

EINE UNTER- NEHMENS- SAMMLUNG *ALS READYMADE?*

BETHAN HUWS' KURATORISCHE INTERVENTION
IN DER DAIMLER ART COLLECTION BERLIN, 2016

Iris Wien

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2022, S. 71–99

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85727>

ABSTRACT: A CORPORATE COLLECTION AS *READYMADE*?
BETHAN HUWS'S STRATEGIES OF MASTERING THE DAIMLER
ART COLLECTION

On the occasion of the 100th anniversary of Duchamp's ready-made, Bethan Huws conceived the exhibition *On the Subject of the Ready-Made or Using a Rembrandt as an Ironing Board* on behalf of Daimler Contemporary Berlin. Starting by addressing the constellation of power implicit in the invitation to position herself at the meta-level of the curator, the essay is devoted to a close reading of Huws's strategies of appropriation in response to this institutional framework. Huws rejected the suggestion originally put forward by curator Renate Wiehager of depicting the reception history of the ready-made concept by using examples from the corporate collection, together with one of Huws's works to illustrate the continuance of this artistic direction. She did, however, seize upon the idea of genealogical descendancy in regard to Duchamp's concept of the *ready-made*. But instead of reaffirming this principle, this article argues that Huws appropriated the exhibition format and – by reactivating Duchamp's idea of the *Ready-made réciproque* – converted it into an artistic form.

KEYWORDS

Appropriation Art; Konzeptkunst; künstlerische Forschung.

Von Ende November 2016 bis Mitte Mai 2017 war in den Berliner Räumen der Daimler Art Collection im Haus Huth die von der walisischen Künstlerin Bethan Huws kuratierte Ausstellung *On the Subject of the Ready-Made or Using a Rembrandt as an Ironing Board* zu sehen. Sie kam anlässlich des 100. Geburtstags von Marcel Duchamps erstem *Readymade* auf Einladung von Renate Wiehager zustande, der Leiterin der Sammlung des global agierenden Konzerns.¹ In einem *Close Reading*, das die Ausstellung als Werk interpretiert, möchte ich dem Reflexionspotenzial von Huws' kuratorischer Intervention in der Daimler Art Collection nachgehen. Dieses erschöpfte sich nicht in den von der Künstlerin mit den Exponaten aufgerufenen Assoziationen und Referenzen. Vielmehr stellte die Vielzahl der Verweise und Zitate die BesucherInnen immer wieder vor bewusste Entscheidungen, welche Assoziationspfade durch die Ausstellung sie verfolgen wollten. Zugleich schienen sich die unwillkürlich einstellenden assoziativen Verknüpfungen in gewisser Weise zu verselbständigen. In Anbetracht dieser Rezeptionssituation konnte die Ausstellung nicht umstandslos als institutionskritische „Werkzeugkiste“² zur Untersuchung der „gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen der Herstellung und des Gebrauchs der Kunst“ genutzt werden.³ Zwar legt die im Folgenden zur Diskussion gestellte Affinität von Huws' künstlerischen Strategien zu Gilles Deleuzes und Félix Guattaris differenztheoretischem Denken einen solchen Gebrauch und das Verständnis der Ausstellung in Analogie zum Buch im Sinne von Deleuze und Guattari durchaus nahe. Doch mit einer Ausstellungsregie, die nicht nur auf assoziative Formen der Verkettung der Exponate setzte, sondern diese mithilfe des von Huws konzipierten und als Katalog dienenden Künstlerinnenbuchs zugleich lenkte und forcierte, schienen der Verfügungsmacht über das Gezeigte bei der interpretatorischen Aneignung Grenzen gesetzt.⁴ Ließ man sich auf den im szenografischen Gefüge der Ausstellung dynamisch entstehenden Assoziationsraum ein, begab man sich auf ein zwischen den beiden Polen kuratorischer Vorgabe und subjektiver Assoziation schwankendes Terrain.

1

Renate Wiehager, Vorwort, in: *On the Subject of the Ready-Made or Using a Rembrandt as an Ironing Board. Arbeiten aus der Daimler Art Collection ausgewählt von Bethan Huws anlässlich 100 Jahre Ready-made* (Ausst.-Kat. Berlin, Daimler Contemporary), hg. von Renate Wiehager und Dieter Association Paris, Berlin 2016, s. p., http://www.mercedes-benz.art/media/00_readymade_bh_kor05ee_readymade_ohnepassmrk_red.pdf (08.04.2022).

2

Wie Foucault verstanden Gilles Deleuze und Félix Guattari das Buch „als kleines Werkzeug für ein Außen“ und ermunterten zu einem experimentellen Gebrauch des Buches, Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977 [frz. Erstausg. 1976], 40.

3

Johannes Meinhardt, Institutionskritik, in: Hubertus Butin (Hg.), *Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2014, 138–141, hier 138.

4

Zur Problematik visueller Assoziationen s. Andrea Sabisch und Manuel Zahn (Hg.), *Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Hamburg 2018.

Nach einigen einleitenden Informationen zur Genese der Ausstellung und zur Zusammenarbeit zwischen Künstlerin und Kuratorin wird im ersten Teil dieses Aufsatzes zunächst auf Duchamps Werkkonzept des *Readymade* eingegangen. Wie gezeigt werden soll, kann die Genealogie von Duchamps *Readymades* mithilfe von Deleuzes' Idee der Differenz als fortgesetzte Aktualisierung eines drängenden Problems verstanden werden, das sich einer illustrierenden Darstellung entzieht. Tatsächlich verzichtete Huws darauf, die Idee des *Readymade* anhand von Werken der Sammlung thematisch zu veranschaulichen. Stattdessen griff sie auf Duchamps Konzept des *Readymade réciproque* als Strukturprinzip der Ausstellung zurück. Im zweiten Teil des Aufsatzes werden die Implikationen dieses Verzichts aus einer Deleuze'schen Perspektive aufgezeigt. Mithilfe des Deleuze'schen Rüstzeugs wird in den folgenden drei Teilen sodann dargelegt, wie die von Huws' Ausstellungsparcour aufgerufenen Referenzen den Rezeptionsprozess lenkten und die BesucherInnen in einen vielschichtigen Verweiszusammenhang verstrickten. Dabei wurden die Mechanismen neoliberaler Affektökonomie und die hiermit verbundenen Subjektivierungsprozesse erfahrbar.

