

Einen originalen Ballen mit venezianischem Seidendamast kennt man wohl erst seit dieser Konservierung.

Mechthild Flury-Lemberg dankt im Vorwort ihrer Mentorin Sigrid Müller-Christensen, die nach dem Zweiten Weltkrieg die wissenschaftlich fundierte Textilkonservierung in Deutschland begründet hat. Damals benötigten mittelalterliche sakrale Gewänder aus dem Bamberger Dom dringend konservierende Pflege. Die speziellen Methoden wurden zunächst im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und seit 1954 in der Textilwerkstatt des Bayerischen Nationalmuseums in München entwickelt, dann auch in den Tochterwerkstätten, die nach und nach in Hamburg, Nürnberg, Riggisberg, in der Münchner Residenz und in Schloß Seehof bei Bamberg gegründet wurden, weiter ausgebaut.

Die ersten in München noch unter Nachkriegsbedingungen durchgeführten Textilkonservierungen wurden 1955 im Rahmen der Ausstellung *Sakrale Gewänder des Mittelalters* im Bayerischen Nationalmuseum gezeigt und fanden ein weltweites Echo. Im Vorwort zum Katalog der Ausstellung äußert Theodor Müller als damaliger Direktor des Museums den Wunsch, diese Ausstellung möge das Augenmerk darauf lenken, daß „solche Textilien keine geringeren Kunstwerke sind als kostbare alte Gemälde oder bedeutende Werke der Bildhauerkunst“. Daß sich dieser Wunsch in den letzten dreißig Jahren erfüllt hat, beweisen zahlreiche Ausstellungen und Publikationen aus dem Textildbereich. Auch haben die meisten Museen mit größeren Textilsammlungen inzwischen eigene Konservierungswerkstätten.

Zu welchen Leistungen die Textilkonservierung unter optimalen Bedingungen heute fähig ist, zeigt das hier vorgestellte Buch. Mit ihm ist es der Autorin gelungen, die Bedeutung dieser Disziplin in allen Aspekten vor Augen zu führen.

Karen Stolleis

## Neue Funde

### DER TAUFSCHEIN DER ANTI-KUNST:

WILHELM PINDER SCHÜTTELT DEN *FLASCHENTROCKNER* (26. Juli 1914)

(mit zwei Abbildungen und zwei Figuren)

*Der Gemeinspruch, daß das Leben eines Gelehrten in seinen Schriften bestehe, verdient sehr eingeschränkt zu werden.*

Georg Christoph Lichtenberg

I.

Vor zwei Jahren ist in dieser Zeitschrift Marlite Halbertsmas Abhandlung *Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis* besprochen worden (*Kunstchronik*, XL, 1987, S. 444–50). „Um es gleich zu sagen:“, beginnt Heinrich Dilly seine Rezension, „wer [...] nach Pinders Schüttelreimen sucht, blättert darin vergebens.“ Man mag aus diesen Worten Enttäuschung heraushören — sie wäre verständlich, gilt doch die vielgerühmte aber kaum bekannte Schüttelpoesie Wilhelm Pinders als das Beste, was Kunsthistoriker, von Franz Dülberg bis Martin Sperlich, auf diesem Felde zustande gebracht haben. Da die

Pinder-Forschung sich seit Jahren um die kritische Ausgabe dieser Parerga herumdrückt, muß man vorläufig auf eine ältere Anthologie von Manfred Hanke (*Die schönsten Schüttelgedichte*. Stuttgart 1967, München <sup>2</sup>1969) zurückgreifen, will man jene 'Misolyrischen Schüttelverse' kennenlernen, welche der Leutnant d. L. Wilhelm Pinder 1917 in der Champagne ausgetüftelt und später dem in diesem Metier noch kreativeren Freund Anton Kippenberg zum 50. Geburtstag gewidmet hat. 'Der Schüttler' heißt eins dieser Gedichte. Hintersinnig nutzt Pinder darin seine Sprachkunst zu einer *captatio benevolentiae*, adressiert an die „echten“ Lyriker und die Apologeten des gestelzten Tiefsinns à la Stefan George (Das Manuskript liegt im Kippenberg-Nachlaß; Deutsches Literaturarchiv/Schiller-Nationalmuseum, Marbach). Als „Lewi P. Rindmehl“ und „Benno Papentrikg“ anagrammatisch verummmt, haben die beiden dann Anfang der dreißiger Jahre sich gegenseitig angeschüttelt. Ein Privatdruck Kippenbergs (1932) überliefert diesen Sängewettstreit, zu dem Pinder die 32 Verse einer 'Hymnischen Epistel' beigesteuert hat, darin er die Schüttelkunst des Insel-Verlegers in fünffüßigen Jamben preist. Wer an solchen Sachen Spaß hat, kann nur bewundern, wie scheinbar mühelos da zwei famose Wortspieler ihrer Einbildungskraft wahre Kaskaden geistvoller, oft auch höchst witziger Verse entlocken. — Als einer der ersten und souveräner als die meisten beherrscht Pinder den schwierigen „Doppler“ („Den Arm um sie geschlungen zag...“, abgedr. bei Manfred Hanke, *Die Schüttelreimer, Bericht über eine Reimschmiedezunft*. Stuttgart 1968, S. 120 f.), und auch daran wollen wir erinnern: Er war es, dem mit „Du bist/ Buddhist“ der kürzeste deutsche Schüttelreim gelungen ist (*ebda*, S. 124). Chronologisch schwer zu fassen sind einige unter der Autorschaft Pinders kursierende Schütteleien mit Kollegennamen, von denen diejenigen auf (Heinz Rudolf) Rosemann und (Hans) Sedlmayr die bekanntesten sein dürften. In seinen späteren Jahren hat der illustre Geheimrat von diesem Zeitvertreib mehr und mehr abgelassen, jedenfalls nichts Einschlägiges mehr zum Druck gegeben. Kunststücke in Serie — an so etwas hat er wohl nicht geglaubt. Überdies dürften Pinder diverse ihm unterschobene Stümpereien und auf seine Kosten fabrizierte Grobheiten („Entsetzen alle Kinder packt...“) das Schüttelreimen schließlich verleidet haben.

