

Sven Stein

Geschriebene Bilder - Kunsthistorische Vorläufer der lingualisierten Concept-Art

Es ist die strukturelle Verschiedenheit von Bild und Schrift, die sich in einer quasi-evolutionären Entwicklung herausgebildet hat und uns nun vor das problematische Phänomen ihrer möglichen Kombination stellt, die etwas verknüpft, was eine scheinbar grundsätzlich andersartige Beziehung zur Wirklichkeit unterhält. Führt man sich vor Augen, welche langwierige und äußerst komplexe Prozesse von ursprünglich ideographischen Schriftsystemen zu unserem alphabetischen Schriftsystem geführt haben – ein Prozess, der anhält und Richtungswechsel vollzieht – wird deutlich, warum die Beziehungen von Schrift und Bild immer wieder thematisiert und problematisiert werden.¹ „Für den Ostasiaten macht es bis heute weder technisch noch formal einen entscheidenden Unterschied aus, ob er z. B. ‚Bambus‘ malt oder schreibt“², da seine Schriftzeichen eine Symbolbeziehung qua Mimesis herstellen, doch auch unserer alphabetischen Schriftsprache kann eine gewisse „Abbildbeziehung“³ zur Wirklichkeit unterstellt werden, die vollzogen wird, indem die Struktur der Sprache die Struktur der Welt nachahmt. Eine Theorie, die Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* zugrunde liegt und großen Einfluss auf die Sprachreflexion des 20. Jahrhunderts gehabt hat. Für die Concept-Art ist dies wesentlich, da die verschiedenen Möglichkeiten der Sprache, „abzubilden“ und in Beziehung zu Bild und Welt zu treten, in dieser durchgespielt und aufgezeigt werden. Wie stand es um dieses Verhältnis in der Vergangenheit? Am deutlichsten zeigen lässt sich dies in der Moderne an den Beispielen des Kubismus und Futurismus, die Schriftelemente aus ihren genuinen Kontexten in die Kunst überführt haben.

1. Schrift im Kubismus und Futurismus

1988 wurde während eines Symposiums⁴, welches sich das Text/Bild-Verhältnis in der Kunst zum Thema genommen hatte, versucht, sämtliche Varianten möglicher Kombinationen von Schrift und Bild zu dokumentieren und zu diskutieren. Berücksichtigt wurden dabei ebenso Hieroglyphen und Embleme wie auch Flugblätter, illustrierte Hausbücher und visuelle Poesie. So

ambitioniert und bedingt notwendig dieses Projekt auch war, könnte doch ein Kompendium solcher Art die irri-ge Folgerung zulassen, es gäbe eine Kontinuität der Entwicklung und einen gemeinsamen Nenner, der Comics gleichsam mit Plakatkunst und Emblemen verbände, und der in der gemeinsamen Verwendung von Bild und Schrift läge. Dieser, wie auch anderen Veröffentlichungen, liegt die Annahme zugrunde, es handle sich dabei lediglich um eine Verknüpfung zweier Medien, um die spezifischen Mängel auszugleichen und in der wechselseitigen Ergänzung den Informationsgehalt zu optimieren. Lässt sich dies für Illustrationen, Plakatkunst oder Embleme noch bedingt behaupten, greift diese These zur Erklärung „lingualisierter“ Werke der Concept-Art überhaupt nicht mehr.

Wolfgang Max Faust zeigt drei Formen der Lingualisierung auf, die gleichzeitig Stationen auf dem Weg zur Concept-Art sind:

1. Sprache wird in das Kunstwerk integriert, sie wird zum Medium der bildenden Kunst.
2. Sprache geht einher mit dem Kunstwerk, sie wird zu seinem komplementären Kommentar.
3. Sprache tritt an die Stelle des Kunstwerks, sie hebt das Werk als Artefactum auf.⁵

Wir unterscheiden also zunächst jene Wort-Bild-Kombinationen in der Kunstgeschichte, in denen das Bild den Text illustriert, bzw. der Text das Bild beschreibt, beruhend auf der Annahme „Wort-Sprache [...] sei geeignet, Bildsprache zu präzisieren“⁶, von den Wort-Bild-Kombinationen, die auf eine Reflexion der Medien abzielen. Dies geschah in ersten Ansätzen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, nicht zuletzt angeregt durch Saussures posthum veröffentlichte Vorlesungen *Cours de linguistique générale*.⁷

„Schon kurz vor der Jahrhundertwende bezieht Stéphane Mallarmé in seinem berühmt gewordenen ‚Un coup de Dés‘ die visuelle Erscheinung der Sprache als Schrift – sowohl hinsichtlich der typographischen Setzungen wie auch der durch diese bestimmten Leer-räume des beschriebenen Blattes – in seine Lyrik mit ein. [...] Für die Kunst des 20. Jhs. schafft Mallarmé

damit die Grundlage, einen Text dem Bild zu nähern und umgekehrt, ein Bild auf einen Text zu beziehen.“⁸

Allerdings vollzieht Mallarmé Wort-Bild Reflexion aus der Perspektive eines Literaten. Sicher war damit eine Barriere zur Intermedialität der Kunst überwunden. Die Lingualisierung der bildenden Kunst musste jedoch von den bildenden Künstlern selbst kommen. So wurde „mit dem Kubismus, dem Futurismus, dem Dadaismus und vor allem auch mit dem Werk Duchamps [...] Grundlagen dafür geschaffen, dass sich Literatur und bildende Kunst zwanglos nähern, dass die einstmals aufgestellten Grenzen zwischen visueller Repräsentation und verbaler Äußerung sich zusehends verwischen“⁹

„Selbstverständlich war Kunst schon seit der Antike vom Betrachter ‚gelesen‘ worden, hatten Künstler ‚zu lesende‘ Kunstwerke geschaffen, [...] grundsätzlich aber zielte Kunst immer auf visuelles Verstehen ohne jeden dafür erforderlichen Rückgriff auf Wörter.“¹⁰ Den reflexiven Einsatz von Wörtern in der bildenden Kunst setzt Judi Freeman bei den Dadaisten und Surrealisten an. Zwar hatte man im Kubismus bereits Worte in Form von Zeitungsartikeln, Briefmarken oder Etiketten ins Bild eingefügt, jedoch schienen diese mehr als Objekt zu fungieren, als Brücke zwischen Bild und Gegenstand, oder lediglich das Formenvokabular zu vergrößern.¹¹

„Wenn wir das Einfügen von Buchstaben, Wörtern und Zahlen in Kubistischen Bildern erneut untersuchen, können wir mitunter einen ikonographischen Inhalt erkennen. Doch wie signifikant ist dieser Inhalt? [...] Veraten sie etwas über die Gesamtbedeutung des Kunstwerks? Ungeachtet der umfangreichen Forschungen auf diesem Gebiet sagen uns diese Bezüge möglicherweise wenig.“

Überhaupt scheint die Aufnahme des Literarischen bei den Kubisten eher zufällig „und wird vorerst durch keine Theorie gestützt“¹². Die Motivation war zunächst eine formal-ästhetische. Dennoch sind bereits Ansätze einer konzeptuellen Verwendung von Schrift darin angelegt. So hat Braque selbst betont, „dass die Buchstaben (die zumeist der Alltagsästhetik von Zeitungen, Plakaten, Restaurantschildern etc. entstammen) das Bild näher an die Realität heranführen sollte“¹³. Der Bezug zur Werbung ist deutlich, doch während die Werbesprache in einer zweifachen Zweckrelation – sowohl zu den Bildelementen wie zur Außenwelt – steht, ist die Sprache im kubistischen Bild auf sich selbst bezogen.