Huws' Auswahl von Werken aus so unterschiedlichen Bereichen wie modernistischer bildender Kunst aus dem süddeutschen Raum, westlicher Konzeptkunst, Pop-Art, Design und Werbefotografie sowie globaler Gegenwartskunst bot einen repräsentativen Querschnitt durch die Sammlung des Unternehmens.⁵ Das von Duchamp geborgte drastische Sprachbild „Einen Rembrandt als Bügelbrett benutzen“⁶ wies die Sammlungsexponate gleichermaßen als Inhalt wie auch Material der Ausstellung aus. Statt den Begriff zu definieren, hatte Duchamp dessen Funktion in einem Notat der *Grünen Schachtel (La Boîte verte)*, 1934, mit jenem im Ausstellungstitel zitierten Beispiel veranschaulicht.⁷ Dem einzigen von der Kunstgeschichte als *Readymade* klassifizierten Ausstellungsstück, dem 1964 von Duchamp signierten Exemplar der *Flaschentrockner*-Edition von Arturo Schwarz aus dem Besitz der Stuttgarter Staatsgalerie, war zusammen mit einem ebendort entliehenen Schriftstück des Künstlers ein eigener Raum vorbehalten: In einer Ecke hing der Flaschentrockner etwas verloren von der Decke, durch ein Drahtseil in Distanz zum – den Raum diagonal durchquerenden – Ausstellungspublikum gehalten. Begleitet wurde die Ausstellung von dem bereits erwähnten Künstlerinnenbuch, das Huws' Aus-

5

Zur Sammlungsgeschichte s. Emmanuel Mir, *Kunst Unternehmen Kunst. Die Funktionen der Kunst in der post -fordistischen Arbeitswelt*, Bielefeld 2014.

6

„Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser“, Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de Notes. Écrits*, hg. von Michel Sanouillet und Paul Matisse, Paris 2008, 68; vgl. Marcel Duchamp, *Die Schriften. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*, hg. von Serge Stauffer, Zürich 1994, 100.

7

Ebd.

wahl der Werke dokumentierte und sie mit idiosynkratischen Kommentaren versah. Diese verknüpften die Präsentation mit Huws' weitreichenden Forschungen zu Duchamp.⁸ Zusätzlich vermittelte eine kleinformatigere, von Wiehager herausgegebene Publikation grundlegende kunsthistorische Informationen zu den Exponaten und ihren UrheberInnen. Wie das von der Künstlerin konzipierte Katalogbuch trug das kleine Booklet den Titel *On the Subject of the Ready-Made or Using a Rembrandt as an Ironing Board. Arbeiten aus der Daimler Art Collection ausgewählt von Bethan Huws anlässlich 100 Jahre Ready-made*.⁹ Im Impressum beider Publikationen werden sowohl die Leiterin der Sammlung wie auch die Künstlerin als Kuratorinnen der Ausstellungen genannt. Für das Publikationskonzept des Künstlerinnenbuchs zeichnet jedoch Huws allein verantwortlich, wie im Kolophon deutlich wird. Damit wird sie als Autorin der Zusammenstellung der Werke und ihrer textuellen Rahmung ausgewiesen, während die Kuratorin der Sammlung im Namen des global agierenden Konzerns für die Autorisierung des Ausstellungs-konzepts und der mit ihr in Zusammenhang stehenden Publikationen sorgt.

Wie in einem auf der Webseite der Daimler Art Collection während der Ausstellungsdauer präsentierten Begleitfilm deutlich wurde, trat Wiehager zunächst mit der Idee an Huws heran, Werke aus der Sammlung zu präsentieren, die einen direkten Bezug zur Geschichte des *Readymade* aufweisen.¹⁰ Aufgrund ihrer künstlerischen Forschung zu Duchamp schien sie für diese Aufgabe prädestiniert zu sein.¹¹ Auch als Kuratorin war Huws bereits tätig geworden. Zwei Jahre zuvor hatte Pia Müller-Tamm die Künstlerin eingeladen, eine alternative Präsentation der Moderne-Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe zu erarbeiten, die sie in einen vielschichtigen Dialog mit eigenen, um das Thema des *Readymade*

8

Eine Auswahl von 522 Blättern der mehrere Tausend Einzelblätter umfassenden Sammlung von Bildmontagen und Forschungsnotizen der Künstlerin ist publiziert in: Bethan Huws, *Research Notes*, hg. von der Dieter Association, Paris/Köln 2014. Vgl. Hans Rudolf Reust, Lesarten des Lesens. Re-reading Bethan Huws's Reading Duchamp, in: ders., *Bethan Huws. Reading Duchamp Research Notes 2007–2014*, hg. von der Dieter Association, Paris/Köln 2014, 4–31. Das Künstlerinnenbuch bei Daimler greift Typografie und Format der *Research Notes* auf.

9

On the Subject of the Ready-Made or Using a Rembrandt as an Ironing Board (Ausst.-Kat. Berlin, Daimler Contemporary), hg. von Renate Wiehager, Berlin 2016, http://www.mercedes-benz.art/media/Readymade_EN.pdf (08.04.2022). Zur Unterscheidung vom Künstlerinnenbuch im Folgenden zitiert als „On the Subject of the Ready-Made, Booklet“.

10

Vgl. <http://vimeo.com/545480990> (08.04.2022).