## II.

Seit langem gehört der Wissenschaftslenker und Autor Wilhelm Pinder zu den durchaus umstrittenen Figuren des „geistigen Deutschland“ nach 1933. Erst die jüngere Generation freilich hat sich das Werk des seinerzeit einflußreichsten Mannes im Fach mit ideologiekritischem Anspruch vorgenommen. Drei Dissertationen und mehrere kürzere Wortmeldungen zu Pinder beleben inzwischen die Debatte um die Selbsterforschung der deutschen Kunstwissenschaft. Nicht zuletzt Zeugnisse gut gemeinter (wenn auch mitunter schlampig durchgeführter) „Trauerarbeit“, bestätigen sie, wen wundert's, ein zunehmend grämliches Pinder-Verständnis.

Auch der hier anzuzeigende, nach der Originalschrift reproduzierte Fund aus einem bayerischen Privatarchiv (*Fig. 1*) ist kaum dazu angetan, ein freundlicheres Licht auf die zwiespältige Rolle jenes Gelehrten zu werfen, den der Münchner Kritiker Hans Eckstein, nur wenig übertreibend, „Hitlers Kunsthistoriker“ genannt hat (in: *Die Neue Zeitung*, 17. XII. 1945). Denn nicht etwa von einem humorig-weltoffenen Kopf in der Zeit

Auf den Flaschenständer von M. Duchamp

Vor Labans Götzen einst die schöne Rachel stund;  
Mein Götze sei, wer Dich signierte, Stachelrund!  
Der uns die Stiegenfrau (sie schreitet nackt) erfand,  
Hat einen "Igel" just zum Artefakt ernannt.  
An manchem Werk, das wir nicht lauthals rühmen, nagt  
Der Neid auf Dich, der aus dem Anonymen ragt;  
Vor dem "abstrakt" den Schein des Obsoleten kriegt,  
Weil ihm nur an den Löchern im Konkreten liegt.

Statt fürder kunstergriffen in Museen zu stehn,  
Hoff' ich bald Dich dort störenfriedlich stehn zu sehn.  
Indes - Du NEIN, das Ironie statt Zorn verheisst,  
Du Spiessgeskell mit fünfzigfadem Horn verzeihst:  
Wer noch für Kunst als Geistiges, für Normen ficht,  
Schätzt, fürchte ich, so kühn entblösste Formen nicht.  
Steck DU CHAMPagnerflaschen, leer gesoffen, ein!  
(Am Anti-Kunstwerk muss nicht alles offen sein.)

Beim Unding fangen viele nur ästhetisch Feuer;  
Der Du ins Leere stösst, sei mir als Fetisch teuer!  
Dass Du Symbol bist, nicht nur Form an sich, bedingt  
Talent zum Ratenfuchs bei dem, der Dich besingt.  
In tausend ungereimten Exegesen leben  
- Dir graut; lass Dir geschüttelte zu lesen geben! -  
Komm, Pegasus, und leck des Schüttlerhauptes Stirn!  
Dein Schweiß entwedelt schon mein kunstverstaubtes Hirn.

Paris, den 26. Juli 1914

Emil P. Hirnwedl

SCHÜTTELREIM-ARCHIV

RESL HOCHMAST

SERNDING I. OBB.

IV, 34

Fig. 1 „Emil P. Hirnwedl“ (d. i. Wilhelm Pinder), Schüttelgedicht, 1914. Sernding, Schüttelreim-Archiv Resl Hochmast

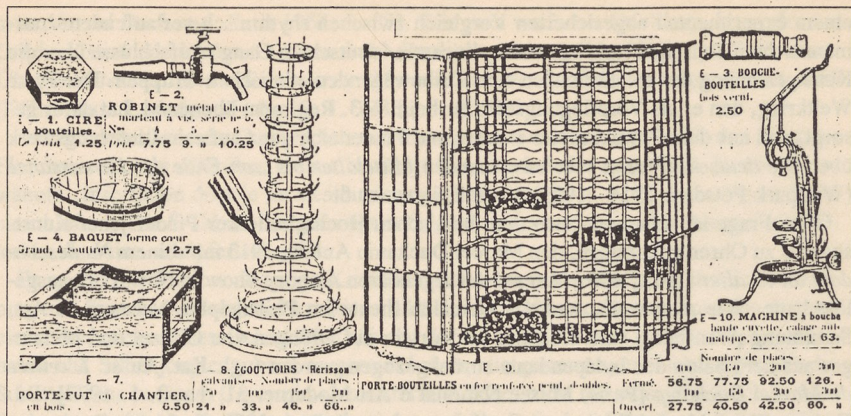
seines Berliner Wirkens, von lichtigem Geist in dunkler Stunde, sondern allein vom frühen, „französischen“ Pinder ist hier zu berichten. Weder Draufsatteln noch Mohrenwäsche also.

Sicherlich nicht das kostbarste von Pinders Schüttelgedichten, nimmt der wiederum mit anagrammatisiertem Pseudonym unterschriebene Hymnus 'Auf den Flaschenständer von M. Duchamp' gleichwohl eine Sonderstellung im lyrischen Werk des musisch vielseitigen Professors ein. Wenn ich recht sehe, haben wir damit nicht nur sein frühestes erhaltenes Opus dieser Art vor uns, sondern auch das einzige, in welchem Pinder sich als (höchst unorthodoxer) *Kunstkritiker* vorstellt. Bevor wir uns den Text näher ansehen, sind ein paar Hinweise auf seine Entstehungsumstände vorzuschicken.

Pinder und Duchamp? Klafft nicht ein unüberbrückbarer Abgrund im Weltanschaulichen zwischen dem Deuter der Kunst und dem Erfinder des *ready-made*? Zustimmung gar, und sei sie auch nur vorübergehender Natur, zu Duchamps konsequent gelebter Indifferenz, zu seinem Agnostizismus — wie wollte man sie im Ernst dem Christen und engagierten Bildungsbürger Wilhelm Pinder unterstellen? Wer so fragt, sollte nicht vergessen, daß es doch — über alles Trennende hinweg — zwischen den beiden auch verbindende Gemeinsamkeiten gab.

