

stellung das hundertjährige Bestehen seines jetzigen Museumsgebäudes auf denkbar schöne und angemessene Weise feiern. Vom 23. bis 25. März veranstaltete das Museum außerdem ein Symposium „Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Caravaggios in Holland“.

Bernhard Schnackenburg

P.S. Bei einer Untersuchung der beiden frühesten kleinen ter Brugghen-Gemälde mit Speziallicht während des Braunschweiger Symposiums stellte sich heraus, daß von der Signatur des „Emmausmahls“ (Kat. Nr. 1) nur die Reste des Monogramms eindeutig erkennbar sind. Die undeutlichen Züge des angeblichen Datums sind in einer anderen, dunkleren Farbe gehalten. Die Unterschiede zum Utrechter Gemälde „Petrus im Gebet“, das ungereinigt ist und starke Übermalungen enthält, könnten jetzt vielleicht auch mit einer abweichenden Entstehungszeit erklärt werden.

B. S.

Tagungen

Vorbemerkung der Redaktion: Mit dem folgenden Beitrag zum Duchamp-Jubiläum wollen wir im Aprilheft weniger an den von Duchamp eingeleiteten Umbruch der künstlerischen Moderne erinnern, als vielmehr auf die fruchtbaren Irritationen hinweisen, welche sein rätselhaftes Werk einer allzulange selbstgenügsamen kunsthistorischen Methodenreflexion nunmehr offenkundig beschert.

VOYEUR — SPRACHFEX — ABWIEGLER

Anläßlich des *Salzburger Duchamp-Gesprächs '87*, Salzburg, 1. 4. 1987

I.

Marcel Duchamp, inzwischen auch von der deutschen Universitätskunstgeschichte als folgenschwere Kultfigur der Moderne ausgespäht und meist unter „Vater der Objektkunst“ umgehend abgeheftet, würde am 28. Juli hundert Jahre alt. Mit seinem Tode (2. Oktober 1968) hat dieser Solitär wahre Heerscharen von Exegeten in Marsch gesetzt, die das vergleichsweise schmale OEuvre unter immer neuen Gesichtspunkten inspizieren, mal den Anti-Künstler, mal den Alchimisten, mal den Erotomanen, mal den Schach- und Wortspieler, dann und wann auch den ironischen Skeptiker und notorischen Verweigerer im Visier. Sein Rückzug aus dem Kunstbetrieb hat Duchamp nicht viel genutzt. Wohl gerade weil er immer seltener in Erscheinung trat und sich hinter Pseudonymen verbarg, konnte die zunehmend mystifizierte Person sich vor das Werk schieben. Mehr als einen hat die von diesem Phänomen ausgehende Faszination nicht wieder losgelassen. „Marcel Duchamp est donc devenu, en un sens, la somme des propos irresponsables tenus sur son compte“, schrieb André Chastel schon vor zehn Jahren in *Le Monde* anläßlich der Pariser Retrospektive (*L'au-delà de la peinture de Marcel Duchamp*. Wieder in: A. Ch., *L'image dans le miroir*, Paris 1980, S. 384).

Die vielleicht eigenwüchsigsten Zeugnisse einer weithin endemischen Duchamp-Rezeption sind drei Monographien von Thomas Zaunschirm, Schlag auf Schlag in einem Kärntner Ein-Mann-Verlag erschienen und inzwischen auch als Jubiläumskassette auf dem Markt: *Robert Musil und Marcel Duchamp*, 1982; *Bereites Mädchen Ready-made*,

mit einer Einleitung von Serge Stauffer, 1983; *Marcel Duchamps' 'Unbekanntes Meisterwerk'*, 1986 (Ritter Verlag, Klagenfurt). Die Zunft hat sich bis jetzt wenig um diese Arbeiten gekümmert. Nun, man tut sich nicht immer leicht mit ihnen, bieten sie doch, jedenfalls ab Nummer zwei, keine Duchamp-Philologie orthodoxen Stils; die Anmerkungen werden weniger und weniger... — schon das macht ihren Autor verdächtig. Andererseits bezeugen sie, vor allem in den allusionsträchtigen Wortspielexegesen, jene Kreativität, welche, wie John Cage erkannt hat, die Beschäftigung mit Duchamp in künstlerischen Naturen immer wieder freisetzt. Zu beobachten, wie dabei Autor und Meister einander zuzwinkern, ist für den, der sich auf die Lektüre einläßt, durchaus auch amüsan. In seinem letzten Buch hat Zaunschirm „das Kausalitätsprinzip als Grundlage historischer Wissenschaftlichkeit“ definitiv als „sinnlos“ verabschiedet (1986, S. 13). Hüten wir uns, ihn deshalb als unbesonnenen Eskapisten oder gar Drückeberger vor dem Tagesgeschäft des Historikers zu unterschätzen. „Es wird oftmals geschehen, daß ich ein Bild einzig nach der Summe von Ideen oder Träumereien einschätzen werde, die es in meinem Geiste rege macht“ — Zaunschirm hat diesen (von ihm so übersetzten) Satz aus Baudelaires *Curiosités esthétiques* dem Buch über Duchamps *Unbekanntes Meisterwerk* in Philadelphia als Motto vorangestellt. Da ihm in der Tat eine Menge einfällt, ist er gerade auch als Universitätslehrer wichtig. Von einem „geistigen Feuerwerk“, das „seine Folgen zeitigen“ wird, spricht denn auch Serge Stauffer im Geleitwort zum vorbehaltlos *Bereiten Mädchen* (1983, S. 9). Eine fundierte Prognose? Man wird jedenfalls die versprochenen Folgen, so sie denn eintreten, aufmerksam registrieren. Daß nämlich etwas mehr Kreativität auch dem Wissenschaftler (dem Kunsthistoriker allemal) gut anstünde, sollte nach den eindringlichen Plädoyers von Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979, S. 88f.) bis Helmut Kohl (Freiheit und Verantwortung in der Wissenschaft. In: *Forschung. Mitteilungen der DFG*, 3/1983, S. If.) und Martin Warnke (Ästhetik. Eine Kolumne. In: *Merkur*, XXXVIII [1984], S. 566 f.) nicht mehr ernsthaft bezweifelt werden.