11

Explizite Verweise auf Duchamp finden sich im Werk der Künstlerin ab den 1990er Jahren, s. Bethan Huws. *Selected Textual Works 1991–2003* (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle), hg. von der Dieter Association Paris und Kunsthalle Düsseldorf, Köln 2003, vgl. auch Reust, Lesarten, 4–31.

kreisenden Arbeiten brachte.¹² In der Berliner Ausstellung sollte die kuratorische Arbeit der Künstlerin in einem speziell für die Räume von Daimler Contemporary Berlin neu zu schaffenden Werk kulminieren, das, so kann zumindest vermutet werden, nach Ablauf der Ausstellung in die Unternehmenssammlung Eingang gefunden hätte. Huws lehnte dieses Konzept jedoch ab. Stattdessen verständigte man sich darauf, dass sie keines der Werke, die mit der Geschichte des *Readymade* verbunden waren, aus der Sammlung gezielt auswählen würde: „We agreed that I would make the exhibition providing I wouldn't choose any of the ready-mades on purpose“ berichtet Huws im oben erwähnten Begleitfilm.¹³

Die Entscheidung, bei der Konzeption der Ausstellung auf die Integration eigener Werke zu verzichten, verstand Wiehager als bewusstes Anknüpfen an Duchamps kuratorische Aktivitäten: „Marcel Duchamp ist über Jahrzehnte in vielfältiger Weise als Kurator tätig gewesen. Er hat damit die kunsthistorischen Entwicklungen seiner Zeit entscheidend beeinflusst und parallel die Rezeption seines eigenen Werkes wesentlich gesteuert“.¹⁴

Was aber heißt es für das von der Künstlerin zusammen mit der Kuratorin der Daimler Art Collection entwickelte Ausstellungsprojekt Duchamps kuratorische Gesten als Versuch der Steuerung und Kontrolle über die Rezeption seines Oeuvres zu verstehen, wie dies im obigen Zitat suggeriert wird?¹⁵ Funktioniert der „Sprung auf die Meta-Ebene des Kurators“¹⁶ auch dann noch als effektive Strategie im Wettstreit um kulturelle Deutungsmacht und beim Streben nach künstlerischer Autonomie, wenn dieser Sprung auf Einladung der Kuratorin der Kunstsammlung eines global agierenden Konzerns erfolgt?

Statt die ihr zugedachte Rolle der künstlerischen Kuratorin zu übernehmen, eignete Huws sich das Ausstellungsformat an und verwandelte es, so die hier verfolgte These, im Rückgriff auf Duchamps Idee des *Readymade réciproque* in eine künstlerische Form. Unter dem Titel von Duchamps Werk stand nun auch die Frage nach dem Gebrauch der Kunst im Raum. Allerdings stellte

12

Bethan Huws. *Forest* (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), hg. von Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und der Dieter Association Paris, Köln 2015.

13

<http://www.mercedes-benz.art/en/on-the-subject-of-the-ready-made/>, 00:39 min (08.04.2022).

14

On the Subject of the Readymade, Vorwort, s. p. Zu Duchamps Tätigkeit als Kurator vgl. auch Renate Wiehager und Katharina Neuburger (Hg.), *Duchamp als Kurator. Symposium Daimler Contemporary Art Berlin*, Köln 2017.

15

Zu Duchamps Strategien, die Rezeption seines Werks zu lenken, s. auch Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992, insbes. 269–291; Dieter Daniels, *Readymade Century*, Leipzig 2019, 59.

16

Hans Dieter Huber, Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?, in: *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*, hg. von Kai-Uwe Hemken, Bielefeld 2015, 201–204, hier 203.

sich diese Frage nicht in einem engeren institutionskritischen Sinne, wie etwa bei Marcel Broodthaers in den 1960er und 1970er Jahren. Ebenso wenig verfolgte Huws eine politisch-aktivistische Agenda, wie aktuell das Künstlerkollektiv Claire Fontaine, das – an Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Überlegungen zum affektiven Potenzial der Kunst anknüpfend – Duchamp'sche Werkstrategien im Sinne der situationistischen Taktik des *Détournement* nutzt.¹⁷ Wie ich im Folgenden zeigen möchte, scheint zwar auch Huws' Blick auf Duchamp von der Philosophie Deleuzes und Guattaris geprägt zu sein.¹⁸ Doch anders als bei Fulvia Carnevale und James Thornhill, die in der Tradition des Situationismus darauf abzielen, feindliches Gebiet in Kunst zu verwandeln, blieb für die Besucherinnen und Besucher von Huws' Ausstellung in der Daimler Sammlung offen, wessen Terrain sie betreten.

I. Zwischen Virtualität und Aktualisierung: das *Readymade* als künstlerische Form

Aufgrund seiner rekursiven Struktur kommt dem von Huws für die Ausstellung reaktivierten *Readymade réciproque* in der Reihe von Duchamps *Readymades* eine besondere Rolle zu. Der nur von einem einzigen Exemplar inkarnierte Typus des *Readymade réciproque* scheint Geltungsfragen geradezu zu provozieren. In der Kunstgeschichte stand das Werkkonzept des *Readymade* lange vor allem

17

Für den Hinweis auf Claire Fontaine danke ich Peer Review 2. In der Tradition des Situationismus erprobt Claire Fontaine Strategien der *Disruption*, die das Leben selbst zur Waffe machen, um der neoliberalen Fundamentalisierung des Marktes und der hiermit einhergehenden Kapitalisierung der Affekte etwas entgegenzusetzen, Claire Fontaine, *Human Strike and the Art of Creating Freedom*, Cambridge, MA/London 2020; vgl. auch Hal Foster, Einleitung, in: ebd., 7–13. Zum affektiven Potenzial der Kunst s. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main 2000, 234. Der Blick auf die soziale Wirksamkeit der Affekte und die hier implizit zum Ausdruck kommende Kritik an Hegels negativer Dialektik knüpft zum einen an Henri Bergsons intensitätstheoretisches Denken an. Dessen Vitalismus erlangt bei Deleuze und Guattari jedoch eine technologische Wendung. Zum anderen ist er von Gilbert Simondon's Individuationstheorie geprägt. Vgl. Anne Sauvagnargues, Hegel and Deleuze. Difference or Contradiction?, in: Karen Houle und Jim Vernon (Hg.), *Hegel and Deleuze. Together again for the first time*, Illinois 2013, 38–53.