Da ist zunächst die Musik. Duchamp, der in musikalischem Hause aufwuchs und als junger Mann seine drei Schwestern beim Kammerkonzert in Öl festgehalten hat (*Sonata*, 1911; Philadelphia Museum of Art), war, was meist übersehen wird, vor dem Ersten Weltkrieg auch als Komponist zugange. Erst in jüngster Zeit ist die wegweisende Rolle seines *Erratum musical* (1913) erkannt und Duchamp selber als Vorläufer von Nam June Paik und John Cage gewürdigt worden (vgl. Leigh Landy/Christiane ten Hoopen, 'Duchamp, Dada Composer and his Vast influence on Post-World War II Avant-garde Music'. In: *Kunstlicht*, Nr. 17, Winter 1985—1986, S. 18—25). Von Pinder, dem passionierten Geiger, wissen wir, daß er ebenfalls mehrere Kompositionen zu Papier (und Gehör) gebracht hat. 1919 erschienen *Fünf orientalische Gesänge* für mittlere Stimme und Klavier. Es folgten *Das Lied von der Traurigkeit* (1928), der Liederzyklus *Ich bin ein junger Pionier* (1928), eine *Fantasie und Fuge* für Klavier zu vier Händen (1932) und schließlich *Zwei chinesische Gesänge* nach Su-Tong-Po und Thu-Fu (1932; Bayer. Staatsbibliothek, München).

Mehr noch als das Komponieren ist es die Lust am Wortspiel, was die beiden verbindet. Seit 1907, also lange vor Pinder, hat Duchamp Einschlägiges veröffentlicht, im Gegensatz zu jenem allerdings beim Schütteln sich nicht auf den „klassischen“ Reim mit gleichsilbigen Versen festgelegt; ohnehin eröffnet das Französische dieser Technik andere Möglichkeiten als das Deutsche. André Breton, der den Silbenjongleur und Schüttelreimer Duchamp bewunderte, stellte ihm 1922 die Oktobernummer seiner *Littérature* für diverse Wortspiele zur Verfügung. Was Duchamp dort (unter dem Pseudonym *Rose Sélavy*) und anderswo an Ironisch-Anzüglichem, gelegentlich auch Deftigem zum besten gibt, kann man heute, sachkundig erläutert, in der von Serge Stauffer besorgten Ausgabe seiner *Schriften* nachlesen (*Band I: Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*. Zürich 1981, S. 173—212, passim; vgl. auch Luc Etienne, *L'art du contrepét*. Paris 1957, S. 145 f.). Neun besonders amüsante Wortspiele hat der vielseitige Franzose in den Kurzfilm *ANÉMIC/CINÉMA* (1925/26) eingebracht. Die spiralförmig rotierenden Textscheiben



Détail de l'une des pages du catalogue du Grand Bazar de l'Hôtel-de-Ville pour l'année 1912. Parmi les articles de cave, des égouttoirs «Hérisson» de différentes capacités. C'est le modèle pouvant recevoir cinquante bouteilles que Marcel choisit pour en faire la première œuvre d'art « toute faite » (1914).

Fig. 2 Flaschentrockner und Flaschenträger nach dem Katalog des Grand Bazar de l'Hôtel-de-Ville, Paris, 1912 (nach J & J, Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp, Paris 1977, S. 63)

enthalten u. a. Schüttelreime wie „L'enfant qui tête est un souffleur de chair chaude qui n'aime pas le chou-fleur de serre chaude“ und „Avez-vous déjà mis la moelle de l'épée dans le poêle de l'aimée?“ (vgl. die Textanalysen bei Katrina Martin: 'Marcel Duchamp's Anémic-Cinéma'. In: *Studio International*, 189, 1975, S. 53–60). Derlei Gemeinsamkeiten zwischen Pinder und Duchamp mögen auf beiden Seiten das Aufkeimen persönlicher Sympathie begünstigt haben, als der Kunsthistoriker und der gewesene Maler im Sommer 1914 einander in Paris begegneten.

### III.

Seit April 1911 lehrte Wilhelm Pinder als Ordinarius für Kunstgeschichte an der Großherzoglich Technischen Hochschule zu Darmstadt; laut *Programm für das Studienjahr 1913/14* (S. 49) las er im Sommer-Semester 1914 über „Moderne Kunst“. Was Wunder, daß er wenigstens *post festum* (und gerade noch rechtzeitig, bevor das Deutsche Reich den Franzosen den Krieg erklärte!) sich Einblick in die aktuelle Pariser Kunstszene verschaffen wollte. Die mutmaßlichen Beweggründe, die den deutschen Professor studienhalber auch ins Atelier des jungen Duchamp (23, rue Saint Hippolyte) geführt haben, sind einer seinem Schüttelgedicht beiliegenden Notiz zu entnehmen. Ihr zufolge war Pinder damals für einige Tage im nördlichen Frankreich unterwegs, um zunächst die in seinen Frühschriften zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie (1904 bzw. 1905) erprobte, in manchem noch unausgegrenzte Raumästhetik à la Meumann und Schmarsow ins Völkerpsychologische zu vertiefen. Anschauungsgesättigt und nunmehr unter Berücksichtigung auch der Lipppschen Einfühlungstheorie sollten die neuen Erkenntnisse am heimischen Schreibtisch zu einer Stillehre vom „Raumerleben des europäischen Menschen“ aufgefächert werden. Lange bevor Albert E. Brinckmann den *Geist der Nationen* (Hamburg 1938, 41948) beschwor, versprach sich Pinder von

einem experimentell abgesicherten Vergleich zwischen rhythmisch verlaufendem 'normannischem Schreiten' und taktmäßig-linearem 'deutschem Gang' Aufschlüsse über die Kunstgesinnung der solchermaßen sich fortbewegenden ethnischen Gruppen. Der Erste Weltkrieg, den er als Verpflegungsoffizier beim 143. Regiment überstand, hat dafür gesorgt, daß aus dem Projekt nichts wurde, und Pinder sich ganz auf sein Lieferungswerk über *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (Wildpark-Potsdam 1914—1929) konzentrieren mußte.

