau in: Ders.: *Dix ans de bohème*, Paris 1888, S. 95-100, hier S. 95.
- 22 Vgl. dazu Cate 1996 (siehe Anm.11), S. 28.
- 23 Lévy 1885 (wie Anm. 1).
- 24 Pierre Larousse: *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1890. Er schreibt im zweiten Supplement, »Die Ausstellungen der Inkohärenten sind viel amüsanter als die der Impressionisten, der Refusierten und der anderen.«
- 25 »...qu'échouer dans le rabachage«, Fénéon, 1.11.1883 in: Ders., *Œuvres plus que complètes*, hrsg. v. Joan Halperin. 2 Bd., Genève 1970, S. 12. Nach 1882 wurden pro Ausstellung 200-250 Werke gezeigt, unter denen ein immer steigender Prozentsatz schon präsentiert worden war, 1889 waren bereits die Hälfte aller Ausstellungsstücke be-

- kannt, vgl. Charpin 1991 (siehe Anm. 3), S. 27.
- 26 Lautréamont: Die Gesänge des Maldoror (1869, 1885 im Handel) 1996, S. 222.
- 27 Zum text- bzw. psycholinguistischen Begriff der Kohärenz vgl. Gert Rickheit, Ulrich Schade: Kohärenz und Kohäsion. In: Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, hrsg. v. Armin Burkhardt, Hugo Steger, Herbert Ernst Wiegand, Berlin, New York, 2000, Bd 16.1, S. 275-283. Die als graduiert erkannte Kohärenz bezeichnet den inhärenten, grammatikalischen und inhaltlichen Zusammenhang in Texten oder kognitiven Prozessen. Das Ziel der Kohärenz ist, einen stabilen Zustand herzustellen.
- 28 »Hybrides des élucubrations épileptiques et exhilarantes où s'exercent les calembours les plus audacieux et les méthodes d'exécution les plus imprévues.« Fénéon 1948 (siehe Anm. 25), S. 97-99. Siehe dazu Grojnowski/Sarrazin 1990 (siehe Anm. 7), S. 18.
- 29 Vgl. Stefanie Heraeus: Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts. Berlin 1998, S. 10-14. Ich danke Andreas Kreul für den allgemeinen Hinweis auf die Publikation.
- 30 Zur Situation im Salon und dem scheitern den Versuch, ab 1883 durch die »Triennale Exposition nationale« die Kohärenz wieder herzustellen, siehe Patricia Mainardi: The end of the Salon, Art and the state in the third Republic, Cambridge 1993, S. 75, S. 116.
- 31 »Nach reiflicher Überlegung nahm man den Vorschlag von Levy d'Orville an, den barocken Namen »Incohérence«, der mit seinen aneinanderstoßenden Silben so gut die Geschwindigkeit der Sache zeigt, ohne absolut richtig zu sein. [Après délibération, on adopta, sur le conseil de Levy d'Orville, ce nom baroque d'»Incohérence« qui, avec ses syllabes heurtées peint assez bien l'allure de la chose, sans être absolument juste],« Gebrüder Langlois in: La Comédie humaine, Nr. 3, 7.11.1886, S. 7. »Levy d'Orville..., glaubte zu Recht, daß das Wort »Incohérent« dem Wort »Décoratif« als Wohlklang Widerstand leistete, das zu der Zeit die Ehre hatte, der ersten Million der Lottererie der Künste desselben Namens die lange Nase gezeigt zu haben [... que le mot »Incohérent« faisait pièce comme euphonie au mot »Décoratif«, qui était en honneur, pour le moment, le premier million de la loterie des Arts du même nom ayant montré le bout du nez],« Lévy 1885 (wie Anm. 1).
- 32 Daniel Grojnowski: Une avant-garde sans avancée: Les arts incohérents. In: Actes de la Recherche en sciences sociales, November 1981, S. 73-86.
- 33 Abgesehen von Werner Hofmann: Die Moderne im Rückspiegel, München 1998, S. 204-206.