Der Kunsthistoriker als Künstler? Der Künstler als Kunsthistoriker? Die Grenze ist da durchaus fließend, Objektivität nicht immer zu erwarten. *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* hat Joseph Beuys — nicht nur, aber auch ein Fortsetzer Duchamps — jene Düsseldorfer Videoaktion genannt, mit welcher er im November 1964 seine „Mißbilligung von Duchamps Anti-Kunstbegriff“ kundtat und entschlossen gegen den (wie er meinte) „nur noch dem Schachspiel und der Schriftstellerei“ nachhängenden Kunst-Verweigerer zu Felde zog (Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1981, S. 138 f.). Duchamps Abschied von der „retinalen“ Malerei (1912) lag damals schon ein halbes Jahrhundert zurück. Eines der Probleme, welche den notorisch skeptischen Mann seit den Münchener Entwürfen zum *Grand Verre* zunehmend beschäftigten, war die ihm durchaus verdrießliche Einengung seiner Artefakte auf die Eindeutigkeit von Namen und Begriffen. „Wörter sind eine absolute Pest...“ hat er einem Interviewer bekannt (Marcel Duchamp, *Die Schriften. Bd. 1: Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 186). So zögerte er nicht, wenn immer ihm danach war, die Dinge aus dem Korsett sprachlicher Festlegung zu befreien. Hören wir ihn nochmals: „Wortspiele sind... eine Quelle der Anregung, sowohl wegen ihres tatsächli-

chen Klangs wie wegen unerwarteter Bedeutungen, die mit der Wechselbeziehung ungleichartiger Wörter verknüpft sind. Für mich ist das ein unendliches Feld des Vergnügens — und ist stets richtig zur Hand'' (1962; zitiert nach: *Marcel Duchamp Ready Made! 180 Aussprüche aus Interviews und Briefen von Marcel Duchamp*, ...[herausgegeben] von Serge Stauffer, Zürich 1973, S. 56). Wie ein Kind an seinen Bauklötzen hatte Duchamp Spaß am „Umkippen“ von Sinn durch subtile Sprachscherze, Schüttelreime etwa, vor allem aber Anagramme. (Dieses Buchstabenpuzzle erlebte in Frankreich nach dem Zweiten Kaiserreich eine regelrechte Hochkonjunktur.) Die Zeugnisse von Duchamps gelegentlich in Manie ausartendem Wortspieltrieb hat zuerst Serge Stauffer in seiner vorbildlichen Edition der *Schriften* zusammengetragen; auf vieles davon ist dann André Gervais (*La raie alitée d'effets. A propos of Marcel Duchamp*, Ville LaSalle 1984) ebenso witzig wie kenntnisreich näher eingegangen. Beide haben uns erst den „eigentlichen“ Duchamp zugänglich gemacht, eben jenen Kopf-Künstler, den Breton wohl gemeint hat, als er Marcel Duchamp „l'homme le plus intelligent et (pour beaucoup) le plus gênant de cette première partie du XXe siècle“ nannte (*Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris 1938, ²1980, S. 10). Joseph Beuys hingegen hat noch einmal bestätigt, daß er mit Duchamp nicht viel anfangen konnte, als er fünf Jahre nach dessen Tod in einem Interview mit Achille Bonito Oliva empfahl, „Duchamps Schweigen mit dem Begriff des 'absoluten Ausbleibens von Sprache' zu übersetzen“ (in: Armin Zweite [Hg.], *Beuys zu Ehren*, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 16. Juli—2. November 1986, S. 78).