Ohne Frage ist seinerzeit auch dem hessischen Hochschullehrer Pinder jener Kunstskandal zu Ohren gekommen, den Marcel Duchamp Anfang 1913 mit seinem *Nu descendant un escalier* (1912; *Abb. 12a*) auf der legendären Armory Show in New York ausgelöst hatte. Wie man weiß, war das Gemälde (heute im Philadelphia Museum of Art, Sammlung Arensberg) vom Künstler im Vorjahr auf Drängen von Gleizes und Metzinger aus dem Salon des Indépendants zurückgezogen worden (vgl. Kat. Ausst. *L'œuvre de Marcel Duchamp* [Paris, Musée National d'Art Moderne. 31. 1.—2. 5. 1977], Bd. II: Jean Clair, *Marcel Duchamp: Catalogue raisonné*. Paris 1977, S. 50 f.). Duchamps Akt inspirierte die New Yorker Kritiker zu zahlreichen Spottgedichten, deren witzigste Milton W. Brown gesammelt hat (M. W. Br., *The Story of the Armory Show*. New York 1988, S. 136 ff. — Rasch zum Kultbild aufgestiegen, ist der eher kubistisch als futuristisch verfremdete Nackedei später von Gerhard Richter, Luciano Fabro, Shigeo Kubota und anderen vielfältig paraphrasiert worden).

Marcel Duchamp stammte aus der Normandie, sein Aktmodell vermutlich auch. Normannischer Schreitrythmus — woran hätte Pinder ihn authentischer studieren können als an diesem *Akt, eine Treppe herabschreitend*? Wenn aber das Bild tatsächlich so skandalös und obendrein linksich gemalt war wie die Rezensenten der Armory Show behaupteten, so dürfte es den deutschen Kunsthistoriker auch, ja gerade darum interessiert haben: als Schilderung wie als Beleg der nackten Tatsache, daß es mit der französischen Kunst abwärts ging. Aber Pinder hatte Pech: Das Werk war bereits Anfang 1913 für 324 Dollar von dem Kunsthändler Frederic C. Torrey in San Francisco erworben worden (J & J, *Plan pour écrire une vie de Marcel Duchamp*, Paris 1977, S. 69). Duchamp mag es bedauert haben, daß er mit dem Verkauf der umstrittenen Bewegungsstudie ein vielversprechendes Projekt seines Gastes unabsichtlich blockierte. Den Rhythmusforscher aus Darmstadt wird er später in keinem seiner autobiographischen Statements erwähnen, wie denn auch, umgekehrt, Wilhelm Pinder den Pariser Atelierbesuch konsequent aus seiner Vita ausgeblendet hat. Die Tatsache, daß es im Juli 1914 nichtsdestoweniger zu einer immerhin die eine Seite beflügelnden Begegnung zwischen (Anti-)Künstler und Kunsthistoriker gekommen ist, belegt das nunmehr zu besprechende Schüttelgedicht.

IV.

Die Ausgangslage: Wilhelm Pinder, enttäuscht, weil er den *Akt, eine Treppe herabsteigend* in Duchamps Atelier nicht mehr vorfindet, bekommt, quasi als Entschädigung, einen Flaschentrockner gezeigt, den sein Gastgeber kürzlich im Bazar de l'Hôtel-de-Ville erstanden und mit einer Beschriftung versehen hatte. (Als Duchamp im August 1915 nach New York abgereist war, und seine Schwester Suzanne ein Jahr später das Pariser Atelier aufräumt, landet das Gerät auf dem Müll [Pierre Cabanne, *Entretiens*

avec Marcel Duchamp. Paris 1967, S. 83]. Wie man weiß, hat Duchamp das verlorene Original bei wiederholten Anlässen durch Repliken ersetzt [Abb. 12b]. Vgl. Kat. Ausst. *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950* [Köln, Mus. Ludwig. 15. 1.—6. 3. 1988], S. 73—81.)

Mit Pinders datiertem Gedicht haben wir erstmals den *terminus ante* für den Kauf des Flaschentrockners. Darüber hinaus bestätigt Vers 2, daß die später von Duchamp erwähnte „inscription dont je ne me souviens pas“ (Cabanne, a. a. O.) eine Signatur mit einschloß. — Die Wahl des vorgefertigten Gegenstandes reklamiert Duchamp auch späterhin als seine schöpferische Tat.

Es spricht für Pinders damalige Kondition, daß er den von Duchamp durch Beschriftung und Signatur vollzogenen kreativen Akt als Herausforderung angenommen und mit einer wortspielerischen Gelenkigkeitsübung darauf repliziert hat. Ihn, den Sprachakrobaten und Silbenjongleur, muß es gereizt haben, die gattungsspezifische *difficoltà* des Schüttelreims in einem Capriccio zu meistern, welches nicht nur seine Phantasie herausforderte, sondern auch Gelegenheit bot, den spätidealistischen Kunstbegriff des wilhelminischen Bildungsbürgertums einmal auf die Schippe zu nehmen. Damit sind Entstehungsanlaß und Stoßrichtung von Pinders *Flaschentrockner*-Hymnus benannt.

In Paris gereimt (vielleicht dort auch zu Papier gebracht), trägt das Gedicht das Datum „26. Juli 1914“. Die Niederschrift erfolgte auf einer „Remington Standard No. 10“ (Baujahr 1912), einem Modell, das damals über die Berliner Firma Glogowski & Co. u. a. im Deutschen Reich vertrieben wurde. Mit dem anagrammatisierten Verfassernamen „Emil P. Hirnwedl“ — rechts unten eingetragen — hat Wilhelm Pinder ein inhaltsbezogenes Pseudonym ausgedeckt. Das Poem besteht aus drei Strophen zu je acht Versen. Metrum ist der sechsfüßige Jambus, der allerdings Ende der zweiten Strophe für einen Augenblick ins Stolpern gerät.

Daß Pinder in der Überschrift anstelle des heute eingebürgerten Terminus ‘Flaschentrockner’ den Begriff ‘Flaschenständer’ verwendet, ist nicht verwunderlich, weist doch kein einziges Wörterbuch aus jener Zeit die deutsche Bezeichnung ‘Flaschentrockner’ für eines der im französischen Fachhandel verkauften Geräte dieser Art nach (Fig. 2). Sehr wohl hingegen kennt etwa der „Sachs-Villatte“ von 1911 die Übersetzung „Flaschenständer“, die in neuerer Zeit u. a. Herbert Molderings (*Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*. Frankfurt a. M. 1983, S. 48, 122) und Sandro Bocola (*Die Erfahrung des Ungewissen in der Kunst der Gegenwart*. Zürich 1987, S. 28) übernommen haben.