Der reflektierte Kunstbegriff, der damit in die Malerei eindringt, wird von Daniel Henry Kahnweiler als „peinture conceptuelle“¹⁴ bezeichnet, als eine Malerei, die es ermöglicht, die Seherlebnisse des Künstlers dem Beschauer ohne illusionistische Nachahmung zu übermitteln.¹⁵

„Die Einstellungen zu der Funktion des Wortes in der Kunst veränderte sich mit der Generation, die unmittelbar auf die ersten Kubisten folgte. Das Einfügen von Wörtern in die futuristische Kunst basierte auf einer Tradition des graphischen Entwurfs. Insbesondere im Bereich des Buchentwurfs, der Buchillustration und der Gebrauchsgraphik. Das geschriebene Wort in den futuristischen Gemälden, Collagen und Zeichnungen verkörperte eine Energie, die die Dynamik von Rennwagen und Flugzeugen [...] imitierte.“¹⁶

Damit war dem Wort erstmalig innerhalb des Bildes die Funktion der Nachahmung zugestanden worden. Beides wird hier scheinbar gleichwertig verwendet, entsprechend äußerte Hugo Ball später: „Das Wort und das Bild sind eins“¹⁷. Jedoch wird Schrift hier kaum in einem linguistisch reflektierten Rahmen eingesetzt, sondern vielmehr typographisch. „Wir werden flüchtige Wahrnehmungen kursiv darstellen und einen Schrei in Fettdruck“¹⁸, schrieb Marinetti 1909, worin die Ausrichtung der Futuristen auf die visuellen Qualitäten von Schrift deutlich wird. Ein konzeptuellerer Umgang mit Schrift lässt sich für einige Werke, die dem Dadaismus oder Surrealismus zugerechnet werden, nachweisen.

2. Sprache in Dadaismus und Surrealismus

Der Ansatz der Dadaisten scheint zunächst ein ironischer zu sein, denn auch die Sprache, die bereits bei den Kubisten und Futuristen integraler Bestandteil war, wurde „in den Kreis abgelehnter Konventionen aufgenommen“¹⁹. Doch gerade die Suche nach möglichst absurden Verbindungen, der Dekonstruktion konventioneller Strukturen, wie Duchamp sie betrieb, brachte Fragen hervor, wie sie auch von der aufkeimenden Linguistik gestellt wurden. Eine willkürliche Objekt-Titel Kombination²⁰ wie Duchamps *In Advance of the broken arm* ist nicht nur „schön wie die Begegnung einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Seziertisch“²¹, sondern transponiert gleichermaßen die Saussuresche These der arbiträren Zuordnung von Signifikat und Signifikant in den Kunstkontext. Eine wei-

tergehende Beschäftigung mit Sprache und Bedeutung stellt Duchamps Text *The dar*, den er grammatikalisch korrekt aus semantisch bezuglosen Begriffen zusammensetzt und jeden bestimmten Artikel durch ein Sternchen ersetzt. Wie aus einem Brief Duchamps an seinen ehemaligen Galeristen Arturo Schwarz hervorgeht, war es sein Ziel, konkrete Bedeutung zu vermeiden:

„Die Konstruktion war an sich sehr mühsam, denn wenn mir tatsächlich ein abstraktes Verb einfiel, das ich mit dem Subjekt verbinden könnte, fiel mir sehr oft in der gleichen Sekunde eine Bedeutung ein und wenn ich eine Bedeutung sah, strich ich das Verb augenblicklich wieder und veränderte es, bis sich der Text schließlich (...), ohne jeglichen Anklang an die physische Welt las.“²²

Werke wie diese haben einen ironisch-spielerischen Ansatz, sind dadaistische Handlung, die jeden tradierten und verständlichen Sinn vermeiden und ohne zu zögern Medien aller Art in diesen Dienst stellen, aber eine klare konzeptuelle Vorgehensweise zur Untersuchung von Sprache im künstlerischen Rahmen vermissen lassen. So mutmaßt Judi Freeman: „Falls jedoch diese Künstler überhaupt mit der sprachwissenschaftlichen Forschung und Theorie vertraut waren, so ging ihre Beschäftigung damit gewiss nicht sehr tief [...]“²³

Die Anwesenheit von Schrift in der Bildenden Kunst ist für uns ein selbstverständlicher oder zumindest kein außergewöhnlicher Umstand. Sauerbier listet in seiner Typik²⁴ sämtliche Varianten auf, in denen es zu einer Medienvermischung kommt, an der die Schriftsprache beteiligt ist. Ihr Einzug in die Bildende Kunst, nicht als Zusätze, Titel oder typographische Elemente, sondern als Bildende Kunst, ohne dabei Literatur zu sein, stellt den Umstand dar, der an dieser Stelle diskutiert werden soll. Eine vergleichbare Entwicklung hat es in der Literatur gegeben, die den umgekehrten Weg der „Ikonisierung“²⁵ ging, und die Wolfgang M. Faust in direkten Bezug zur „Lingualisierung“²⁶ der bildenden Kunst stellt. Er stellt fest, dass neben den etablierten Kompositionen von Künstlern wie Picasso, Braque, Magritte, Warhol und Twombly, welche Schrift in ihre Werke aufgenommen haben, sich im Laufe des 20. Jahrhunderts auch zahlreiche Mischformen herausgebildet haben. An den Rändern der beiden Gattungen gibt es sogar Formulierungen, die sich allein im Medium der jeweils anderen Gattung, Bild oder Sprache, präsentieren.

Insbesondere Duchamp und Magritte werden in der Literatur und von den Konzeptkünstlern selbst als Bezüge erwähnt. Sie können zwar in gewissen Aspekten als Vorläufer gelten, antizipierten sie doch offensichtlich einen theoretischen Umgang mit der Schrift, unterscheiden sich jedoch auf der anderen Seite durch Kontext und Prämissen derart von der Concept-Art, dass sie allenfalls als Wegbereiter erscheinen.