Wo und wie auch immer man die Figur Marcel Duchamp im Spektrum der Moderne unterbringen mag, die zu erwartenden Jubiläumsexegesen dürften letztlich mehr über den Zustand des Faches Kunstgeschichte als über den Esoteriker aus Blainville zutage fördern. Große Retrospektiven — die letzte (enttäuschende) war 1984 in Madrid und Köln zu sehen — sind es diesmal nicht geben. Die meist ebenso konservatorisch fragilen wie ästhetisch spröden Objekte und Installationen entziehen sich listig jenem Geschäft mit der Omnipräsenz, das regelmäßig mit irreparablen Schäden bezahlt wird. Wahrscheinlich hätte Duchamp, der gegen Ende seines Lebens Nachbildungen seiner Readymades auf den Markt bringen ließ, uns selber die Inkaufnahme jeglichen „Restrisikos“ ausgedrückt und lakonisch auf die *Boîte-en-Valise* sowie großformatige Bildbände verwiesen.

II.

Was als Spektakel nicht zu inszenieren ist, muß nicht deshalb auch der Spekulation sich verweigern dürfen, und so ist hier von einem Symposium zu berichten, das in mancher Hinsicht aus dem Rahmen des Üblichen fällt. In Anbetracht der ergebnisreichen Studien von Wolfgang Max Faust (*Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München 1977), Serge Stauffer (1981), Thomas Zaunschirm (insbesondere 1983) und André Gervais (1984) zur Bedeutung des Wortspiels bei Duchamp, nimmt es nicht wunder, daß neben der das gesamte Werk durchziehenden Erotomanie gerade dieser Aspekt im Mittelpunkt des von H.-L. Schomaster kurzfristig arrangierten *Salzburger Duchamp-Gesprächs '87* stand. Die Sponsorin, Frau S. Mast-Elchohr/Braunschweig-Wolfenbüttel, ließ es an Munifizienz nicht fehlen, und so waren etwa zwanzig meist jüngere Ver-

treter verschiedener Disziplinen der Einladung in die Festspielstadt gefolgt. Mit L.H. McOsterhas/Edinburgh — er sprach über „Verstecktes Wortspiel bei Duchamp“ — kam denn auch gleich als erster ein Literaturhistoriker zum Zug. McO. unterstrich vor allem die immense Bedeutung, die Duchamps „rätselhaftem“ (Günter Metken) München-Aufenthalt (Juli—September 1912) für die Genese seiner oft wenig zimperlichen Sprachscherze zukommt (z.B. „DE MA PISSOTIERRE j'aperçois PIERRE DE MASSOT“; zur fehlerhaften Anagrammatisierung vgl. Gervais, S. 222). Der Nachweis, daß der normannische Sprachfex damals unter anderem Philipp von Zesens *Hoch-Deutschen Heli-kon* (nach der 4. Auflage, Jena 1656) studiert und seitdem selber oft und gern deutsche Anagramme ausgetüfelt hat, überraschte auch jene, die von Anfang an davor gewarnt hatten, die Deutschkenntnisse Duchamps zu unterschätzen, hat dieser doch — worauf Metken schon 1978 hinwies — während des bayerischen Sommers Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* für seinen persönlichen Gebrauch übersetzt. Der Künstler, der insbesondere an der Umstellung HELIKON/EIN KOHL (v. Zesen, S. 259) Gefallen fand, gab seine deutschen Wortspiele freilich nur selten und im engsten Freundeskreis zum besten. Wie wichtig sie ihm allemal waren, sollte sich noch zeigen, als eine der Teilnehmerinnen dartat, mit welcher Selbstironie der große Schweiger einen in Deutsch notierten Satz als München-Reminiszenz in sein listig verrätseltes Spätwerk *Étant donnés* eingebaut hat.

In Anbetracht des Übergewichts textexegetischer Beiträge ließ man sich dann bereitwillig daran erinnern, daß Duchamps Œuvre zunächst und zum guten Teil aus Objekten besteht; „Kunst“ oder „Antikunst“ — sie sind längst die show-pieces der öffentlichen wie der privaten Sammlungen. Das alte Vorurteil, sein handwerklicher Umgang mit den Gegenständen verstelle dem Restaurator die hermeneutische Perspektive, wurde in Salzburg einmal mehr widerlegt, tat doch H. Altmorsches/Nürnberg mit geschliffenen Beobachtungen über „Traditionsbruch als 'Scheibenriß'“. Konservatorisches zum *Großen Glas*“ beherzt den Übersprung von der Material- zur Sinndimension des bekanntlich 1926 zu Bruch gegangenen (später restaurierten) Hauptwerks (vgl. dagegen Wolfgang Hardtwig, Traditionsbruch und Erinnerung. In: Michael Brix / Monika Steinhauser [Hg.], „Geschichte allein ist zeitgemäß“. *Historismus in Deutschland*, Lahn-Gießen 1978, S. 17—27). — Für Gesprächsstoff sorgte ein kürzlich in Paris aufgetauchtes und inzwischen nach Caracas abgewandertes Konvolut mit Aufzeichnungen Duchamps. M.H. Tselarchos/Athen hatte von einigen Stücken Aufnahmen machen können und diese den Referenten vorab zur Verfügung gestellt. Was in Salzburg vor einem größeren Kreis diskutiert wurde, waren zwei in einer Schachtel vereinte Bündel mit Notizen, von denen manche (teils Einzelwörter, teils Sätze) in Deutsch geschrieben sind. Erst wenn die von Tselarchos und Horst A. Schelm/Freiburg vorbereitete Faksimile-Edition des Ganzen (*Schachtel-Sätze*) vorliegt, mag zu entscheiden sein, ob die abgekürzte Deckelaufschrift *Boîte obsc.* zu *obscure* oder *obscène* ergänzt werden muß. — Großes Einfühlungsvermögen bewies S. Rehm-Astloch/Salzburg, die ihre Deutung der erst 1966 vollendeten Assemblage *Étant donnés* als „Rückblick auf einen Voyeur“ angekündigt hatte. Vor allem älteren Kollegen dürfte die von Anne d'Harnoncourt im Philadelphia Museum of Art installierte Szene vertraut sein: Da ist zunächst die Holztür mit den beiden Gucklöchern. Tritt man heran, erblickt man eine Landschaft mit Wasserfall. Im Vordergrund