Die überraschende Verknüpfung eines alttestamentarischen Viehzüchters mit dem *porte-bouteilles* bzw. „*hérisson*“ erweist den Darmstädter Ordinarius als pffigen Strategen. Offensichtlich schien Pinder der Einstieg über die nicht allzu bekannte Rachel/Laban-Episode genau das Richtige, um vor dem an Kreativität und Originalität überlegenen Gastgeber mit seiner besseren Bibelkenntnis aufzutrumphen. Angespielt wird auf die Vorgeschichte von Jakobs und Rachels Flucht und beider Verfolgung durch Laban (I. Mos. 31). „Laban aber war gegangen, seine Herde zu scheren. Und Ra(c)hel stahl ihres Vaters Götzen“ (31, 19; vgl. auch 29, 17, wo Rachel als „schön“ gepriesen wird). Was die beiden ersten Verse zusammenbindet, ist das höchst freimütige „Götzenbekenntnis“, mit welchem der wohl schon angeheitzte Schüttelpoet Wilhelm Pinder

sich in Parallele bringt zu Laban, dem „chaldäischen Geschäfts- und Vertragsmenschen“ (Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*. Bd. I. Zit. nach der Ausgabe Frankfurt a. M., Hamburg 1971, S. 273). Freilich gibt es da einen gewichtigen Unterschied: *Seine* Verehrung gilt nicht heilbringenden Tonfiguren, sondern einem absoluten Novum: dem Anti-Künstler — eben Marcel Duchamp.

Bei solch kühner Parteinahme hieß es auf der Hut sein. Pinder wußte sehr wohl: Was er in Vers 2 zum besten gab, war mehr als starker Tobak, und so hielt er es für ratsam, seine Identität zu verschleiern. Im Anagramm „Emil P. Hirnwedl“ versteckt, konnte der Name Wilhelm Pinder auch späterhin weder Kollegen, noch der heimischen Hochschulbehörde, oder gar dem kunstsinnigen Landesvater, Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, mißliebig aufstoßen. Pinder — eine Wortspielernatur? Nun ja, doch ganz gewiß war dieser evangelische Christ und Professor auch damals nicht der bedenkenlose Renegat, als den ihn das geschüttelte „Götzen“-Bekenntnis zu denunzieren scheint. Erst recht nicht wird man etwa behaupten wollen, seine kurzzeitige Freigeisterei mache „Emil P. Hirnwedl“ zum Ahnherrn jener „gewissen Exegeten des Götzen Duchamp, die Hand in Hand mit den politischen Anarchisten kämpfen“ und als „selbsternannte Meinungsmacher“ die Geschäfte einer „progressiv“ geplanten Kunstszene“ besorgen (zitiert nach einem Leserbrief von Erich Steingraber in: *Süddeutsche Zeitung* vom 11./12. November 1978, S. 127). Wie wenig gerade Pinder in späteren Jahren von Götzen — für ihn nunmehr ein Phänomen des „Noch nicht“ — gehalten hat, kann man im Rhythmus-Kapitel von *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (Berlin 21928, S. 137) nachlesen.

„Eine imaginäre Welt aus mechanischen Dingen tritt als eine Art neuer Mythologie zum persönlichen Gebrauch in beunruhigende Erscheinung. Das Element der Ironie kompensiert die Angst. Dieses denaturierte, vergötzte und gleichzeitig ironisch verhöhn- te Ding aber kann ohne jede Zwischenschaltung des 'Künstlerischen' allein durch Auswahl und Vereinzeln den magischen Charakter des Fetisch erhalten. Man nehme doch nur eines dieser gewöhnlichen, zufällig aus vergessenen Winkeln aufgelesenen, 'erlesen- en' Dinge — einen Flaschentrockner zum Beispiel —, montiere es auf einen Sockel und stelle es dann in die fremdest mögliche Umgebung (in eine Kunstausstellung zum Bei- spiel) und ironisiere dann dieses Ding, indem man durch Unterschrift und Signatur es als in der Welt der 'Kunst' beheimatet erklärt [...] Genau das aber — die Sache mit dem Flaschentrockner — machte Marcel Duchamp 1914.“

Die zitierte Passage stammt — der Leser hat es wohl gemerkt — nicht etwa aus einer Prosaschrift des Schüttelreimers, sondern aus Werner Haftmanns *Malerei im 20. Jahr- hundert* (Textband. München 1954, S. 251), nach Jost Hermand seinerzeit „fast [die] Bibel der modernistischen Kunst“ (J. H., *Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945—1965*. München 1986, S. 403). Kein Zweifel: Es sind gerade die bri- santesten der frühen Einsichten Pinders in die soziale Funktion des *Flaschentrockners*, die, ohne von ihnen zu wissen, Haftmann vierzig Jahre später bestätigt, in einem Punkt auch modifiziert hat: Der mit *Ironie* gespickte (wohl kaum, wie H. will, „ironisch verhöhn- te“) *Fetisch* wird im Integrationszusammenhang eines *Museums* bzw. einer Aus- stellung  *nolens volens* zu Kunst umfunktioniert. Während allerdings nach Haftmann das



*ready-made* selber *vergötzt* wird, nennt der Schüttelreimer nur dessen Erfinder „mein(en) Götze(n)“.

Der Ausblick auf die Duchamp-Rezeption der fünfziger Jahre hat uns vorgreifen lassen. In Vers 3 evoziert Pinder mit der nackten „Stiegenfrau“ zunächst den Anlaß seines Atelierbesuchs, um anschließend den „Igel“ ein 'Artefakt' zu heißen. Der in die Alltagssprache eingegangene, überaus treffende Gebrauch von *hérisson* für Flaschentrockner (vgl. *Trésor de la langue française*, Bd. 9, Paris 1981, S. 784) ist noch vor kurzem von seiten der Kunstgeschichte bestätigt worden (Georg Syamken, *Die dritte Dimension... Bestandskatalog der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle*. Hamburg 1988, S. 157). Nicht eindeutig auszumachen ist, was es mit dem Artefakt *sensu* Pinder auf sich hat. In Rudolf Eislers damals gerade erschienenem *Handwörterbuch der Philosophie* (Berlin 1913, S. 56) wird der Begriff schlicht mit „Kunstprodukt“ übersetzt, während Friedrich Jodl wenig später vom „menschlichen Artefakt“ als dem „Kunstgebilde im engeren Sinne“ spricht (F. J., *Ästhetik der bildenden Künste*. Stuttgart, Berlin 1917, S. 65). Von solch hausbackenen Definitionen setzt sich der schillernde Artefakt-concetto ab, mit dem Theodor W. Adorno in seiner posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie* (Frankfurt a. M. 1970) operiert. „Produkt gesellschaftlicher Arbeit“ (S. 15), ist das Artefakt zugleich „schön“ (S. 82). Keineswegs jedoch wird es damit bereits selber zum Kunstwerk, denn „an das, was ein Kunstwerk sei, reicht der Begriff des Artefakts, den 'Kunstwerk' übersetzt, nicht ganz heran“ (S. 267). Wenn Adorno an anderer Stelle erklärt: „Jegliches Artefakt arbeitet sich entgegen“ (S. 162), so ist damit die Position Pinders bestätigt, für den der Flaschentrockner durch Beschriftung und Signatur „Artefakt“ (Vers 4) und „Anti-Kunstwerk“ (Vers 16) in einem geworden ist.