2.1 Magritte, die Wörter und die Dinge

Magritte ist eine Schlüsselfigur in Bezug auf den Gebrauch von Schrift in der Bildenden Kunst und steht in manchen Ansätzen den konzeptuellen Künstlern sehr nah, ja scheint einige ihrer Ideen bereits 35 Jahre zuvor vorweggenommen zu haben. Wenn auch surrealistische Gemälde in einer Tradition verharren, die von den Konzeptualisten, insbesondere Kosuth, abgelehnt wird, ist man sich dieser historischen Quelle bewusst, wie eine Installation Kosuths zeigt, die die Magrittesche „Zeichentheorie“ zum Thema hat.²⁷

Anders als Dadaisten und Futuristen stellt Magritte das Wort als „anderes“ Medium nicht bloß in den Dienst der Malerei, sondern reflektiert in der Gegenüberstellung von Wort und Bild deren Fähigkeiten, sich der Wirklichkeit mimetisch anzunähern. Zu berücksichtigen ist zunächst, dass Magritte zeitlebens als Werbegrafiker tätig war, und somit in einem Bereich angesiedelt, der stets mit Wort-Bild Kombinationen arbeitet. Ihm mag während dieser Beschäftigung die Problematik zu Bewusstsein gekommen sein, die er in *Les mots et les images*²⁸ aphoristischen Experimenten unterzieht.

Dieser Traktat entstand im Zusammenhang mit seiner 1927 einsetzenden Phase der künstlerischen Reflexion über das Verhältnis von Sprachzeichen, Abbild und Gegenstand. In seinen Schriften unterscheidet Magritte zwei Varianten des Denkens als Operatoren menschlicher Erkenntnis. Das rationale, alltägliche, zweckorientierte Denken nennt er „pensée possible“, es „verteilt Werte in der Welt der symbolischen Zeichenordnungen und etabliert Kausalitäten“²⁹, ist jedoch nicht fähig, den hinter den Dingen verborgenen Sinn zu entdecken, den Magritte voraussetzt. Diesem antagonistisch entgegengestellt ist der „pensée libre“, der sich als „ungewöhnliche und überraschende Poesie des Augenblicks ausdrückt, die nicht von konventionellen Denkmustern geprägt ist, sondern sich aus einer spontanen, intuiti-

ven Erfassung der Dinge ergibt.³⁰ Um diesen Vollzug zu beschreiben, eröffnet Magritte eine weitere Begriffs-dialektik. Der „similitude“ (Gleichheit) stellt er die „ressemblance“ (Ähnlichkeit) gegenüber.

„Die similitude generiert Ordnungssysteme wie vergleichen, auswerten oder unterscheiden. Auf diese Weise werden die Dinge durch Symbolsysteme geordnet und kategorisiert, welche die Dinge für den rationalen Gebrauch kompatibel machen und damit eine Vertrautheit herstellen. Die Wirklichkeit der Dinge, die nach Magritte außerhalb der Sprache existiert, wird dadurch allerdings nicht berührt.“³¹

Der Begriff der Ähnlichkeit beschreibt dagegen nicht ein Verhältnis der Dinge untereinander, sondern vielmehr eine Art des Denkens: „Ähneln ist ein Akt. Und es ist ein Akt, der nur dem Denken zukommt.“³² Nicht die Zeichen, sondern das Denken soll sich qua Mimesis dem Gegenstand anähneln, worin verblüffende Entsprechungen zu Benjamin und Adorno anklingen. So unterscheidet Benjamin zwischen sinnlichen und unsinnlichen Ähnlichkeiten. Während sinnliche Ähnlichkeiten, „wie jene von Mikro- und Makrokosmos in der Astrologie, hinfällig geworden sind, zeigt sich in jeder Form von Zeichensystem eine Fortdauer des mimetischen Vermögens, als Fähigkeit im Produzieren unsinnlicher Ähnlichkeiten“³³. Diesen Gedanken baut Adorno später noch weiter aus und begründet darauf seine unvollendete Ästhetische Theorie. Dort heißt es, erst die Reziprozität von Mimesis und Rationalität im Ästhetischen Kontext befähige dazu „mehr an den Dingen wahrzunehmen als sie sind“³⁴, denn „Mimesis bricht im Kunstwerk den absoluten Primat der zweckorientierten Rationalität indem sie diese auf ihre ursprüngliche Partikularität als synthetisierendes Moment im Erkenntnisprozess zurückdrängt“.³⁵ Magritte soll an dieser Stelle nicht in jene philosophische Tradition gestellt werden, was keinesfalls angemessen wäre. Es soll lediglich verdeutlicht werden, dass er mit seiner zwar nur dürftig dargelegten Theorie dennoch keineswegs allein dasteht, und dass selbst in seiner teils metaphysisch anmutenden Terminologie die sich seinerzeit etablierende phänomenologische Methode anklingt. „Zu den Dingen selbst“ lautete ihre Devise, und so scheint auch bei Magritte eine Annäherung an die vertrauten Dinge nur möglich, wenn sie aufhören vertraut zu sein. „Es ist offensichtlich, dass die genaue und charmante Evokation des Mysteriums aus Bildern vertrauter Dinge besteht, die solcherart ver-

einigt oder verwandelt sind, dass ihre Übereinstimmung mit unseren naiven und gelehrten Ideen aufhört.“³⁶ Man könnte also von einer Annäherung oder Anähnelung durch Verfremdung sprechen, eine Anwendung der eidetischen Reduktion Husserls in der Kunst, um Vorurteile des Sehens zu eliminieren. Das Netz der Analogien sollte an dieser Stelle nicht überspannt werden. Es gibt jedoch eine weitere Verknüpfung, die nicht unerwähnt belieben darf. Magritte zählte zu denjenigen, die das 1966 erschienene Buch *Les mots et les choses* des damals nur einem kleinen Leserkreis bekannten Michel Foucault sofort nach seiner Publikation zu lesen begannen.³⁷ Foucaults Untersuchung verfolgt die Absicht, die trügerische Sicherheit unserer scheinbar konkurrenzlosen neuzeitlichen Vernunft durch historische Relativierung zu erschüttern und möchte die Begrenztheit des Denkens, in dem wir uns heute bewegen, dadurch erweisen, dass er es mit älteren Denkformen konfrontiert, die ganz anders strukturiert waren. „Das Denken organisiert sich in radikal verschiedenen ‚epistemologischen Feldern‘, und es errichtet ganz und gar unvereinbare Ordnungen unter den Dingen.“³⁸ Magritte begeisterte sich daher besonders für das, was Foucault im zweiten Kapitel seines Buches über das vorklassische Denken zu sagen hat. Dieses vorklassische Denken zeichnet sich – Foucault zufolge – dadurch aus, dass es ein grenzenloses Geflecht von vielfältigen Affinitäten und Analogien zwischen den Dingen aufspürt, das in den späteren Epochen gänzlich aus dem Blick geriet. Diese Charakterisierung des vorklassischen Denkens als ein Denken in Ähnlichkeiten musste Magritte besonders angesprochen haben, weist sie doch weite Parallelen zu seinem eigenen Denken auf. War nach Foucault in der vorklassischen Zeit die Sprache noch kein willkürliches System – „sie ist in der Welt niedergelegt und gehört zu ihr“³⁹, hatte noch teil am Sein der Dinge, die sie benennt – entstand mit der klassischen Zeit eine tiefe Kluft zwischen den Dingen und den Zeichen, deren Verbindung spätestens seit Saussure als willkürlich aufgedeckt wurde. Nachdem Foucault und Magritte 1966 in einen kurzen Briefwechsel traten, wurde Foucault aufmerksam auf Magrittes Kunst und veröffentlichte zwei Jahre später und fünf Monate nach dessen Tod einen Essay über Magrittes Werk mit dem Titel *Ceci n'est pas une pipe*, hat darin jedoch offensichtlich Magrittes Unterscheidung von Gleichartigkeit und Ähnlichkeit missinterpretiert.⁴⁰ Foucault wollte in ihm den

„Vorkämpfer einer egalitären Autonomie der Zeichen“⁴¹ sehen, was auf den ersten Blick richtig zu sein scheint, aber außer Acht lässt, dass Magritte dem idealistischen Gedanken verbunden war, die Ähnlichkeit könne „für einen Augenblick das wahre Sein der Dinge aufleuchten lassen“⁴².