- 34 Charpin 1991 (siehe Anm. 3) leistete die wichtigste Dokumentation der Ausstellungen, Kataloge und Teilnehmer und auch die ausführlichste Darlegung der Vorläuferfunktion der Inkohärenten für Dada, Surrealismus und Fluxus (Ebenda, S. 83-93). Der Ausstellungskatalog Arts incohérents, Académie du dérisoire, Musée d'Orsay, Paris 1992, baut auf Charpin 1991 auf; Cate/Shaw 1996 (siehe Anm. 11) legen besonders das Montmartre-Umfeld dar. Weitere kleine Aufsätze über die Inkohärenten von: Robert-Jones: Les Incohérents et leurs expositions. In: Gazette des Beaux-Arts, Oktober 1956, S. 231-236; Daniel Grojnowski: Une avant-garde sans avancée: Les arts incohérents. In: Actes de la Recherche en sciences sociales, November 1981, S. 73-86. Am Rande werden die Inkohärenten erwähnt in: Cate/Eckert Boyer: Toulouze-Lautrec, Ausst.-Kat. 1985; Seigel: Bohémian Paris, 1986; Weber: Fin de siècle, 1986. Zudem weisen Cate/Shaw 1996 darauf hin, dass 1991 eine Dokumentation im Grolier Club New York stattfand (ohne Katalog). Zum Fumismus allgemein: Grojnowski/Sarrazin 1990 (siehe Anm. 7).
- 35 Uwe M. Schneede: Max Ernst, Stuttgart 1972, S. 26.
- 36 Gustave Rivé in: Le Passant, 3. Oktober 1882: »C'est réellement très comique, et ces charges ouvrent à l'art un avenir nouveau.« Der mit Hand beschriftete Zeitungsausschnitt wurde für die Versteigerung von Bretons Atelier durch Calmelscohen, Paris, fälschlicherweise auf 1885 datiert.
- 37 Durch Hofmann findet sich im Katalog der Pariser und Düsseldorfer Ausstellung: Surrealismus 1919-1944, 2002, erstmals der

- Hinweis auf die Arts incohérents: Ders.: Ein Realismus, offen und hermetisch zugleich. S. 374-380, hier S. 376.
- 38 Eben diese Reflexion ist wesentlicher Bestandteil meiner an der HbK Braunschweig entstandenen Dissertation: *L'Exposition internationale du Surréalisme*, Paris 1938. Die Ausstellung als Werk – Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz. Die Atmosphäre der wegweisenden Ausstellung – und damit »das Werk« – wird erstmals vor dem Hintergrund von Bretons zeitgleicher Reflexion über den schwarzen Humor, Duchamps Täuschungen und ihren Bezügen zu den Arts incohérents beschrieben. Die Veröffentlichung ist in Vorbereitung.
- 39 Ich danke Claude Oterlo von Calmelscohen, Paris, für seine Bestätigung, dass keine Informationen vorliegen.
- 40 Breton hatte Duchamp ein Buch von Allais geliehen, Duchamp stellt ihm am 6.1.1937 die Rückgabe »des Allais« beim nächsten Treffen in Aussicht; am 11.1. vermittelt Duchamp Breton Kontakte für den Erhalt eines Photos von Allais, das dieser für seine »Anthologie des schwarzen Humors« brauchte. Duchamps Briefe an Breton befinden sich in der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Ich danke Aube Breton Elouette für die Erlaubnis, diese Briefe dort einzusehen.
- 41 George Fragerolle: *Le fumisme*. In: *L'Hydropathe*, 15.5.1880.
- 42 André Breton: *Anthologie de l'humour noir* (1937 vollendet, 1940, 1950, 1966 definitive Ausgabe), München 1979, S. 279 ff. Breton weist darauf hin, daß das Leben des Dichters mit »jenen exzentrischen Unternehmungen wie den Hydropathen, den Hirsuten« verbunden war. Da er zudem Allais Kurzgeschichte »Ein typisch pariserisches Drama« zitiert, die vom Ball der Inkohärenten handelt, steht ohne Zweifel, daß Breton spätestens mit und durch diese Kenntnis von Allais um die Bewegung der Inkohärenten und ihrer Aktivitäten wußte. Breton und Eluard hielten Allais zudem für so bedeutsam, daß sie ihn 1938 zweimal im *Dictionnaire abrégé* zitierten, eine Tatsache, die bisher weder in der Inkohärenten- noch in der Surrealistenliteratur angemerkt und ausgewertet wurde.