Die Bemerkung, es sei die damals noch junge „abstrakte“ Kunst bereits vom „Schein des Obsoleten“ gezeichnet, hat Pinder kaum ganz *sine ira et studio* gemacht. Allerdings gilt der Seitenhieb wohl weniger dem Künstler Kandinsky (vgl. dessen *Rückblick* von 1913. Neuauflage, mit einer Einleitung von Ludwig Grote, Baden-Baden 1955, bes. S. 13) als vielmehr einem von Pinders eigenen Zunftgenossen, nämlich Wilhelm Worringer. Worringer, damals noch Privatdozent in Bern, hatte mit seinem Erstling *Abstraktion und Einfühlung* (Neuwied 1907, München 31911) auch in Künstlerkreisen rasch große Beachtung gefunden; so nennt ihn Franz Marc in einem Brief an Kandinsky (25. II. 1912) einen „feinen Kopf, den wir *sehr* brauchen können“ (abgedr. in: Wassily Kandinsky/Franz Marc, *Briefwechsel...*, hrsg. Klaus Lankheit. München, Zürich 1983, S. 135 f.). „Emil P. Hirnwedls“ Weltanschauung ist anderer Art. Er setzt nicht auf die von Worringer sekundierten Abstrakten, sondern auf Marcel Duchamp, den gewesenen Maler und Vater einer zukunftsfrächtigen „Objektkunst“, die gelegentlich in die „Löcher im Konkreten“ stößt, um sich auch ihrer eigenen Existenz zu vergewissern.

War die erste Strophe im wesentlichen eine Laudatio auf den Schöpfer des Artefakts, so wird in der zweiten nurmehr dieses selbst besungen. Nicht weniger frivol als seine Absage an das empfindungsträchtige museale Kunsterlebnis ist „Hirnwedls“ Hoffnung auf „störenfriedliche“ Irritation durch den Flaschentrockner, soll diese doch helfen, die z. T. dubiosen Prämissen des bildungsbürgerlichen Kunstgenusses aufzubrechen. Mit dem Satz: „...Duchamp [praktiziert] das Verfahren der Verfremdung am Flaschentrockner, um die geschlossene Kunstaura der Museen und Salons in Frage zu stellen...“, hat

diese Position später Werner Hofmann bestätigt, der im selben Zusammenhang auch von einem „antikünstlerischen Störprozeß“ spricht (W. H., 'Fragen der Strukturanalyse'. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVII, 1972, S. 143—69, hier S. 159).

Wenn Pinder im *Flaschenständer* ein ironiegesättigtes NEIN sieht, so nimmt er vorweg, was Duchamp 1959 mit der Radierung *NON* als sein Credo auf den Punkt bringen wird (Abb. in: Marcel Duchamp, *Die Schriften*, a. a. O., S. 212). Für Stauffer stellt dieses „Nein“ „in knappster Form Duchamps 'Weigerung' dar, indem er etwas macht, ohne etwas zu machen“ (a. a. O.; vgl. auch Thomas Zaunschirm, *Robert Musil und Marcel Duchamp*. Klagenfurt 1982, S. 122 ff.). Die vor Haftmann übrigens schon von Sigfried Giedion (*Mechanization takes command. A contribution to anonymous history*. Oxford 1948, S. 44) bemerkte Ironie der *ready-mades* erfaßt in Vers 12 den Schüttelreimer selber: Durch nachträgliche Eliminierung eines Buchstabens wird das tote Artefakt 'Spießgestell' als 'Spießgesell' lebendig — ein stachelbewehrter Kumpan, der Duchamp und „Emil P. Hirnwedl“ helfen soll, dem späidealistischen Kunstbegriff den Garau zu machen.

Um so überraschender kommt der Appell zur Rücksichtnahme auf jene, die „noch für Kunst als Geistiges, für Normen“ streiten (Vers 13). Daß Pinder diesmal durchaus an Kandinsky denkt, dessen Schrift *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* (München 1<sup>2</sup>1912) mit ihrer Proklamation des „Rein- und Ewig-Künstlerischen“ Duchamp während seines München-Aufenthalts im Sommer 1912 studiert hatte, liegt auf der Hand. Aber wer hat sich damals für eine auf Normen im strengen Sinn verpflichtete Kunst stark gemacht? Es scheint, daß doch erst Hans Sedlmayr hierzu das letzte Wort gesprochen hat, als er entschied: „Die Kunst, die — ihren Wesensnormen gehorsam — ihr Wesensgesetz erfüllt, ist im höchsten Sinne Menschenverbindendes. Die es verfehlt, schafft immer nur Zerstreuung“ ('Normen der bildenden Kunst', 1958; wieder in: H. S., *Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*. Salzburg 1964, S. 137—48, hier S. 148).