Alle Kommentare Foucaults zu Magrittes Bildern beruhen auf der zentralen These, dass Magritte sowohl die visuellen wie auch die verbalen Zeichen aus jeglicher Bindung an das Bezeichnete befreit, obwohl der Zweck seiner Kunst eben die Generierung einer unmittelbaren Bindung zu den Dingen gewesen war. Fraglich ist, ob Magritte mit seiner Kunst seinen eigenen Intentionen gerecht werden konnte. Vielmehr gilt, was Lüdeking behauptet: „Foucault hat zwar, wie sich zeigte, kaum verstanden, was Magritte mit seiner Malerei eigentlich erreichen wollte. Aber vielleicht hat er – gerade deshalb – besser als der Maler selbst verstanden, was dieser wirklich erreicht hat.“⁴³

Die Gegenüberstellung von Sprache und Bild bei Magritte findet ihren systematischen Höhepunkt in seinem bereits erwähnten Traktat von 1929 *Les mots et les images*. Dieser erschien erstmalig in der Zeitschrift *La Révolution surréaliste*⁴⁴. „Schon dieser Erscheinungsort lässt vermuten, dass es Magritte nicht um sprachphilosophische Untersuchungen ging. Dass es sich vielmehr um eine Art surrealistisches Manifest oder vielleicht um die Erläuterung einer surrealistischen Strategie handelt.“⁴⁵ Magritte listet darin achtzehn aphoristisch reduzierte Aussagen zum Verhältnis von Ding, Bild und Sprache auf. Der erste Satz lautet: „Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux“ und ist mit einem Blatt illustriert, dem der Name „le canon“ zugeordnet ist. Diese Demonstration der arbiträren Verknüpfung von Name und Gegenstand ist von entwaffnender Banalität und wird im vierten Satz ergänzt, wo es heißt „un objet reconte son nom“. Er spricht also nicht von einer Bezeichnung oder Benennung des Gegenstands durch den Namen, sondern von einer Begegnung, und zwar einer zufälligen. Die Aufdeckung und Dekonstruktion beliebiger, konventioneller Signifikat-Signifikant-Verknüpfungen wäre recht schnell erschöpft, wenn Magritte nicht noch einen Schritt weiter in die Medienreflexion getan hätte. „Durch seine vertiefte Arbeit am Bild änderten sich Form und Inhalt der Bilder grundlegend. Nicht mehr Bilder nach Bildern, wie

nach dem Vorbild der Tradition, sondern Bilder über Bilder entstanden.“⁴⁶ „In summa kann man sagen, dass das ganze Drama, das sich zwischen den Worten, den Dingen und den Bildern abspielt, sich bei Magritte auf der Ebene der Grapheme vollzieht, nicht unbedingt in der Ordnung der Bilder aber in der Ebene (wörtlich genommen) bzw. der Seinsschicht der Bilder.“⁴⁷ Im Bewusstsein, dass Namen sich zur Wirklichkeit ähnlich verhalten wie Abbilder⁴⁸, überlässt er auf manchen Bildern lediglich Wörtern die Repräsentation, so in *Le masque vide* von 1928 oder in *Le miroir vivant* von 1928/29. „Das Fehlen jeglicher Reminiszenz an einen der jeweiligen Wortbedeutung entsprechenden realen Gegenstand in diesen Gebilden macht die Beliebigkeit eines jeden Bezeichnungsaktes offenkundig.“⁴⁹ Auch durch die spezifische Wahl der Worte führt Magritte deren Unzulänglichkeit als Stellvertreter der Gegenstände vor. Der Ausdruck „*cris d'oiseaux*“ bezeichnet nicht wie „*armoire*“ einen abbildbaren Gegenstand, sondern ein akustisches Signal. „Der qualitative Unterschied zwischen haptisch erfahrbarer und akustischer Wahrnehmung beziehungsweise zwischen Konkreta und Abstrakta kann durch das sprachliche Zeichen an sich nicht ausgedrückt werden.“⁵⁰

Voraussetzung des Magritteschen Modells ist, dass es eine wahrhafte, unversehrte transzendente Welt gibt – das Mysterium – die von einer künstlich geordneten, kodierten Welt überlagert wird. Eine Auffassung, die beispielsweise der Wittgensteins und mit ihm Kosuths entgegensteht. So wird dieser später auch nicht versuchen, den Dingen auf den Grund zu gehen, sondern vielmehr den Code, den Diskurs, die überlagernde Schicht, die nichts mehr überlagert als sich selbst, offen zu legen. Dennoch sind Magrittes Vorarbeit und Einfluss keineswegs unwesentlich. Er begann Bezüge von Bild, Sprache und Wirklichkeit mit den Mitteln der Kunst zu reflektieren und gab ihr ein theoretisches Gerüst, welches, vermittelt durch die Rezeption Foucaults, die Konzeptualisten der 60er und 70er Jahre in großem Maße beeinflusst hat.

2.2 Reliterarisierung – Text und Unsinn bei Duchamp

Die Wirkung Duchamps auf die Kunst des 20. Jahrhunderts ist bekanntermaßen kaum zu überschätzen und

schon gar nicht zu überschauen.⁵¹ Einflüsse lassen sich für viele künstlerische Entwicklungen nach der verbreiteten Duchamp-Rezeption ab den 60er Jahren nachweisen. Für einige mag der erweiterte Kunstbegriff und die Unmöglichkeit diesen zu ignorieren zur Crux geworden sein, für Kosuth lag darin der Urgrund der Moderne: „Mit dem unbearbeiteten Ready-made änderte die Kunst ihre Ausrichtung: von der Form der Sprache auf das Gesagte. [...] Dieser Wandel – von der ‚Erscheinungsform‘ zur ‚Konzeption‘ – war der Beginn der ‚modernen‘ Kunst und der Beginn der ‚konzeptuellen‘ Kunst.“⁵²

Molderings bringt die „ikonoklastische Bewegung von 1968“⁵³ mit Duchamp zusammen, in dessen Werk er bereits ästhetische⁵⁴ Probleme verdichtet sah, die eine Generation später das Kunstgeschehen bestimmen sollten.