18

Die Auseinandersetzung mit Deleuze und Guattari bleibt in der Kunst nach wie vor aktuell. Sie scheint meines Erachtens nach keinesfalls von der seit 2007 geführten Realismus-Debatte in der Philosophie überholt zu sein, wie Peer Review 2 zu bedenken gab. Unter dem Banner des *spekulativen Realismus* verfolgen Quentin Meillassoux und Ray Brassier als einflussreichste Protagonisten der Bewegung den Anspruch, den vermeintlich die gesamte Post-Kantianische Philosophie prägenden strukturellen Anthropomorphismus zu überwinden. Ihr Postulat ist eng mit dem Vorwurf der Irrationalität von Deleuzes vitalistisch geprägter Repräsentationskritik verknüpft. Vgl. Quentin Meillassoux, *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Berlin 2008, 57–58 und 171; Ray Brassier, *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*, Basingstoke 2007, 196–204. Der u. a. von Joseph Vogl und Jenny Nachtigall geäußerten Kritik am neuen spekulativen Zugriff auf das Sein, dass dieser die Schwierigkeiten der medialen und sozialen Vermittlungen des Denkens außer Acht lasse, schließe ich mich an. Joseph Vogl, Das Reale und das Allzumenschliche, in: ders., Veronika Thanner und Dorothea Walzer (Hg.), *Die Wirklichkeit des Realismus*, München 2018, 269–275, Jenny Nachtigall, Realism after Fetishism, or What is the Realism that We Need in a Time of Catastrophe?, in: ebd., 255–267. Einen knappen Überblick über die unterschiedlichen Stränge des politischen Vitalismus im 20. Jh. bietet James Muldoon, Lazzarato and the Micro-Politics of Invention, in: *Theory, Culture & Society* 31, 2014, 57–76.

für die untergründigen Beziehungen, die das Kunstwerk seit der frühen Moderne mit der Ware und folglich mit den in der Gesellschaft kursierenden Gebrauchs-, Tausch- und symbolischen Werten unterhält.¹⁹ Da Duchamps *Readymades* jedoch nicht als bereits realisierte Erfindungen, sondern als Objekte die Bühne der Kunst betraten, die ihren Status als Kunstwerke erst nach und nach und nicht ohne nachhelfende Gesten des Künstlers erlangten, erwiesen sie sich darüber hinaus als Reflexion über die Konstituierung des Subjekts.²⁰ Für eine am Ereignischarakter der Hervorbringung des Subjekts in seinem Verhältnis zu den erstarrten Bildern der Entfremdung interessierte Diskussion wurden die für die Werkgenese der *Readymades* so charakteristischen Verzögerungen und Verspätungen zu einem zentralen Angelpunkt der Interpretation.²¹ Die zahllosen, jeweils den konzeptuellen Fokus verschiebenden Wiederaufnahmen des Flaschentrockners in seinem Œuvre demonstrieren, dass Duchamp die *Readymades* als singuläre Werke und nicht als Wiederholungen eines Prototyps behandelte.²²

Gleichsam in der Rolle eines gewissenhaften Archivars hat Dieter Daniels anhand Duchamps überlieferter Aussagen nachvollzogen, dass sich eine widerspruchsfreie Definition des *Readymade* nicht gewinnen lässt.²³ Ebenso wenig lässt sich aus den Werken, die mit dem Konzept in Verbindung stehen, ein festumrissenes Korpus erstellen, das die Idee exemplifizierte.²⁴ Da Duchamp der

19

Vgl. David Joselit, *Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910–1941*, Cambridge/London 1998; John Roberts, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London/New York 2007; Sebastian Egenhofer, *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, Paderborn 2008; zur weitverzweigten Rezeptionsgeschichte s. Lars Blunck, *Duchamps Readymade*, München 2017, 21–28, 134–139, 178–188, 208–223 und 229–242. Zum Verhältnis künstlerischer und ökonomischer Wertbildung, s. Isabelle Graw, *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008, insbes. Kap. VI.

20

S. insbes. Egenhofer, *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität*, 144–148. Vgl. auch Peter Osborne, *The Image is the Subject. Once More on the Temporalities of Image and Act*, in: ders., *The Postconceptual Condition. Critical Essays*, London 2018, 200–211. Zu den ambivalenten Folgen der Dezentrierung des Subjekts in einer neoliberalen Ökonomie s. Karlheinz Lüdeking, *Die Zukunft des Körpers*, in: ders. (Hg.), *Grenzen des Sichtbaren*, München 2006, 177–194, hier 180.

21

Zur Zeitstruktur der Werkgenese s. Michael Lüthy, *Poetik der Nachträglichkeit oder Das Warten des Marcel Duchamp*, in: Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle (Hg.), *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München/Berlin 2004, 461–469.

22

Vgl. Lüthy, *Poetik der Nachträglichkeit*, 464; Roberts, *Intangibilities of Form*, 15; Egenhofer, *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität*, 135–136; Lars Blunck, *Lauter Originale. Ein Gespräch im Musée Imaginaire d'Art Moderne über die Unwiederholbarkeit des Readymade*, in: Ariane Mensger, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und Staatliche Hochschule für Gestaltung* (Hg.), *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Bielefeld/Berlin 2012, 116–125, hier 119.

23

Daniels, *Readymade*, 80–83. Vgl. auch Calvin Tomkins, *Duchamp. A Biography*, New York 1996, 159.