Einen „vielschichtigen Bedeutungsträger“ hat Werner Hofmann das *ready-made* genannt (W. H., *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart 1966, S. 334; Hervorhebungen von mir). Ganz offensichtlich wollte Pinder bereits 1914 den *porte-bouteilles* von dieser Bürde befreien und zum *vielstöckigen Flaschenträger* zurückfunktionieren (Vers 15). An dieser Stelle ist eine sprachkritische Bemerkung angebracht. Wenngleich fachgerecht geschüttelt, bleibt der Schlußreim der zweiten Strophe doch metrisch ein Hinkefuß. Pinder, der sonst so Rhythmusbewußte, hat dies in Kauf genommen, weil er seinen Gastgeber namentlich apostrophieren wollte (Großschreibung!). So kommt es denn auch zu einer wenig glücklichen Verschiebung der Hebungen im folgenden Vers; der Schüttler gerät für einen Augenblick aus dem Tritt. Andererseits entschädigt uns Pinder durch die Doppeldeutigkeit der Aussage, impliziert doch der an die Adresse des *Flaschentrockners* gerichtete leicht indignierte Hinweis: „...Am Anti-Kunstwerk muß nicht alles offen sein“ u. a. bereits Umberto Eco's Jahrzehnte später formulierten *conceito* vom 'offenen Kunstwerk'. Dieser Begriff stellt „nicht eine kritische Kategorie [...], sondern ein hypothetisches Modell“ dar, „das [...] dazu dient, mit einer bequemen Formel eine Richtung der modernen Kunst zu be-

zeichnen." (U. E., *Das offene Kunstwerk*. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt a. M. 1977, S. 12). Mit seiner Bestimmung des *Flaschenständers* als das „absolut offene Werk“ gerät dann Werner Spies zwar zunächst in Widerspruch zu Pinder, geht aber mit diesem insofern einig, als auch er dem flaschenlos dastehenden *porte-bouteilles* eine erotische Qualität zuspricht: „Ein dem Gebrauch — und für viele (vor allem die Nichtfranzosen) heute selbst der Vorstellung eines Gebrauchs — entzogenes Artefakt ließ sich mit seinen zahlreichen erigierten Metallstücken erotisch verstehen. Die Kenntnis, daß diese phallischen Formen dazu dienen, in Flaschenhälse zu greifen, legten es der primären Symbolisierung nahe, in diesem Apparat das Zeichen eines totalen Narzißmus, einer absoluten Frustrierung zu sehen" (W. Sp., *Max Ernst — Collagen. Inventar und Widerspruch*. Köln 1974, S. 22 f.). Bleibt nachzutragen, daß Pinder selber drei Jahre später (inzwischen Verpflegungs-offizier in der Champagne) sich weit weniger prüde geben wird als angesichts des *Flaschentrockners*: In seiner geschüttelten Stefan George-Persiflage 'die feierlichen' beschwört der Deuter mittelalterlicher Plastik u. a. „die geheim erotischen gauche/ die phallische monstranz im gotischen rauche" (abgedr. bei Hanke, *Schüttelgedichte*, a. a. O., S. 23). Zurück zum 'offenen Kunstwerk': Ungleich überzeugender als seine Generationenlehre erweist der kühne Vorgriff auf die Hermeneutik Ecos den Kunsttheoretiker Pinder als kreativen Kopf. Es ist gewiß nicht seine Schuld, daß der Geschichte der modernen Kunst inzwischen ohne viel Federlesen auch jener signierte Flaschenständer einverleibt wurde, auf den er, Wilhelm Pinder, am 26. Juli 1914 den Taufschein der Anti-Kunst ausgestellt hatte.

Im Eingangsvers der dritten Strophe ist in einem allgemeinen Sinn vom „Unding“ die Rede, das nach Pinder gleichwohl Quelle ästhetischen Vergnügens sein kann. Der Begriff scheint hier nicht etwas Schädliches, Böses, sondern die *res absurda* schlechthin zu meinen. Jene zwangsläufige Vereinnahmung der *ready-mades* durch den „Geschmack“, gegen die ihr Erfinder wiederholt Einspruch erheben wird, — Pinder hat sie vorausgesagt. Wen sollte es auch wundern, daß gerade in einer auf Kunst erpichten Konsumgesellschaft die Ästhetisierung von Fetischen immer mehr in Mode kommt, ist doch, nach Adorno, „den Kunstwerken ein Fetischistisches beigemischt, das dem Warenfetischismus entragt" (a. a. O., S. 338)? „Die Qualität der Kunstwerke“, so Adorno weiter, „hängt wesentlich ab vom Grad ihres Fetischismus, von der Veneration, welche der Produktionsprozeß dem Selbstgemachten zollt, dem Ernst, der den Spaß daran vergißt" (*ebda*, S. 506).

Seine Fetisch-Funktion hat dem *Flaschentrockner* automatisch die Rolle eines rätselhaften Symbols zugespielt. Genau dies meint offensichtlich auch Werner Hofmann mit der Feststellung: „Duchamp nobilitiert und verrätstelt den Flaschentrockner" ('Fragen der Strukturanalyse', a. a. O., S. 155). Wenn schließlich Pinder selber aus dem Abstand von zwanzig Jahren und in einem sehr anderen intellektuellen Klima schreibt: „Im Symbol der künstlerischen Form sagen wir bald ja, bald nein zur Bedingtheit", dann darf man darin auch eine späte Reminiszenz an das durch den *porte-bouteilles* „aufgestachelte" Problembewußtsein erkennen (vgl. W. P., 'Vom Wikingertum unserer Kultur im Spiegel der neueren deutschen Kunstentwicklung'. In: *Kunst der Nation*, II, Nr. 13, 1. VII. 1934, S. 1. Zum Begriffsfeld 'Symbol' vgl. auch Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Köln 1983). Noch etwas ist festzuhalten: Pinder

macht schon 1914 deutlich, daß die später u. a. von Werner Hofmann (*Grundlagen*, a. a. O., S. 340) diskutierte Position derer, die den *Flaschentrocker* lediglich als „Form an sich“ gelten lassen wollen, nicht die seine ist. Die Frage, was dieses Gerät nun eigentlich symbolisiere, darf der Interpret auch dann nicht beiseite schieben, wenn er sich auf eine bündige Antwort nicht festlegen mag. Aus heutiger Sicht ist es schwer zu begreifen, daß der mit zeitdiagnostischer Witterung für „kritische Formen“ so begabte Hans Sedlmayr den *Flaschenständer* nicht objektgerecht als die von konzentrischen Rändern umgriffene Leere beschrieben und damit als optisches Kürzel und Symbol für jenen 'Verlust der Mitte' erkannt hat, mit dem seiner Ansicht nach das von der Moderne „entfesselte Chaos“ zu bezahlen war (H. S., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948, <sup>5</sup>1951). Auch die von ihm später beschworene „Randzone, wo die Kunst aufhört“ (H. S., *Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg 1955, S. 112), symbolisiert der fünfstöckige Hakenrand bildkräftiger als jedes andere denkbare Objekt.