„Während die Mehrzahl seiner Kollegen damit befasst war, die Malerei von allem „Außerkünstlerischen“ zu trennen, stellte sich Duchamp bewusst in die vormoderne Tradition einer Kunst, die immer religiös, philosophisch oder literarisch gewesen war.“⁵⁵ Von Apollinaire angeregt, wandte Duchamp sich der Literatur zu. „Den Gedichten von Laforgue⁵⁶, Mallarmé oder Brisset wollte er auf dem Gebiet des visuellen Ausdrucks etwas Vergleichbares an die Seite stellen: Denk-Bilder, die über den bloßen Augenreiz hinausgehen. Dieses Ziel führte zwangsläufig zu einer Reliterarisierung⁵⁷ der Bilder. [] Als in der kubistischen Malerei die ersten Bezeichnungen ‚ohne Titel‘ auftauchten, erweiterte sich in Duchamps Konzeption der Titel zu einem eigenen literarischen Werk, das er 1934 getrennt vom Bild publizierte.“⁵⁸

In einem ähnlichen Verhältnis zueinander wie Magrittes willkürliche Name-Bild-Zuordnungen stehen Duchamps Ready-mades, deren Titel sie nicht im eigentlichen Sinne bezeichnen, sondern literarisieren. Fountaine ist ebenso wenig der Name des ausgestellten Pissoirs, wie In Advance of the Broken Arm die Schneeschaufel begrifflich ersetzt. Vielmehr scheint es eine Gegenüberstellung zu sein, die assoziativ sowohl den Gegenständen, als auch den Worten neue Bedeutung entlockt. Wir haben bereits weiter oben die beliebige Zuordnung von Titel und Objekt als ironische dadaistische Handlung bezeichnet, die nichts weiter will, als tradierte Bedeutungsmuster zerstören, aber letztlich nicht umhin kommt, neue zu generieren. Seltsamerweise unterstellt gerade der Dadaismus somit den Worten und Dingen

natürliche Bedeutungen und Beziehungen. Er erzeugt keinen Unsinn, sondern demonstriert im Gegenteil die Entstehung von Sinn. Sprache wird hier nicht mehr als anderes Medium verwandt, als eine weitere Möglichkeit, neben dem Bild und dem Objekt, Wirklichkeit auszudrücken, sondern wird selbst zum Ready-made. Wie die Objekte durch Herauslösen aus ihren herkömmlichen Kontext und Integration in einen anderen Bedeutung einbüßen, kurz nackt, eidetisch reduziert erscheinen, und wieder bedeuten, so geschieht den Worten bei Duchamp Ähnliches. Sie erscheinen kurz in ihrer Materialität, indem sie außerhalb ihres gewohnten Signifikant-Signifikant-Bezugssystems erscheinen, und verweisen damit gleichzeitig auf ihre eigentliche Bedeutungslosigkeit. Ding und Begriff sind ohne einander unsichtbar. Die Modalität ihrer Zusammenstellung ist zunächst arbiträr, dann konventionell. Gegenüber den unassisted Ready-mades erweitern die assisted Ready-mades das Bezugssystem um eine weitere „Bedeutungsschicht“⁵⁹, indem sie eingreifen, verändern, und so Titel und Objekt direkter aneinander binden.

Eines dieser unterstützten Ready-mades besteht aus einer Zwirnrolle zwischen zwei Kupferplatten, verbunden durch vier lange Schrauben, die einen unbekanntem Gegenstand enthält. Dieser unbekanntem Gegenstand erzeugt in der Bewegung ein Geräusch. Man begreift die Aufschrift A Bruit Secret als Titel, da sie das Werk zu beschreiben scheint. Man erkennt gewohnte Bezüge zwischen Beschriebenem und Tatsächlichem. Dieser Gegenstand trägt darüber hinaus jedoch noch weiteren Text: eine Aneinanderreihung von Worten in verschiedenen Sprachen oder von einzelnen Buchstaben und Punkten. Der Sinn entzieht sich zunächst, als hätte das Schütteln, die vordergründige Bestimmung des Objektes, den Text durcheinander gebracht oder als könne das geheimnisvolle Geräusch den Text vervollständigen. Duchamp schrieb dazu, dies seien „drei kurze Sätze, in denen gelegentlich Buchstaben fehlen, so wie bei einer Neonschrift das Wort unleserlich wird, wenn ein Buchstabe nicht aufleuchtet“.⁶⁰ Freeman beschreibt dies als „dadaistische Handlung“⁶¹, die jeden verständlichen Zusammenhang verwische. Die nicht zu entziffernden Schnipsel seien absurd und für das Kunstwerk irrelevant. „Sie demonstrieren, wie in Duchamps Werk fassbare Bezüge ganz absichtlich verschleiert werden.“⁶² Fraglich ist, ob mit absurd Werke solcher Art erschöpfend charakterisiert sind. Absurd ist ein belie-

ter, leicht zu handhabender, weil absoluter Begriff. Er verhindert jede weitere Reflexion, da er, gleich einem Sackgassenschild, vermitteln will: Da kommt nichts mehr. Ganz sicher war die Demonstration von Sinnlosigkeit ein Anliegen der Dadaisten, doch wäre Duchamps Einfluss geringer, ginge sein Werk nicht darüber hinaus. Das Aufzeigen von Sinnlosigkeit ist eben selbst nicht sinnlos. Absurdität ist ein Begriff, der in der Terminologie des Existenzialismus besser aufgehoben scheint. Diese Dekonstruktion von Bedeutungsstrukturen, lange vor Derrida & Co, stand womöglich vielmehr in einem Zusammenhang zu den Umwälzungen der zeitgenössischen Naturwissenschaft. Es ist bekannt, dass sich Duchamp in seiner Zeit als Bibliotheksgehilfe⁶³ intensiv mit dieser und insbesondere mit Henri Poincaré auseinandersetzte. Die Werke jener Zeit, wie z.B. *Trois Stoppages-Étalon*⁶⁴, gehen weit über bloße Ironie hinaus. Er charakterisierte damit vielmehr die Zweifel der positivistischen Wissenschaften an sich selbst.