- 43 Duchamps (anti-)künstlerische Haltung und seine Mittel, sie auszudrücken, weisen viele und grundlegende Parallelen zu den Fumisten und den Inkohärenten auf. Das Streben, den Spielraum zwischen Norm und System von der Seite des Systems auszunutzen, und die konzeptuelle Natur der Mittel zeigen eine besondere Nähe zu Allais, die in der Literatur fast unreflektiert ist. Sie wird in der oben genannten Dissertation der Autorin untersucht. Duchamp hatte schon 1936 Allais' Namen in der Buchgestaltung für Hugnets »*La septième Face du dé*« aufgeführt. Zum letzten Interview siehe Robert Label: *Dernière Soirée avec Marcel Duchamp*. In: Ders.: *Marcel Duchamp*. Paris 1985, S. 131-134, hier S. 132. Ich danke Michael Glasmeier sehr für den Hinweis.
- 44 Serge Lemoine: *Dada*. Paris 1986, S. 98.
- 45 Duchamp in: Pierre Cabanne: *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln 1972, S. 20.
- 46 Duchamp hatte Apollinaire 1911 bei Picabia getroffen. Vgl. Marcel Jean: *Geschichte des Surrealismus*. Köln 1961, 1968, S. 29. Breton kannte Satie, der in jungen Jahren Pianist im Cabaret »Chat Noir« und Freund von Alphonse Allais war, spätestens seit 1917. Charpin verweist auf Satie, siehe Charpin 1992 (wie Anm. 3), S. 78.
- 47 Dalí zitiert in: Robert Benayoun, *Le Rire des surréalistes*, Paris 1988, S. 122.
- 48 George Baker, »The Artwork caught by the Tail«, in: *october* 97, Sommer 2001, New York 2001, S. 51-90, hier S. 60.
- 49 Jean 1961 (siehe Anm. 46), S. 81.
- 50 Duchamp moniert Verwechslungen mit Picabias Version in: Cabanne 1972 (siehe Anm. 45), S. 92 ff.
- 51 Zu Sapecks Mona Lisa siehe Daniel Grojnowski: *Hydropathes and Company*. In: Cate/Shaw 1996 (siehe Anm. 11), S. 103 f.
- 52 So bezeichnet Arturo Schwarz Duchamps Version in: Ders.: *The Complete Works of Marcel Duchamp*. 2 Bde. (London 1997), Neuauflage New York 2000, S. 670.
- 53 George Fragerolle: *Le fumisme*. In: *L'Hydropathe*, 15.5.1880.
- 54 Grojnowski/Sarrazin 1990 (siehe Anm. 7), S. 19 ff., hier S. 25.
- 55 Vgl. dazu Duchamp in: Cabanne 1972 (siehe Anm. 45), S. 92. Zur Interpretation siehe Baker in: *october* 97, 2001, S. 60 ff.

- 56 Mit dem Hinweis in Klammern: »pour la cathédral de Yokohama [für die Kathedrale von Yokohama]« als Katalognummer 16 im Ausstellungskatalog 1882, s. Anm. 13. Charpin gab bereits einen kurzen Hinweis auf diesen Bezug zu Duchamp, sie unterschied jedoch nicht weiter zwischen den Ansätzen, Charpin 1991 (siehe Anm. 3), S. 84. Grojnowski verweist für Sapecks Mona Lisa im Nebensatz auf Duchamp, geht aber nicht auf die Wortspiele ein. Grojnowski in: Cate/Shaw 1996 (siehe Anm. 11), S. 104.
- 57 Nur Cate in: Cate/Shaw 1996 (siehe Anm. 11), S. 31, weist mit der Bemerkung, das Gruppengemälde sei »à la Surréalisme« auf den Bezug hin.
- 58 Katalognummer 114 im Ausstellungskatalog 1882, s. Anm. 13.
- 59 Abélès 1992 (siehe Anm.11), S. 19.