24

Daniels, *Readymade*, 29–43.

bildkritischen Stoßrichtung seiner *Readymade*-Idee entsprechend darauf verzichtet hat, ein *tertium comparationis* anzugeben, das spezifizierte, was als allgemeines Kriterium für relevante *Readymade*-Ähnlichkeit zu gelten hätte, würde alles Mögliche neu als *Readymade* ausgewiesene mit den vorherigen *Readymades* partiell übereinstimmen. Mithilfe der Suche nach Ähnlichkeit lässt sich das Konzept nicht abschließend definieren.²⁵ Somit rücken die *Readymades* paradoxerweise in die Nähe natürlicher Individuen, die sich als Einzelne erschöpfender begrifflicher Bestimmung entziehen. Wie die genealogische Betrachtung der überlieferten *Readymades* zeigt, gilt vielmehr umgekehrt: Mit jedem neuen *Readymade*, das Duchamp erdachte, gewannen die bereits in die Welt gesetzten Exemplare durch die im Rückblick neu aufscheinenden Differenzen trotz der ebenso unbestreitbaren Gemeinsamkeiten an individueller Bestimmung. Die vom Künstler wohl mit einem Augenzwinkern begonnene und von der frühen Forschung bereitwillig fortgesponnene binäre Nomenklatur, die als *Artzusatz* zum *Gattungsnamen* unter anderem das „assistierte *Readymade*“ („*Readymade aidé*“)²⁶, das „verbesserte *Readymade*“ („*Readymade rectifié*“)²⁷, das „latente *Readymade*“ („*Readymade latent*“)²⁸ sowie das von Huws zitierte „reziproke *Readymade*“ umfasst, demonstriert die schöpferische Evolution des Werkkonzepts.²⁹

In dieser Hinsicht lässt sich die Reihe von Duchamps *Readymades* mit Deleuzes Exploration der Idee der Differenz in der Einleitung von *Differenz und Wiederholung*, 1968, in Verbindung bringen und für die Interpretation von Huws' Ausstellung fruchtbar machen.³⁰ Deleuze zufolge ließ sich die Idee singulärer Differenz

25

Ebd., 61–68.

26

So *Roue de Bicyclette* (1913).

27

So die mit Bleistift *verbesserte* Reproduktion der Mona Lisa (*L.H.O.O.Q.*, 1919).

28

Dieser *Gattungsname* verdankt sich Arturo Schwarz, s. Daniels, *Readymade*, 29.

29

Zu Duchamps Auseinandersetzung mit Henri Bergsons Lebensphilosophie s. Sarah Kolb, *Malerei im Dienste der Metaphysik. Marcel Duchamp und das Echo des Bergsonismus*, Schwerin 2015, hier 22. Die *Readymades* fungieren laut Kolb als skulpturale Modelle (*durée plastique* bzw. *temps en espace*) zur Erkundung von Bergsons epistemisch schwer fassbarem Begriff der *durée*. In einer paradoxen doppelten Geste der Vereinnahmung und gleichzeitigen Inversion transponiert Duchamp Bergsons sprachlich expliziertes Konzept der intuitiven Wahrnehmung der Veränderung als reiner, von den räumlichen Standards der Messung befreiter Zeitempfindung, ins Medium der Skulptur.

30

Für Deleuze hat die Idee zugleich einen objektiven wie einen unbestimmten Wert, da sie mittels sich differenzierender Wiederholungen als Aktualisierung von Virtualität zunehmend, doch nie vollständig bestimmt werden kann, Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1989 [frz. Erstausg. 1968], 218 und 238. Zur im Deleuze'schen Sinne virtuellen Dimension der Werke Duchamps, vgl. Egenhofer, *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität*, 156 und 164–188. Nicht auf theoretischer, sondern auf thematischer Ebene schließt David Joselit an Deleuze und Guattari an, wenn er die epistemologische Bedeutung des *Readymade* „in the displacement of the biological body by the commodity as the figure of carnality“ verortet und mit dem im *Anti-Odipus* entwickelten Konzept des globalen,

weder auf bloße begriffliche Differenz reduzieren, noch verschmolz sie in ihrer Wiederholung „mit dem sichtbaren Merkmal der unter demselben Begriff repräsentierten Objekte.“³¹ Entgegen der statischen Logik von Allgemeinem und Besonderem erschienen singuläre Differenzen in einem dynamischen Raum, der nicht von einer Position außerhalb, sondern nur vom jeweiligen Standpunkt der mit diesem Raum verbundenen BeobachterInnen definiert werden könne.³² In einer solchen Konstellation, in der sich das Perzeptionsfeld kontinuierlich verändert, bedeute den richtigen oder vielmehr besten Standpunkt zu finden, einen virtuellen Gesichtspunkt einzunehmen. Als Bedingung der Manifestation des Wahren ist dieser virtuelle Gesichtspunkt „in jedem Bereich der Variation *Vermögen, die Fälle anzuordnen*“.³³ Es handelt sich laut Deleuze um einen Gesichtspunkt, von dem aus etwas als Problem aufgefasst und als strukturelles Feld geordnet werden kann.

Als Spielart des Virtuellen ist das Problem jenseits seiner Aktualisierungen nicht *gegeben*.³⁴ Erst in der Aktualisierung wird es überhaupt der Erfahrung zugänglich gemacht. Damit steht es gesellschaftlich zur Disposition. So kann einerseits die Relevanz eines Problems grundsätzlich in Frage gestellt werden, andererseits kann umstritten sein, ob es sich von einer bestimmten Warte aus richtig stellt.³⁵ Anders als das Mögliche reduziert das Virtuelle das Potenzial zur Veränderung dabei nicht auf die bloße Wahl vorgegebener Lösungen.³⁶

Während die von Duchamp geschaffenen *Readymades* mit Deleuze als Aktualisierungen eines drängenden Problems verstanden werden können,³⁷ stellte die Einladung der Daimler Art Collection Huws buchstäblich vor die bloße Wahl aus vorgegebenen

deterritorialiserten Kapitalstroms in Verbindung bringt, Joselit, *Infinite Regress*, 96–109, hier 96.

³¹

Deleuze, *Differenz*, 28 und 47.

³²

Ebd., 45.

³³

Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main 2000 [frz. Erstausg. 1988], 40.

³⁴

Deleuze, *Differenz*, 264–269, hier 268. Wie die virtuelle Gesamtheit der Sprache kann die virtuelle *Readymade*-Idee nur progressiv anhand ihrer Aktualisierungen und nie abschließend bestimmt werden. Vgl. ebd., 260. Anders als Baudrillard wendet Deleuze den an das Konzept der Virtualität anschließenden Begriff der Simulation und dessen ‚alethiologische‘ Zumutungen damit ins Positive, vgl. Friedrich Balke, *Das Simulacrum* (Baudrillard und Deleuze), in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, 106–109.