lagert eine Nackte, eine Gasleuchte in der Linken, auf einem Haufen Reisig; dessen Geäst bildet eine Art Zaun um das Geschlecht, ohne jedoch dieses gegen den Blick des Voyeurs abzuschirmen. Zaunschirm hat das psychologische Spannungsverhältnis in einem wegweisenden Aufsatz auf den Punkt gebracht: „...der Betrachter wird nötig, damit die Nackte sich in den Augen des Voyeurs wiederfindet“ (Das Tor als Bild. Zur Ikonographie eines Motivs in der modernen Kunst. In: *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Köln 1980, S. 328; ähnlich schon Octavio Paz, *Marcel Duchamp. Appearance Stripped Bare*, New York 1978, S. 153). Wie Frau Rehm-Astloch dartat, läßt sich des Meisters spezielles Verhältnis zu der aus Leder gefertigten Dame mit dem Leuchtgas aufgrund des Pariser Quellenfundes noch genauer fassen, genauer auch als es Zaunschirm später in seiner Monographie über das in zwanzigjähriger Denkarbeit herangereifte, zuerst von Robert Lebel so genannte *Chef-d'œuvre inconnu* getan hat. Die Referentin nahm auf einen in der *Boîte obsc.* enthaltenen Satz „M SAH ZU — ROMANTISCH!“ Bezug und folgerte, Duchamp habe damit nicht nur an die im Juli 1912 in München als Vorstudie zum *Grand Verre* entstandene Zeichnung *La mariée mise à nu par les célibataires* (Arturo Schwarz, *The complete Work of Marcel Duchamp*, New York 21970, S. 435, Nr. 190) erinnern, sondern vor allem auch das freudige Einverständnis der Entblößten verbalisieren wollen, da diese den hinter der Holztür in Stellung gegangene Voyeur M(arcel) bemerkt. In der anschließenden Diskussion kam es dann zu einer heftigen Kontroverse zwischen der feministisch engagierten M. Hase-Stroch/Marburg und Th. Schamloser/Köln über „Obszön als heuristisches Prinzip“, die erst H.-M. Stachelros/Küsnacht mit ihrer Werbung für einen archetypisch ausgeleuchteten Duchamp wieder schlichten konnte. Die Fruchtbarkeit des psychoanalytischen Ansatzes in der Literaturwissenschaft ist seit den brillanten Studien von Heinz Politzer und anderen unbestritten. Skepsis stellte sich allerdings ein, als die Schweizer Kollegin glauben machen wollte, Duchamp habe durch Anbringung seiner Signatur am (im Original nicht erhaltenen) *Flaschentreckner* (1914) das Thema der verlorenen Unschuld der Tochter mit der ihm eigenen Ironie im wörtlichen Sinn „auf die Hörner genommen“. Indem sie den mehrstöckigen Zapfenkranz des Readymades mit *Le passage de la vierge à la mariée* (entstanden Juli/August 1912 in München; Schwarz, S. 436, Nr. 193) zusammensah und als Dornröschens Brautkrone deutete, erinnerte sie immerhin nicht zu Unrecht an die verkappt sexuelle Thematik eines Märchens, das Duchamp in der etwas längeren Fassung von Charles Perraults *La Belle au Bois dormant* (1696) seit Kindertagen vertraut war.

Man hatte sich vorgenommen, auch den delikaten geschwisterlichen Umgang Marcells mit Suzanne Duchamp nicht aus dem Themenkreis des Symposions auszuklammern. Schwarz' unterschiedlich beurteilte Inzest-Hypothese (Schwarz 1970, S. 89—102; siehe auch Zaunschirm 1982, S. 90) hat Hervé Fischer (*L'histoire de l'art est terminée*, Paris 1981, S. 23) in zugespitzter Form für seine Deutung von *Étant donnés* herangezogen. Es war jetzt H. Amselschrot/Philadelphia-Wien, der gewissermaßen den Vogel abschöß, als er die in der *Boîte obsc.* verwahrte nicht datierte Eintragung „M→S: AMOR SAH INZUCHT“ aufs Korn nahm und unterstellte, M(arcel) habe erst nach schriftlicher Fixierung seines Erlebnisses sich aus der erotischen Beziehung mit seiner Schwester S(uzanne) befreit. — Mit einer höchst streitbaren Duchamp-Apologie kam am Nachmit-