„Die Physik war in ein Entwicklungsstadium getreten, das Poincaré als ‚allgemeinen Zusammenbruch der Prinzipien‘, als ‚Periode des Zweifels‘ und ‚ernste Krise‘ charakterisierte. Das Wesen dieser Krise bestand nicht allein in der Zerstörung der alten physikalischen Gesetze und Axiome, sondern in dem grundsätzlichen Zweifel an der Möglichkeit objektiver, wissenschaftlicher Erkenntnis. Der Materialismus, der den Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts zugrunde gelegen hatte, wurde durch die Philosophie des Idealismus und Agnostizismus ersetzt.“⁶⁵

So selbstverständlich uns heute die Unmöglichkeit solitärer, absoluter Erkenntnis erscheint, so fremd und verwirrend war seinerzeit der Gedanke, dass nun alle Bedeutung im Diskurs erzeugt würde. So sagte Poincaré: „Was die Wissenschaft erreichen kann, sind nicht die Dinge selbst, sondern es sind einzig die Beziehungen zwischen den Dingen; außerhalb dieser Beziehungen gibt es keine erkennbare Wirklichkeit.“⁶⁶ Letztere Vorstellung war in den 60er Jahren so weit zum Konsens geworden, dass sich Konzeptkünstler mühelos darauf stützen konnten, und alle anderen, bewusst oder unbewusst, darauf reagieren mussten. Immer losgelöst von den tatsächlichen Intentionen Duchamps und den Lesarten seiner Zeit, lassen sich seine Werke aus heutiger Sicht als Wegbereiter charakterisieren, da er einige Fragen an die Sprache antizipiert, die sich als Linguistic Turn niederschlagen werden. Auf der anderen Seite

sollte man jedoch Vorsicht walten lassen und diese Bezüge nicht zu sehr in den Vordergrund stellen, da im Dadaismus und insbesondere bei Duchamp das Spielerische nicht zu unterschätzen ist. So warnte Calvin Tomkins in seiner Duchamp-Biographie: „In den letzten Jahren sind diese frühen Ready-mades und die verbalen Texte der Art von Dekonstruktion und Mikro-Analyse unterzogen worden, die den spielerischen Geist, der dahinter steht, erstickt“⁶⁷.

Neben dem bereits erwähnten Text-Werk *The* gibt es ein weiteres dieser Art, das allerdings vollkommen ohne Bildzeichen auskommt. *Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916...* besteht aus vier eng mit der Schreibmaschine beschrifteten Postkarten, an denen Duchamp laut eigenen Angaben „mehrere Wochen gearbeitet [hat], um dem Text jeden möglichen Sinn auszutreiben, wobei das Problem darin bestand, die sich immer wieder unwillkürlich ergebenden sinnhaften Kombinationen zu vermeiden“⁶⁸. Indem er große Mühe aufwendet einen sinnlosen Text zu verfassen, wobei sich ein Sinn offenbar willkürlich immer wieder ergibt, demonstriert er das diskursive Wesen von Systemen, die allein durch die Beziehung ihrer Elemente untereinander Bedeutung erzeugt, die den Elementen selbst nicht anhaftet. Octavio Paz schrieb zu Duchamp:

„Die Sprache ist das vollkommenste Instrument, um Bedeutungen zu schaffen, wie auch, um diese zu zerstören. Das Spiel mit Worten ist ein wunderbarer Mechanismus weil wir in ein und demselben Satz das Bedeutungsvermögen der Sprache preisen, nur um es gleich darauf in Frage zu stellen. Für Duchamp gehorcht die Kunst, jede Kunst, dem gleichen Gesetz.“⁶⁹

Der Versuch, die Funktionsweise von Sprache als ein Muster zu fassen, welches allen Systemen der Bedeutungsgenerierung unterliegt, zeigt sich somit bereits bei Duchamp. Die Bedeutung kommt also nicht dem Objekt zu, sondern konstituiert sich im Prozess, der wiederum Gegenstand der Kunst wird. Duchamp hatte die Arbeitsnotizen und Skizzen als zum Werk zugehörig verstanden und schließlich zwölf Jahre nach Vollendung des Großen Glases die Grüne Schachtel veröffentlicht, welche sämtliche Produktionsnotizen zu ersterem enthält. Duchamp ging es dabei offensichtlich um Darlegung und Nachvollzug der Werkgenese. Auf erleichternde Deutungen verzichtete er und reproduzierte lediglich seine Manuskriptseiten als Faksimile. Der in schwer lesbarem Französisch verfasste Inhalt der Grünen Schach-

tel stieß ausschließlich in Frankreich auf Resonanz. Da sich jedoch fast alle darin vorgestellten Werke in Privatsammlungen in den USA befanden, hatte man in Europa wenig genaue Kenntnis der Werke, wodurch sie eher „wie ein Stück Literatur statt wie ein Kommentar zu einem Werk der bildenden Kunst gelesen [wurden]“⁷⁰ Das Konzept, die Genese und das Objekt bilden in ihrer Gesamtheit ein prozessuales Werk.⁷¹

Die Bedeutung, die Duchamp für die Konzeptualisten hat, schlägt sich nicht nur in Ihren Arbeiten nieder. Auch die Beweggründe und Voraussetzungen weisen offensichtliche Parallelen auf. Die Kritik an formaler Kunst, die kaum mehr als bloße Dekoration sein kann, findet man bereits bei Duchamp. „Ich war an Ideen interessiert – nicht nur an visuellen Produkten. Ich wollte die Malerei wieder in den Dienst des Geistes stellen.“⁷² Im gleichen Kontext formulierte Apollinaire in Bezug auf die Kubisten: „Die Ähnlichkeit hat keinerlei Bedeutung mehr, denn alles opfert der Maler den Wahrheiten, den Notwendigkeiten einer höheren Natur, die er voraussetzt, ohne sie zu entdecken. [...] Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zu einer versöhnlichen dekorativen Kunst“⁷³. Die Überwindung dieser affirmativen, retinalen Kunst war ein erklärtes Ziel beider Künstler, und Reliterarisierung bzw. Lingualisierung war eines ihrer Mittel. Trotz aller Parallelen sollte man sich den Unterschieden nicht verschließen. Allein der verschiedene Zeitpunkt in der Geschichte ändert die Voraussetzungen grundsätzlich. Zwar war Duchamp Teil jener Geschichte, auf welche die Konzeptualisten zurückgreifen konnte, auf der anderen Seite war seine Rezeption aber nur ein kleiner Teil dessen, was den Nährboden für die Entwicklung der Concept-Art in den 1960er Jahren bildete. Diese lediglich als Fortführung der besprochenen Künstler und Bewegungen zu sehen, hieße ihren avantgardistischen Charakter zu unterschlagen.