- 60 Paalen übersetzte Lichtenbergs »Liste einer Sammlung von Werkzeugen« (Göttingen 1798), die paradoxe und komische, zu nichts nützende Dinge aufzählt, in: Minotaure 1939. Zu Paalens Begeisterung für Lichtenberg und ihrem bestimmenden Ausdruck in der Exposition internationale du Surréalisme, 1938, s. die o.g. Dissertation der Autorin.
- 61 Diese und weitere Werke aus ungewöhnlichen Materialien listet auch Charpin – meist allerdings ohne Bezug auf die Surrealisten oder Lichtenberg – auf, Charpin 1991 (siehe Anm.3), S. 75 ff..
- 62 Vgl. dazu Fénéon 1970 (siehe Anm. 25), S. 12.
- 63 »Man kann mit allem Möglichen malen: mit Pfeifen, mit Briefmarken, mit Post- oder Spielkarten, mit Kandelabern, mit Wachstuchfetzen, mit Bierschaum, mit buntem Papier, mit Zeitungen.« Apollinaire zitiert nach Hofmann 1998 (siehe Anm. 33), S. 204.
- 64 Fénéon 1970 (siehe Anm. 25), S. 13.
- 65 Katharina Sykora: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie. Köln 1999, S. 148 ff., besonders S. 156.
- 66 Fénéon 1970 (siehe Anm. 25), S. 12.
- 67 Zur Bedeutung der Lingualisierung bei Duchamp siehe Wolfgang Max Faust: Marcel Duchamp, Dinge und Worte: Rose Sélavy. In: Sprache im technischen Zeitalter Nr. 59, 1976, S. 215 ff., hier S. 222, 223.
- 68 Fénéon 1970 (siehe Anm. 25), S. 12. Charpin unterteilt die Angriffsziele in Karikaturen von Menschen, Sitten, Politik und Kleurus. In: Charpin 1991 (wie Anm. 3), S. 49-64.
- 69 1881 wurde z.B. das Gesetz von 1851 abgeschafft, welches Karikaturisten verpflichtet hatte; das Einverständnis der Karikierten einzuholen. Vgl. dazu Dull: From Rabelais to the Avant-Garde: Wordplays and Parody in the Wall-Journal. In: Cate/Shaw 1996 (siehe Anm. 11), S. 199-242, hier S. 206.
- 70 Vgl. dazu Mainardi 1993 (siehe Anm. 30), S. 116.
- 71 Breton, Anthologie (1939) 1979 (siehe Anm. 42), S. 464.
- 72 Zitiert nach Mainardi 1993 (siehe Anm. 30), S. 117.
- 73 Hofmann 1998 (siehe Anm. 33), S. 206, bezeichnet es als Vorwegnahme von Mondrians Gemälden und als Hinweis auf die geschlechtsspezifische Zeichensprache von Adolf Loos, 1909. Den Vergleich zu Laurence Weiner zieht Cate in: Cate/Shaw 1996 (siehe Anm. 11), S. S. 49.
- 74 Allais fasste 1897 sechs monochrome Werke mit weiteren in seinem 28-seitigen Album »Primo-avrilesque [vom ersten April]« zusammen und schuf damit eines der ersten Künstlerbücher. Ein Exemplar befand sich neben vielen anderen Werken von Allais auch im Besitz von André Breton.
- 75 Nur Charpin weist auf eine »desacralisation«, Charpin 1991 (siehe Anm. 3), S. 88, 92.
- 76 »On ne rit plus, on grimace [...] Du piment! Du piment! C'est ce que nous demandons.« Le Voltaire, 19.10.1886.
- 77 »Le sérieux, voilà l'ennemi de l'Incohérence, c'est la bête sauvage, l'animal atrabilaire [...].« Avant-propos des Ausstellungskatalogs von 1884. Vgl. dazu Charpin 1991 (siehe Anm. 3), S. 57 ff..
- 78 »Le sérieux abrutit, la gaieté régénère.« Lévy 1885 (siehe Anm. 1).
- 79 Ebenda.
- 80 Breton, Anthologie (1939) 1979 (siehe Anm. 42), S. 15.
- 81 Goudeau, »L'Incohérence,« Revue illustrée, 15.3.1887.