tag H. Stachmoser/Passau zu Wort. „Marcel Duchamps *Objet-Dard* — der Phallus als Kürzel“ war die streckenweise pikante Analyse des sogenannten *Wurf-Objekts* von 1951, das ursprünglich zum Inventar von *Étant donnés* gehörte, wo es laut Schwarz (S. 526, Nr. 335; vgl. auch *Schriften*, S. 197) „directly under the breast of the Bride“ plazierte war. Stachmoser räumte gründlich auf mit dem „Klischee vom Macho Duchamp“ und erinnerte daran, daß gerade dieser notorisch unterschätzte Gesellschaftskritiker es war, der im gekrümmten *Objet-Dard* den leidvoll-gedemütigten Phallus entlarvt und damit einer Revision des männlichen Blicks vorgearbeitet hat. Ganz zu Unrecht beklatsche man heute die Entthronung dieses falschen Symbols als feministischen Befreiungscoup, habe doch gerade Duchamp den bewußten Körperteil durch Verbiegen zum griffigen Kürzel für den „Abschied von der Männergesellschaft“ umgewidmet.

Nach so viel teils an Duchampscher Sprachlist orientierter Philologie, teils verstiegener Sinnhuberei konnte M. Stosch-Lehár/Wien die einmütige Zustimmung der Expertenrunde verbuchen, zu der außer den schon Genannten auch S.H. Casterholm/Stockholm, Hamlet H. Cross/Norwich, H. Lachsstroem/Göteborg, H. Molschaerts/Gent, S. Moschthaler/Zürich, Charles H. Most/Paris, Moshe T. Scharl/New York, Theo Schramls/Innsbruck, Marcel H. Thoss/Blainville und M.S. Thrashcole/London-Bonn zusammengekommen waren. Angeregt von Zaunschirms suggestiver Bemerkung „Gerade die Texte Duchamps eröffnen der Spekulation alle Möglichkeiten“ (1982, S. 150), war die Referentin auf verblüffende Weise fündig geworden. In ihrem Grundsatzreferat „Duchamp — salzburgisch“ wies sie nach, daß es sich bei den von Rehm-Astloch und Amselschrot präsentierten deutschen Sätzen der *Boîte obsc.* um Anagramme aus jeweils denselben sechzehn Buchstaben handelt. Sie sind unschwer in THOMAS ZAUNSCHIRM aufzulösen und vermutlich als „Duchamps schalkhaft antizipiertes Ja zu seinem künftigen Exegeten“ (Stosch-Lehár) zu verstehen — insofern ein typisches Beispiel für des vorausblickenden Ironikers (wie er selbst es einmal nannte) „ausgeklügelte Entscheidungen“ (1952, zitiert nach Zaunschirm 1983, S. 9). Der Wortschatz des Schweigers — so Frau Stosch-Lehárs mokanter Seitenhieb gegen Beuys — kenne sehr subtile Spielarten des Kompliments, blasierte Kollegenschelte und „Dunkelmännerhermeneutik“ hingegen seien dem weltläufigen Franzosen immer zuwider gewesen.

Mit einem Lichtbildervortrag „Duchamp in Perspective: Chameleonic Names“ kam zu guterletzt der greise Linguist H.H. Cameltross zu Wort. Der Gast aus Oxford erörterte zunächst anhand von *Rose Sélavy* (Schwarz, S. 487, Nr. 275 und S. 508, Nr. 308) das Verhältnis Duchamp-Man Ray, um dann ganz unvermittelt eine schier endlose Karawane von Anagrammen seines Namens am verdutzten Auditorium vorüberzutreiben. Infamie des Zufalls oder Taschenspielerei: Keinem der Vorredner (einschließlich der Sponsorin) blieb bei dieser Demonstration eine Wiederbegegnung mit dem eigenen Namen erspart; selbst der nur als Beobachter anwesende Verfasser wurde in Salzburg apostrophiert — anagrammatisch astrein, wenn auch vermutlich grundlos.

Ziehen wir Bilanz. Das (terminbedingte?) Fehlen ausgewiesener Duchamp-Forscher wie Jean Clair, Anne d'Harnoncourt, Arturo Schwarz, Ulf Linde, Serge Stauffer, Alice Goldfarb Marquis, Jean-François Lyotard, André Gervais und Herbert Molderings (auch Thomas Zaunschirm mußte in letzter Minute absagen) machte sich in der Diskus-



Abb. 1 Maerten van Heemskerck, Bildnis eines Jünglings. Früher Paris, Slg. Baron Edmond de Rothschild (Archives photographiques)



Abb. 2 Jan van Scorel, Madonna mit Kind. Tambov/UdSSR, Kartinaja Galeria (Rijksmuseum Amsterdam)



Abb. 3 Jan van Scorel, Bildnis eines unbekanntes Mannes. Berlin, Gemäldegalerie SMPK (Rijksmuseum Amsterdam)