Endnoten

- 1 Vgl. Haarmann, Harald, Universalgeschichte der Schrift, Frankfurt a.M. 1990, S.267ff.
- 2 Gercke, Hans, Am Anfang waren Wort und Bild – Aspekte der Kombination und Relation von verbaler und visueller Darstellung, in: Kunstforum Bd?
- 3 Wittgenstein sagt im Tractatus logico-philosophicus, dass sowohl die Sprache als auch die Welt eine Struktur besitzen. Die Sprache besteht aus Aussagen, und diese wiederum bestehen aus elementaren Sätzen, die ihrerseits Kombinationen von Namen darstellen. Namen sind die letzten Bestandteile der Sprache. Entsprechend besteht die Welt aus der Gesamtheit der Tatsachen, und Tatsachen wiederum bestehen aus Sachverhalten, die ihrerseits aus Gegenständen bestehen. Jeder Ebene in der Struktur der Sprache entspricht eine Ebene in der Struktur der Welt. Die Gegenstände als letzte Bestandteile der Welt werden durch die Namen als letzte Bestandteile der Sprache bezeichnet; Namen bilden kombiniert Elementarsätze, die Sachverhalten entsprechen; Elementarsätze und Sachverhalte wiederum bilden die Sätze bzw. die Tatsachen, die von diesen Sätzen „abgebildet“ werden.
- Die Entsprechung zwischen Elementarsätzen und Sachverhalten ergibt sich daraus, dass die Namen, aus denen die Elementarsätze bestehen, die Gegenstände bezeichnen, aus denen die ihnen entsprechenden Sachverhalte bestehen. Die Anordnung der Namen ist eine logische Spiegelung oder Abbildung der Anordnung von Gegenständen in Sachverhalten. Kraft dieser Abbildungsbeziehung nun haben die aus Elementarsätzen bestehenden Sätze Sinn. Vgl. Wittgenstein, Ludwig, Tractatus logico-philosophicus, 4.01 ff.
- 4 Harms (Hg.), Wolfgang, Text und Bild. Bild und Text. DFG-Symposium 1988, Stuttgart 1990.
- 5 Vgl. Stoops, Toni, Am Anfang war das Wort, in: Die Sprache der Kunst, die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stoops, Toni, Louis, Eleonora (Hg.), Kunsthalle Wien (September-Oktober 1993) und Frankfurter Kunstverein (Dezember 1993-Februar 1994), Wien, 1993, S.1-48.
- 6 (...) Das Wort (ist) immer weniger anschaulich als ein Bild. Sprache vermittelt sozusagen nur das Skelett dessen, was sie beschreibt. Über die konkrete, individuelle Erscheinungsform des Beschriebenen sagt Sprache trotz der Möglichkeit detaillierter „Ausmalung“ meist wenig aus. Vgl. Gercke, Hans, Am Anfang waren Wort und Bild – Aspekte der Kombination und Relation von verbaler und visueller Darstellung, in: Kunstforum international.
- 7 Charles Bally und Albert Sechehaye veröffentlichten eine Rekonstruktion anhand ihrer Mitschriften unter dem Titel *course de linguistique générale*.
- 8 Stoops, Toni, Am Anfang war das Wort, in: Die Sprache der Kunst, die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stoops, Toni, Louis, Eleonora (Hg.), Kunsthalle Wien (September-Oktober 1993) und Frankfurter Kunstverein (Dezember 1993-Februar 1994), Wien, 1993, S.6.
- 9 Stoops, Toni, Am Anfang war das Wort, in: Die Sprache der Kunst, die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stoops, Toni, Louis, Eleonora (Hg.), Kunsthalle Wien (September-Oktober 1993) und Frankfurter Kunstverein (Dezember 1993-Februar 1994), Wien, 1993, S.6.
- 10 Freemann, Judi, Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus, München 1990, S.13.
- 11 Kosuth geht darauf in einem Interview ein, und stellt fest: „Words become objects. Or, it tends toward cubist: words used as pictures, and a fundamental mistake (...) the unreality bound up with the very idea of composition is the attempt to “express” something“.
- 12 Stoops, 1993, S.8
- 13 Ebd., S.11.
- 14 Ein Begriff den er von Guillaume Apollinaire übernommen hatte.
- 15 Vgl. Stoops, 1993, S.12.
- 16 Freeman, Judi, Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus, München 1990, S. 17.
- 17 Huelsenbeck, Richard (Hg.), Dadaismus. Eine literarische Dokumentation, Reinbek bei Hamburg 1964, S.155.
- 18 Zitiert nach: Spencer, Herbert, Pioneers of Modern Typography, Cambridge 1983, S.17.
- 19 Freeman, 1990, S.19.
- 20 Vgl. dazu: Bann, Stephen, The mystical conception is the name: Titles and names in modern and post-modern painting, in: Word&Image Vol.I, Nr.2, London 1985, S.176ff.
- 21 Lautréamont, Die Gesänge des Maldoror.
- 22 Schwarz, Arturo, The complete works of Marcel Duchamp, New York 1969, S.457.
- 23 Freeman, 1990, S.15.
- 24 Sauerbier, Samson Dietrich, Wie die Bilder zur Sprache kommen, ein Strukturmodell der Text-Bild Beziehungen, in: Kunstforum International, Bd.37, S.12-30.
- 25 Faust, Wolfgang Max, Bilder werden Worte, Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977, S.10.
- 26 Ebd.
- 27 Vgl., René Magritte, Die Kunst der Konversation, Ausstellungskatalog der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Nov. 1996-März 1997, München 1996.
- 28 Magritte, René, Les mots et les images, in: La révolution surréaliste, Nr.12, 15.Dez.1929, S.32-33.
- 29 Streitberger, Alexander, Ausdruck - Modell – Diskurs, Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 2004, S.38.
- 30 Ebd., S.39.
- 31 Ebd.
- 32 Jansen, Dorothee, Heyden, Thomas (Hg.), René Magritte, Die Kunst der Konversation, Ausstellungskatalog der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 23.11.96-2.3.97, München 1996, S.59.
- 33 Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, Band II, S. 204.
- 34 Adorno, T.W., Ästhetische Theorie, GS7, Hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., 1970, S. 488.
- 35 Zitiert nach: Zimmermann, Norbert, Der ästhetische Augenblick, T. W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M., 1989, S. 28.
- 36 Jansen, Dorothee, Heyden, Thomas (Hg.), René Magritte, Die Kunst der Konversation, Ausstellungskatalog der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 23.11.96-2.3.97, München 1996, S.63.
- 37 Vgl., Lüdeking, Karlheinz, Die Wörter und die Bilder und die Dinge, Magritte und Foucault, in: Jansen, Dorothee, Heyden, Thomas (Hg.), René Magritte, Die Kunst der Konversation, Ausstellungskatalog der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 23.11.96-2.3.97, München 1996, S. 58-72, S.58.
- 38 Lüdeking, Karlheinz, Die Wörter und die Bilder und die Dinge, Magritte und Foucault, in: Jansen, Dorothee, Heyden, Thomas (Hg.), René Magritte, Die Kunst der Konversation, Ausstellungskatalog der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 23.11.96-2.3.97, München 1996, S. 58-72, S.59.
- 39 Ebd., S.67.
- 40 Ebd.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd., S.69.
- 44 Magritte, René, Les mots et les images, in: La révolution surréaliste, Nr.12, 15.Dez.1929, S.32-33.
- 45 Böhme, Gernot – Die Wörter und die Bilder bei Magritte, in: Mersch, Dieter (Hg.), Die Medien der Künste, Beiträge zur Theorie des Darstellens, München 2003, S.124.
- 46 Müller, Axel – Das ist kein Fenster. Überlegungen zu einer zentralen Bildmetapher bei René Magritte und Marcel Duchamp, in: Mersch, Dieter (Hg.), Die Medien der Künste, Beiträge zur Theorie des Darstellens, München 2003, S.127ff.
- 47 Ebd., S.122.