Pinders Schreckensvision tausender von im doppelten Wortsinn „ungereimten“ Exegesen (Vers 21) ist durch die Rezeptionsgeschichte der *ready-mades* bestätigt worden. Mit Recht hat man gesagt, die Auswahlgeste Duchamps habe „nicht endende Interpretationsschübe“ hervorgebracht und „den *Flaschentrocker* dem Sog widersprüchlichster Exegesen [übereignet]“ (Werner Spies, a. a. O., S. 22 f.). Daß das beschriftete Haushaltgerät seinerseits „geradezu zum Stimulans interpretatorischer Willkür“ (S. 22) werden mußte, liegt auf der Hand. Wer wollte es da Pinder verübeln, wenn er sich beizeiten vom Troß der Prosa schreibenden Kollegen absetzt und darauf hofft, vom Museusroß der Schüttelreimer ins Reich der dichterischen Inspiration entführt zu werden (Verse 21—23)? Im Schlußvers des Hymnus wird der anagrammatisierte Deckname „Emil P. Hirnwedl“ in seine Einzelteile zerlegt. Nicht ohne Selbstironie hat Pinder das beziehungsreiche Pseudonym zu Silbenfutter portioniert, um es zu guter Letzt der eigenen Schüttelglie in den Rachen zu stopfen.

## V.

*Kunst — was ist das?* — die 1977 in der Hamburger Kunsthalle gezeigte Ausstellung dieses Titels war bekanntlich nicht die erste, die aus sicherer zeitlicher Distanz mit einer Replik von Duchamps *Flaschentrocker* aufwartete. Doch machen wir uns nichts vor: Seit die Geschichte der modernen Plastik sich auch die *ready-mades* einverleibt hat, seit sie „Anti-Kunst“ regelmäßig zu „Kunst“ umfunktioniert, steht der *Flaschenständer* als Störenfried, wie Pinder ihn sich wünschte, auf verlorenem Posten.

‘Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin?’ überschreibt Willibald Sauerländer seine kritische Nachlese zu dem Hamburger Experiment (In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, I, 1985, S. 375—99). Sie mündet in ein Plädoyer für eine „dialektische Position zwischen dem absoluten Kunstbegriff, der sich der Zeit entzieht, und einer Gleichmacherei, welche sich der Last auch der relativen Maßstäbe entledigt, um den Kunstbegriff in die Beliebigkeit des pluralistischen Bilderangebots — das Esperanto der Reize — entlaufen zu lassen“ (S. 394). Angesichts des hier vorgestellten Fundes mag man sich fragen, ob das schon im Titel evozierte Bild vom bislang braven Lumpi, der sich unversehens davon-

macht und sein Herrchen belemmert zurückläßt, dem Sachverhalt ganz gerecht wird. Nicht mehr vom entlaufenen, sondern vom geschafften Kunstbegriff muß man wohl im Hinblick auf Pinders Pariser Eskapade künftig sprechen. Es war schließlich kein Irgendwer, der da, anagrammatisch verummmt, im Dunstkreis eines radikalen Avantgarde-Gurus sich etwas zurechtgeschüttelt hat, was er als Kunstgeschichtspräsident ganz bestimmt nicht hätte sagen dürfen. „Emil P. Hirnwedls“ bzw. Wilhelm Pinders Entscheidung für die revolutionär-provokatorische Geste Duchamps, sein ungeniertes Ja zum „Fetisch“ und „Anti-Kunstwerk“ *Flaschenständer*, kann nur als verwegen bezeichnet werden. Von einem mehr als beherzten Seitensprung, heraus aus den ausgetretenen Pfaden der damaligen Universitätskunstgeschichte, ist zu sprechen.

Stand Pinder wirklich hinter all dem, was er angesichts des *porte-bouteilles* zu Papier gebracht hat? Fungierte er tatsächlich für einen Augenblick, ganz unbemerkt, als Vordenker der Avantgarde, hinreichend begabt, sein ästhetisches Credo in Schüttelreime zu fassen und auf diese Weise selber mit einer schöpferischen Tat aufzuwarten? Oder haben wir es doch nur mit einem wortspielenden Hasardeur zu tun, einem Bruder Leichtfuß der Wissenschaft, der — champagnerlaunig — seine Weltanschauung für einen wohlfeilen Scherz drangibt? Ich möchte letzteres ohne wenn und aber ausschließen. Für einen Virtuosen wie Pinder war es eine Kleinigkeit, auch beim Schüttelreimen die inhaltliche Aussage jederzeit in die gewünschte Richtung zu dirigieren. Er, der, wenn er wollte, die Sprache allemal am straffen Zügel führte, sagt im *Flaschentreckner*-Hymnus ganz einfach das, was er damals dachte. Hat Werner Hofmann recht mit der Feststellung: „Eine Zeit, die die Verkündung des Rein- und Ewigkünstlerischen erlebt, fordert die Proklamation von Anti-Kunst geradezu heraus“ (*Grundlagen*, a. a. O., S. 27), dann ist Pinders humorig-zustimmende Sicht auf das spektakulärste aller *ready-mades*, mehr noch: sein Plädoyer für die Anti-Kunst, nur die fällige Konsequenz aus dem großen Gärungsprozeß vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Sein Pseudonym bot ihm das sichere Versteck, aus dem heraus er den allgemeinen wie den eigenen bildungsbürgerlichen Umgang mit „der“ Kunst völlig ungeschoren einmal glossieren konnte; zu meinen, er habe damit zugleich die Existenzberechtigung von Kunst bestreiten wollen, wäre sicherlich abwegig. Gerade im sinnig ausgeheckten Anagramm „Emil P. Hirnwedl“ mag Wilhelm Pinder sich wohl gefühlt haben, er, der namentlich mit verstaubten Ansichten aufräumen wollte. Camouflage als Aufklärung — ohne Frage eine verlockende Mission, damals wie heute. Es ist ein ganz und gar anderer Pinder, den wir da zu fassen kriegen. Warum nur mußte er sich so rasch wieder fortstellen, dieser Hirnwedl — Anarchist für einen Abend und Prophet dazu?

Thomas Lersch

*Der vorliegende Beitrag wird in erweiterter Form als Büchlein erscheinen. Für die Erlaubnis zum Abdruck des Schüttelgedichts danke ich Resl Hochmast, Sernding.*