³⁵

Vgl. die Bemerkungen zum Marxismus, Deleuze, *Differenz*, 263.

³⁶

Ebd., 264–269, hier 268.

³⁷

Zu Duchamps *Readymade* s. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992 [frz. Erstausg. 1980], 424–460, hier 432.

Lösungen. Anders als der Kunstsammler, der Duchamp zufolge bei der Zusammenstellung seiner Kollektion gleichsam selbst zum Maler werde, drohte sich Huws' Expertise zu Duchamp im Dienst des Auftrags nun in ein verwertbares Produkt zu verwandeln.³⁸ Aus einer Deleuze'schen Perspektive verband sich hiermit zudem die Gefahr der Denunzierung der von der Künstlerin präsentierten Kunst, denn der „Makel des Möglichen, [ist] ein Makel, der es als nachträglich hervorgebracht, rückwirkend hergestellt denunziert, selbst nach dem Bild dessen gemacht, was ihm ähnelt“.³⁹ Der Auftrag an Huws barg somit das Risiko, die von Deleuze und Guattari geäußerten Vorbehalte gegenüber den konzeptuellen Praktiken kritischer Gegenwartskunst seit den 1960er Jahren zu bestätigen. Diese lief ihnen zufolge Gefahr, noch in der Negation bloße Information und Klischees zu verbreiten und so zum Komplizen einer von operationellen Prozessen durchdrungenen kapitalistischen Gesellschaft zu werden statt Neues zu schöpfen.⁴⁰

II. *Readymade réciproque*: Wiederholung und Richtungsänderung

Vor dem Deleuze'schen Hintergrund erweist sich Huws' Verzicht auf diejenigen Exponate, die in der Daimler-Sammlung explizit in der Nachfolge von Duchamps *Readymade* stehen, als eine strukturelle Bedingung für die weitere künstlerische Erforschung dieser Idee. Am Beispiel der von Huws gewählten Exponate aus dem Designkontext der Daimler Collection – wie dem berühmten Ulmer Hocker Max Bills oder dem von Konstantin Grcic entworfenen Abfalleimer – kann dies verdeutlicht werden: Mit ihrer Integration in die Ausstellung ging es nun nicht mehr um die Verwandlung von Gebrauchs- in Kunstobjekte, wie eine verbreitete objektivistische Interpretation von Duchamps *Readymade* annehmen würde.⁴¹ Vielmehr wurde der von diesen ikonischen Designobjekten geradezu ostentativ herausgestellte Gebrauchswert in Huws' aneignendem Zugriff nun als symbolischer Wert *guten* Designs ausgestellt. Die Rückkopplungseffekte, zu denen die Zirkulation zwischen unterschiedlichen Wertsphären sowohl bei Kunstwerken wie Konsumgütern führt, werden von Huws auf diese Weise aufgespürt. Da es

38

„[T]he real collector, in my opinion, is an artist au carré; he selects paintings and puts them on his wall, in other words ‚he paints a collection.‘“ Marcel Duchamp, *Western Round Table Gespräch zur Modernen Kunst*, San Francisco 1949, transkribiert von Douglas MacAgy, section D, 38, http://www.ubu.com/historical/wrtma/transcript_d/pages/38.htm (29.11.2020).

39

Deleuze, *Differenz*, 268.

40

Deleuze und Guattari, *Philosophie*, 235–236, vgl. Stephen Zepke, „Ein Kunstwerk enthält nicht die geringste Information“. Deleuze, Guattari und die zeitgenössische Kunst, in: *Performance Philosophy* 3, 2017, 513–529, hier 524.

41

Zu dieser verbreiteten Lesart vgl. Blunck, *Duchamps Readymade*, 21.

sich im nicht-physikalischen Raum der normativen Werte dabei um Beziehungen handelt, die in beide Richtungen verlaufen können, dürfte sich Duchamps Idee des *Readymade réciproque* für die Konzeption der Ausstellung angeboten haben. Mit dem konkreten Werk *Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser*, 1912–1915, werden die rückwirkenden Folgen des Gebrauchs der Kunst allerdings in aller Drastik schlaglichtartig beleuchtet.⁴² Während den RezipientInnen die Verschmelzung der evozierten Begriffsfelder bei der Realisierung einer Metapher bloß im übertragenen Sinne abverlangt wird, provoziert Duchamp gedanklich einen buchstäblichen Verschmelzungsprozess. Einmal mit Hitze auf Leinwand realisiert, wäre das postulierte wechselseitige Verhältnis zwischen Rembrandt und Bügelbrett nicht mehr zu revidieren. Gerade Deleuze sah jedoch einen Ausweg aus diesem fatalen Hang zur klischeehaften Verflachung der Kunst, den er insbesondere der Konzeptkunst attestierte.⁴³ Ihm zufolge müsste es dem Kunstwerk gelingen, sich auf eine Virtualität zu berufen, in die es zugleich eingelassen ist.⁴⁴

Als ein Beispiel für eine sich zugleich auf die Virtualität berufende wie in deren Aktualisierung eingelassene künstlerische Form dient bei Deleuze und Guattari das Ritornell. In ihrem gemeinsam publizierten Werk *Tausend Tableaus. Kapitalismus und Schizophrenie* veranschaulicht der aus der Musiktheorie stammende Begriff die Struktur territorialen Verhaltens anhand des Vogelgesangs: Mithilfe eines wiedererkennbaren, oftmals Elemente der anderen Ortsansässigen transcodierenden Refrain schafft sich der Vogel im territorialen Gefüge ein Gewohnheitsrecht.⁴⁵ Ihre Überlegungen zum Ritornell als „Bleibe“ des Subjekts, wo im Rhythmus die kritische Distanz zum Anderen gefunden werden kann, sind von Duchamps *Readymade* Konzept inspiriert, wie die Bezeichnung territorialer Markierungen als „ready-mades“ zeigt.⁴⁶ So wie der *Scenopoïetes dentirostris*, ein Vogel aus den Regenwäldern Australiens, laut Deleuze und Guattari *art brut* mache, wenn er die am Morgen gepflückten Blätter vom Baum herunter fallen lasse und umdrehe, damit ihre blässere Innenseite vom Boden absteche, so seien auch

42

Duchamp, Duchamp du signe, 68.