- 48 Im siebten Satz des Traktats schreibt er: „Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition“ und ersetzt in einem folgenden Satz das Wort „Sonne“ durch ein Sonnensymbol. In Dritten Satz ist wird die Beliebigkeit der Repräsentationsform deutlich, wenn er schreibt: „Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité“.
- 49 Streitberger, Alexander, Ausdruck - Modell – Diskurs, Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 2004, S.43.
- 50 Streitberger, Alexander, Ausdruck - Modell – Diskurs, Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 2004, S.44.
- 51 Vgl. Daniels, Dieter, Duchamp und die anderen: der Modellfall einer künstlerischen Wirkungs-geschichte in der Moderne, Köln 1992.
- 52 Kosuth, Joseph, Kunst nach der Philosophie, in: Inboden, Gudrun (Hg.), Bedeutung von Bedeutung, Stuttgart 1981, S.152.
- 53 Molderings, Herbert, Marcel Duchamp, Frankfurt a.M. 1983, S.9.
- 54 Merkwürdig ist an dieser Stelle der Begriff der ästhetischen Probleme, da, wie wir bereits herausgestellt haben, Duchamps Frage sich auf die Funktion, nicht die Gestalt des Werks richtete. So wird „Ästhetisch“ hier vielmehr die akademische Disziplin meinen, die theoretische Fragen über das Kunstwerk mit einschließt.
- 55 Molderings, 1983, S.31.
- 56 Vgl. auch Octavio Paz: „Die Idee von ‚Akt‘ hat ihren Ursprung in einer Zeichnung, die ich 1911 gemacht hatte, um das Gedicht von Laforgue ‚Encore à cet astre‘...zu illustrieren. Rimbaud und Lautréamont erschienen mir in jener zeit zu alt. Ich wollte etwas Jüngerer. Mallarmé und Laforgue waren mehr nach meinem Geschmack (...)“, Paz, Octavio, Nackte Erscheinung, Das Werk von Marcel Duchamp, Frankfurt a.M. 1991, S.12.
- 57 Reliterarisierung ist an dieser Stelle nicht als Lingualisierung zu verstehen, da sie sich auf den Titel bezieht, der seinerseits eine dadaistische Beziehung als Beziehungslosigkeit zum Objekt unterhält. Dennoch zeigt sie eine Tendenz zur Emanzipation des Wortes vom Bild an.
- 58 Molderings, Herbert, Marcel Duchamp, Frankfurt a.M. 1983., S.31.
- 59 Freeman, Judi, Bedeutungsschichten, in: das Wort-Bild in Dada und Surrealismus, Munchen 1990, S.13ff.
- 60 Ebd., S.23.
- 61 Ebd.
- 62 Ebd. S.24.
- 63 Von Ende 1912 bis Mai 1914 arbeitete Duchamp als Bibliothekshilfe an der Pariser Bibliothèque Sainte-Geneviève.
- 64 Als Fabrikationsidee zu Trois Stoppages-Étalon (Drei Kunststopf-Faden Längennormal) notierte Duchamp: „Wenn ein horizontaler gerader Faden von einem Meter Länge aus einem Meter Höhe auf eine Horizontale Ebene herunterfällt, sich nach seinem belieben verändert und eine neue Figur der Längeneinheit ergibt...3 Exemplare, unter nahezu ähnlichen Bedingungen erhalten, sind in ihrem gegenseitigen Verhältnis betrachtet, eine annähernde Rekonstruktion der Längeneinheit.“ Er wiederholte das Experiment dreimal, klebte die Fäden, so wie sie gefallen waren, auf drei schmale Glasstreifen, und arrangierte sie sorgfältig in einer Kiste, ähnlich dem Platin-Urmeter. „In Trois Stoppages-Étalon erhob Duchamp Willkür und Laune zum Messstab, zum Prinzip einer Weltanschauung, in der nur der Zufall Geltung hat.“ Vgl. Molderings, Herbert, Marcel Duchamp, Frankfurt a.M. 1983, S. 37/38.
- 65 Molderings, Herbert, Marcel Duchamp, Frankfurt a.M. 1983, S.35.
- 66 Ebd. S.36.
- 67 Tomkins, Calvin , Marcel Duchamp, eine Biographie, München 1999, S.192.
- 68 Ebd. S.266.
- 69 Paz, Octavio, Nackte Erscheinung, Das Werk von Marcel Duchamp, Frankfurt a.M. 1991, S.12ff.
- 70 Daniels, Dieter, Duchamp und die anderen: der Modellfall einer künstlerischen Wirkungs geschichte in der Moderne, Köln 1992, S.106.
- 71 Vgl. Octavio Paz: „Vielleicht sind Picasso und Duchamp die beiden Maler, die auf unser Jahr-hundert den größten Einfluß ausgeübt haben. Der erstere durch seine Werke; der letztere durch ein Werk, das die Negation des modernen Begriffs vom Werk ist.“ Paz, Octavio, Nackte Erscheinung, Das Werk von Marcel Duchamp, Frankfurt a.M. 1991, S.9.
- 72 Paz, Octavio, Nackte Erscheinung, Das Werk von Marcel Duchamp, Frankfurt a.M. 1991, S.30
- 73 Ebd. S.28.

Zusammenfassung

Ein zentrales Anliegen der Bewegung der Concept-Art in den 60er und 70er Jahren war, vereinfacht gesagt, das Kunstwerk von seiner Objektivität, seinem materiellen Ballast zu befreien. Die Argumente dafür waren vielfältig. Konsens war die Kritik an so genannter ‚retinaler‘ Kunst, die ihren Status allein dadurch erhält, sich in fragwürdigen Bahnen formaler Traditionen zu bewegen. Zum anderen galt es, die Kunst von ihrem Fetisch-Charakter zu befreien, um nicht weiterhin Gefahr zu laufen die Form eines Objektes mit seiner künstlerischen Intention zu verwechseln. Ein Teil der seinerzeit konzeptuell arbeitenden Künstler entschied sich zu diesen Zwecken vermehrt Schrift in ihren Arbeiten einzusetzen, da diese geeignet schien, ihre Ideen unmittelbar und weitestmöglich immateriell, d.h. losgelöst von der Gefahr ästhetischer Rezeption, zu transportieren. Die Entwicklung der Concept-Art war zwar zum einen den historischen, kunsthistorischen und vor allem philosophischen Kontexten ihrer Zeit geschuldet, hatte zum anderen jedoch durchaus eine Vorgeschichte mit Akteuren die Ihre Theorien, wenn nicht vorwegnahmen, so doch zumindest vorbereiteten. Einige Beispiele sollen im Folgenden vorgestellt werden.

Autor

Sven Stein studierte Kunstwissenschaft, Philosophie und Geschichte an der TU-Berlin. Seit 2007 arbeitet er an seinem Dissertationsprojekt, welches den Arbeitstitel „Paragone und Postmoderne – Revision des Bildbegriffs durch Konfrontation mit dem Wort. Ein kritischer Vergleich von Rémy Zauggs und Joseph Kosuths Arbeiten zu Repräsentations- und Wahrnehmungstheorie“ trägt. Ende 2005 eröffnete er als Teilhaber die Berliner Dépendence der New Yorker Strychnin Gallery. Seit April 2007 arbeitet er in der Taxierungsabteilung eines Dänischen Auktionshauses in Hamburg.