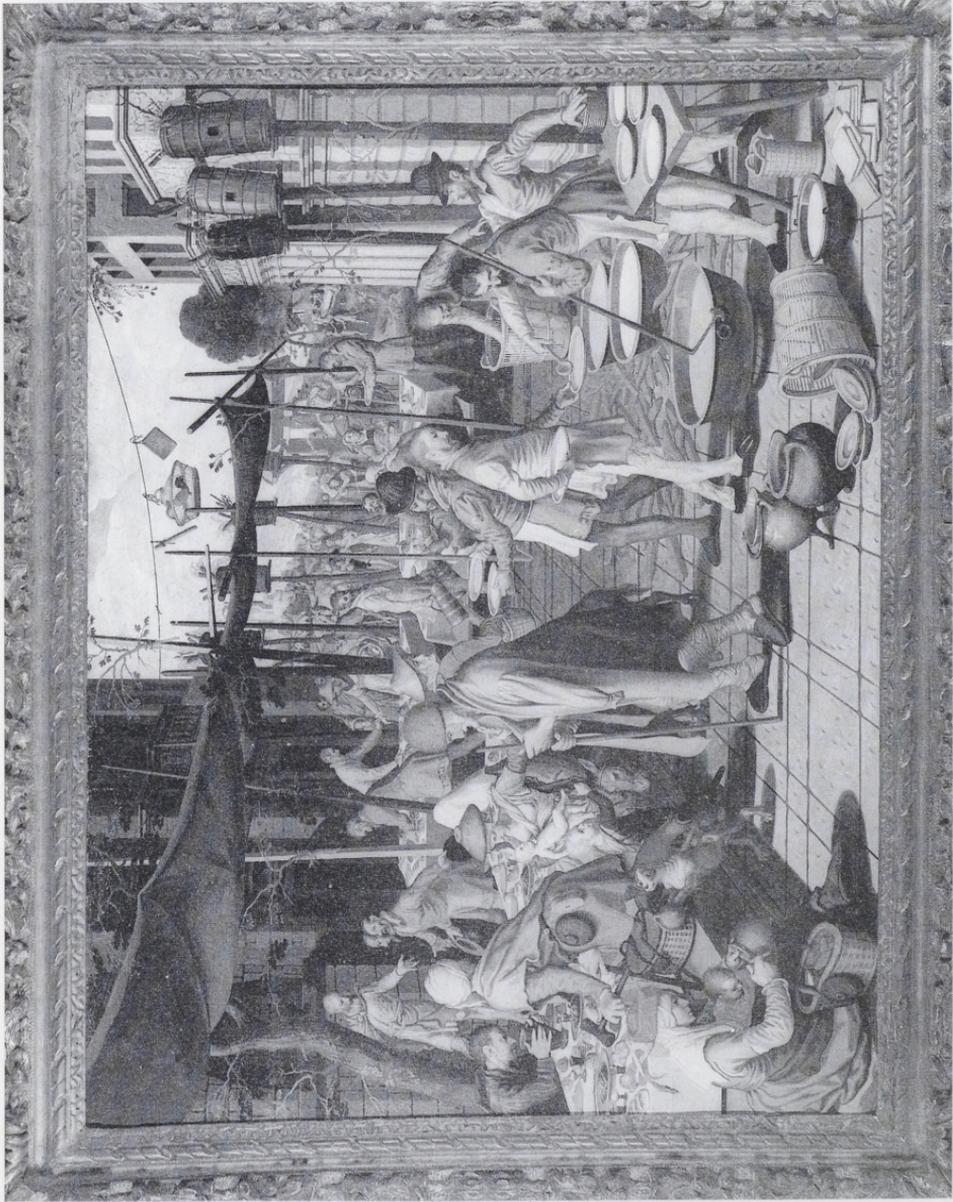


Abb. 4 Pieter Aertsen oder Arelter Aertsen, Gleichnis des königlichen Hochzeitmahls. Slg. Kasteel de Haar, Haarzuilens (Stichting Het Catharijneconvent Utrecht)