43

Deleuzes Warnung, die Monumente der Kunst auf einer neutralisierten Kompositionsebene, einer „flatbed“-Ebene“, zu errichten, wandte sich jedoch weniger gegen ihren sozialen Gebrauch als gegen die Konzeptkunst und ihre vollkommen bestimmungslosen Räume der Präsentation, Deleuze und Guattari, Philosophie, 236.

44

Deleuze, Differenz, 265.

45

Deleuze und Guattari, Tausend Plateaus, 423–479, hier 426.

46

Ebd., 432. Ich folge hier Stephen Zepke, *Art as Abstract Machine, Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*, New York/London 2005, 151–183.

KünstlerInnen, die „[a]us irgend etwas eine Ausdrucksmaterie“ machen, *Scenopoïetes*.⁴⁷

Dem Ritornell vergleichbar, das mit seiner rekursiven Dynamik das Virtuelle durch wiederholende Aneignung auf je neuartige Weise aktualisiert, schuf Huws' Intervention bei Daimler ein Terrain, in dem die Mechanismen neoliberaler Affektökonomie und die hiermit verbundenen Subjektivierungsprozesse erfahr- und verhandelbar wurden.

III. Im Parcours der Referenzen

Beim Betreten der Ausstellung wurde der Blick rechter Hand mit Heimo Zobernigs großformatigem Gemälde *Untitled (Real)*, 1999, zunächst auf das Reale und die Bedingungen und Grenzen seiner Darstellbarkeit verwiesen [Abb. 1]. Unter dem rein sprachlich evozierten Paradigma standen nun auch Timm Rauterts auf der gegenüberliegenden Fensterwand platzierte Einblicke in Walter de Marias Atelier. Hier, im Gegenlicht, wurde mit Rauterts Fotografien die Frage nach der Realität mit den konkreten Bedingungen künstlerischer Arbeit im Atelier verknüpft. Zusammen mit der Bodenarbeit Donald Judds vermochte die präsentierte Werkkonstellation an die Debatten der späten 1960er Jahre um *Land Art* und Minimalismus zu erinnern.⁴⁸

Im Kontext der Ausstellung stand Zobernigs den Raum dominierender Schriftzug zum einen für den Kern von Duchamps Konzept des *Readymade*. Mit ihm hatte der Künstler die Übersetzung der Realität in anerkannte Medien künstlerischer Darstellung verweigert und im Laufe der Jahre zugleich eindrücklich demonstriert, wie sich im Rahmen einer Ausstellung die Wirklichkeit alltäglicher Dinge – nun zu Repräsentanten ihrer selbst gerinnend – verwandelt. Zum andern verwies das Gemälde mit seinem logoartigen Schriftzug auf Robert Indianas Motiv *Love*, das dieser 1964 für eine Weihnachtskarte des MoMa entworfen hatte.⁴⁹

Welchen Anteil Fiktionen und Mythen an der Konstruktion von Realität haben, wurde hingegen im Kommentar des von Wiehager herausgegebenen Booklets zu zwei Siebdruckgemälden aus Andy

⁴⁷

Deleuze und Guattari, Tausend Plateaus, 430 und 432. Vgl. auch dies., Philosophie, 218–221.

⁴⁸

Etwa Michael Frieds Kritik an der „Theatralität“ des Minimalismus als „literalistische Kunst“, in der er eine Verabschiedung ästhetischer und künstlerischer Kriterien und die Auflösung der Kunst in der materiellen Banalität des Alltags sah, Michael Fried, Kunst und Objekthaftigkeit (1967), in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, 334–374, hier 361. Zu den Verwickelungen dieser Debatte mit der minimalistischen und postmodernen Polemik gegen Clement Greenberg, s. Caroline A. Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago, IL/London 2005, 347–386.

⁴⁹

Um Indianas Werk entbrannte ein Urheberrechtsstreit, s. http://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Indiana#LOVE (26.08.2021).



[Abb. 1]
Heimo Zobernig, Untitled (REAL), 1999, Acryl auf Leinwand, 125 × 118 cm. Mercedes-Benz Art Collection, Stuttgart/Berlin, Foto: Jens Preusse, Wien © Heimo Zobernig @ VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Eine Unternehmenssammlung als *Readymade*?



1



2



3

1 ANDY WARHOL
1926 Pittsburgh, US – 1987 New York, US
Mercedes-Benz 300 S, Coupe, 1954, 1955
Silbernes Modell (Carpen)
102 x 151 cm
Acquired 1987

2 ANDY WARHOL
1926 Pittsburgh, US – 1987 New York, US
Mercedes-Benz 300 S, Coupe, 1954, 1955
Silbernes Modell (Carpen)
102 x 151 cm
Acquired 1987

3 DONALD JACO
1928 Eastport Springs, Missouri, US – 1994
New York, US
Jahrgang: 50, Nr. 101, 1971, 1980/2002
PAPROZ #1 (Stuhl)
79 x 101 x 101 cm
Acquired 2002

1-2 ANCHORE 4.1. MACHINE 4.

The French terms machine derives from the Latin machine 'mechanical', 'mechanical' and more specifically 'impulse', in relation to a car machine or a device for lifting and moving heavy weight objects. The terms also denotes the structure of the universe and a work composed with art.