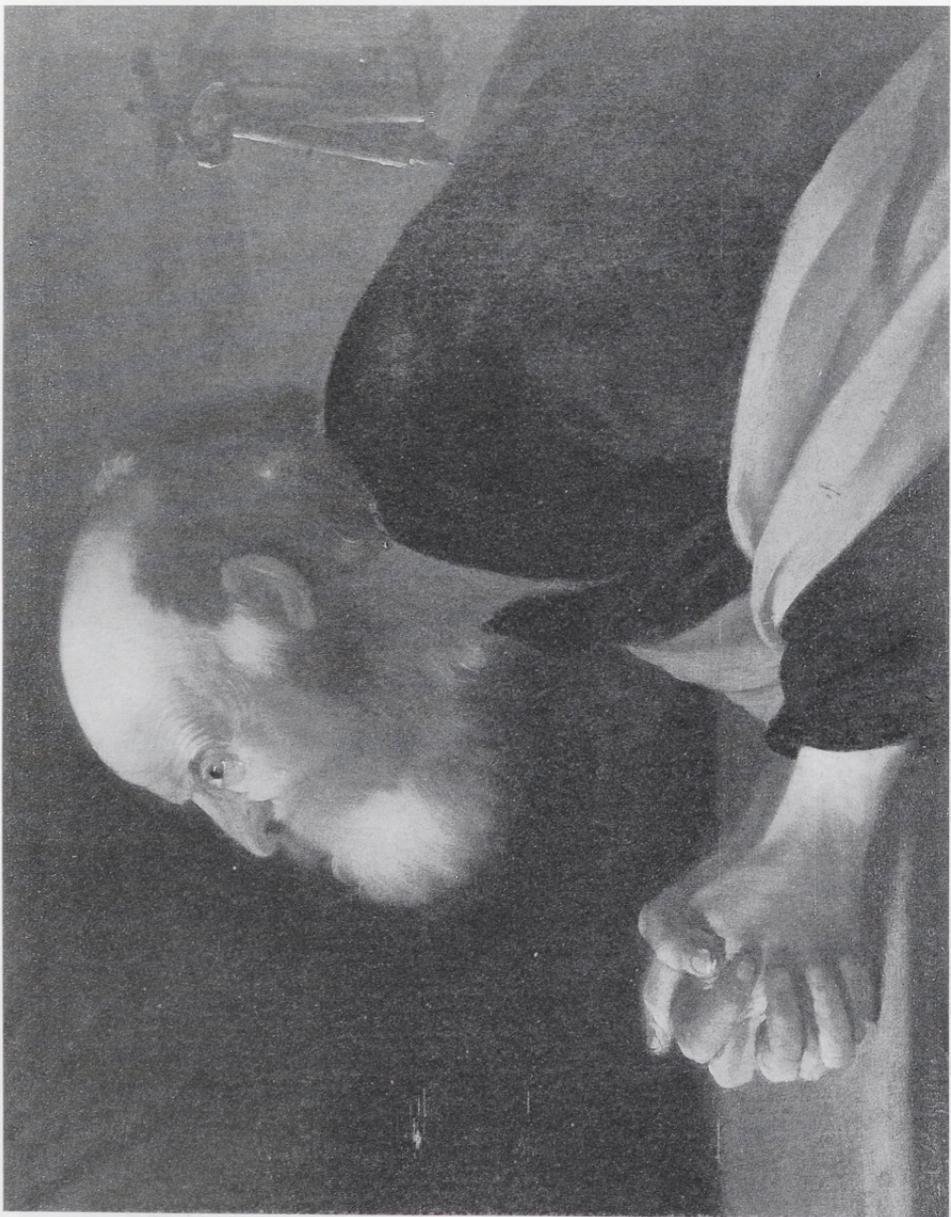


Abb. 5 Hendrick ter Brugghen, Petrus im Gebet (Der reuige Petrus), Utrecht, Centraal Museum (Museum)

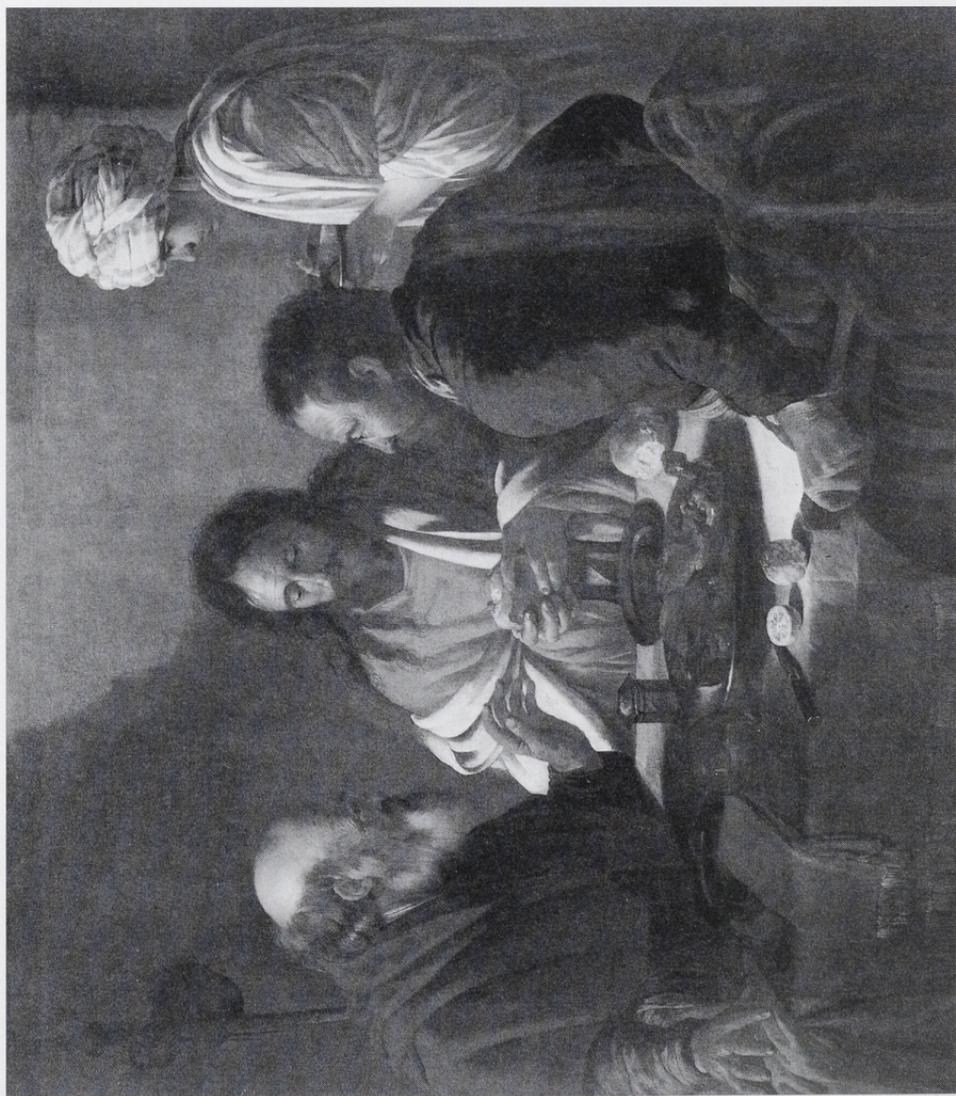


Abb. 6 Hendrick ter Brugghen, Emmausmahl. Toledo/Ohio, Museum of Art (Museum)



Abb. 7 Hendrick ter Brugghen (?), *Pilate wäscht seine Hände in Unschuld*. Lublin, Muzeum Okręgowe w Lublinie (Museum)



Abb. 8 Unbekannter Maler (Hendrick ter Brugghen?), Begräbnis des Heiligen Stephanus. Früher Slg. Duke of Northumberland, Alnwick Castle (Nicolson, *The Internat. Caravaggesque Movement*, Abb. 23)

sion nicht immer vorteilhaft bemerkbar. Blieben zudem viele Fragen vor allem zum Werk der dreißiger Jahre weiterhin offen, — das Salzburger Symposion bot durch den Ausgriff im Methodischen und die Denkanstöße aus den Nachbarfächern weit mehr als nur eine (vorgezogene) kalendarische Pflichtübung. Internationalität, oft nur ein Feigenblatt für kulturpolitische Umtriebigeit, — hier war sie entschieden ein Gewinn, nutzte doch vor allem die jüngere Generation die Gelegenheit, sogar noch nach Feierabend wider den Methodenzwang zu rüsten. Am Rande war zu beobachten, daß freilich auch etablierte Kollegen bereits die ausgetretenen Pfade von Positivismus bis Ontologismus verlassen haben und sich nach neuen Fragestellungen umtun.

III.

Man darf also gespannt sein, wohin die Reise geht. Kunstwissenschaftliches Denken ist ja, wie Edgar Wind einmal festgestellt hat, immer mit der Paradoxie konfrontiert, „daß die Lösung *gegeben*, das Problem *aufgegeben* ist, — aufgegeben, damit die Lösung als 'Lösung' begriffen werde.“ (Zur Systematik der künstlerischen Probleme. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII [1925], S. 440). 'Das Problem rekonstruieren' ist denn auch die Devise all derer, die nicht durch Duchamps abwiegelndes Bonmot „There is no solution because there is no problem. Problem is the invention of man — it is nonsensical“ (mitgeteilt von H. und S. Janis in: *View*, V/1 [March 1945], S. 24) sich den Spaß verderben lassen wollen. So wird wohl der Nicht-Sinn, „der kostbarste aller Schätze“ (Jean-François Lyotard), erneut in Bedrängnis geraten. *Les TRANSformateurs DUCHAMP* — Lyotard, der Theoretiker des postmodernen Wissens, hat dieses Wortspiel zum Titel ebenso luzider wie bizarrer Überlegungen (Paris 1977) gemacht. Manipulieren wir die Quintessenz ein wenig: Verwandler Duchamp. Der Meister, dem Indifferenz des Handelns mehr als nur imagerträchtige Attitüde war, wäre damit vielleicht einverstanden gewesen. Es sieht jedenfalls so aus, als habe das von Marcel Duchamp Hinterlassene inzwischen auch an der in Gang gekommenen Revision des kunsthistorischen Methodenkanons seinen Aufforderungscharakter bewährt. Warten wir also ab: Wenn die ganze Ernte des Jubiläumsjahres eingefahren ist, werden wir wissen, ob das *Salzburger Duchamp-Gespräch '87* — so, oder so ähnlich — nicht doch stattgefunden hat.

Thomas Lersch

XX. DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG, BERLIN, 1.—4. 10. 1986

Auf Wunsch des Ersten Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker und des Sektionsleiters veröffentlicht die Kunstchronik folgenden Nachtrag zu der Berichterstattung im Märzheft, Seite 111—137.

Sektion 3:

Italienforschung — Gegenwart und Zukunft

Detlef Heikamp, Berlin

Einführung: Überlegungen zur Italienforschung und den Nachwuchsproblemen an Universitäten und Museen