FRENCH HOMOPHONES

A – the 16th letter of the Latin alphabet

AME 4.1. – 'year'

ANNE 4.1. – 'year'

SCIENTIFIC SYMBOLS

q – is equivalent to

Q – ohm, a measurement of electric charge

F – newton, a measurement of force

Marcel Duchamp
2 paravanes of one auto (1906), 1912
Composite (not made on paper)
83 x 29 cm
Incorporated into the *Belle en suite* (Belle in a Suitcase), 1941
Edition of 20, no. XX/XX

The second work that Duchamp made after his invention of ready-made 1) made becoming a paravane, No. 2), 1913, was 2 paravanes of one auto (2 Fictional Characters and a Car, normally translated as 2 Characters and a Car). The word paravanes designates a fictitious character, as in a novel or story.

In the drawings we see 2 standing figures – in the foreground an abstracted female figure and in the back ground a more abstract, male one. Two of the above mentioned scientific symbols had been drawn on the face. Between the two figures is a diagonal line, made up of several circles, which we presume to be the car. The configuration as a whole draws out the letter 'A'.

Auto – is (infer) 'the same', is (infer) (know)

When we add up the dimensions of this work we get 64 (equivalent to the number of squares on a chessboard).

FRENCH HOMOPHONES

QUART 4.1. – 'quarter'

CAF 4.1. – 'because, for'

CAF 4.1. – 'teach, bus'

CARRE 4.1. – 'the edge of a bill or ice skate'

CARTE 4.1. – 'card'

CAF 4.1. – 'quarter'

[Abb. 2]
Bethan Huws, *On the Subject of the Readymade*, Kat. Nr. 1–3 © Bethan Huws © Dieter Association, Paris © Mercedes-Benz Art Collection Stuttgart/Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Warhols 1986 begonnener Serie *Cars* deutlich. In Huws' Künstlerinnenkatalog bilden die zwei Versionen des *Mercedes Benz 300 SL Coupé (1954)* zwar die Nummer eins und zwei der Ausstellung [Abb. 2]. Beim Betreten des ersten Ausstellungsraums befanden sie sich jedoch zunächst im Rücken der BesucherInnen. Wie aus dem Booklet zur Sammlung hervorging, wurde die auf 80 Werke hin angelegte Serie zum 100-jährigen Geburtstag des Autos in Auftrag gegeben.⁵⁰ Das Thema der Serie sei das Auto als Fetisch einer expandierenden Konsumgesellschaft. Weiter wird in Anlehnung an Duchamp'sche *Readymade*-Manier ausgeführt:

By placing the Mercedes-Benz brand in an art context and investing it with his own ‚Warhol aura,‘ Warhol achieves an encounter between two brand products: as the number of visitors to his exhibition demonstrates, the name ‚Warhol‘ continues to possess a ‚mythic‘ attraction today. The same is true of the brand name ‚Mercedes-Benz,‘ which, in 20th-Century product-producing society, evokes a well-established spectrum of connotations: beautiful, fast, modern, high-quality – materialized in the star emblem.⁵¹

Die Zusammenarbeit des Konzerns mit dem Künstler, die zur Existenz der Serie geführt hat, wird auf diese Weise zur alleinigen Autorschaft Warhols umgedeutet. Aus dem Auftrag des Konzerns wird eine *freundschaftliche* Begegnung zweier gleichermaßen mythisierter Marken.⁵²

Mittels unterschiedlicher Medien und künstlerischer Formen sowie der Evokation einer Vielzahl sozialer und ökonomischer Prozesse wurde die Aufmerksamkeit des Publikums im ersten Raum der Ausstellung somit sowohl auf konkrete reale als auch auf ideologische Bedingungen künstlerischer Produktion gelenkt. Darüber hinaus ging es jedoch auch um die imaginäre Dimension der Werke selbst. So zitierte Huws in ihrer Rolle als Kuratorin mit Dieter Blums Inszenierung eines aufgebockten Sattels das suggestive Potenzial herbei, das Bildern beim Transfer zwischen dem Realen und den Ordnungen des Symbolischen zukommt.⁵³ Das Werk ist Teil einer Fotoserie, die im Auftrag von Philip Morris International für die berühmte Marlboro-Werbekampagne der 1990er Jahre entstand. Als Reflexion über das Verhältnis von kultureller Ima-

50

On the Subject of the Ready-Made, Booklet, 146.

51

Ebd.

52

Laut Emmanuel Mir änderte sich die Sammlungsstrategie des Konzerns mit diesem Auftrag. Aus einer traditionellen Firmensammlung wurde von nun an eine *Corporate Collection* mit internationalem Fokus und dem Ziel, Kunst als Instrument der Unternehmenskommunikation einzusetzen. Mir, *Kunst Unternehmen Kunst*, 60, 131–132.

53

On the Subject of the Ready-made, s. p., Kat. Nr. 12.

gination und Realität beziehungsweise über die Rolle von Fremdzuschreibungen und Selbstverortung in Identitätsfragen erschien dagegen Liu Zhengs *Warrior on a Donkey, Longxian, Shaanxi Province*, 1999, aus der Serie *The Chinese*, 1994–2002. Huws präsentierte sie zusammen mit den Werken Rauterts auf der Fensterwand. Auch im Künstlerinnenbuch sind sie zusammen mit Rauterts Einblick in Serras Atelier abgebildet [Abb. 3].

Sowohl die Arbeiten von Blum wie Liu tauchten an markanten Stellen des Ausstellungsrundgangs immer wieder auf. Im Dickicht des sich zwischen den Werken entspinrenden Assoziationsgeflechts bildeten sie so etwas wie einen wiedererkennbaren Grundbestand, auf den die BesucherInnen immer wieder zurückkommen konnten. Es schien fast so, als würde die Künstlerin im ersten Raum der Ausstellung dazu einladen, das eine oder andere Fortbewegungsvehikel zu wählen, um sich mit ihm auf den Weg zu begeben.

Dem von Huws verfassten und als Katalog dienenden Künstlerinnenbuch kam beim Versuch, den von ihr initiierten Bild- und Werkdiskurs nachzuvollziehen, eine ähnliche Rolle zu. Wie die Werke Blums und Lius strukturierte das Künstlerinnenbuch den Rezeptionsprozess. Einzelne Katalognummern oder Gruppen von Katalognummern werden hier mit Schlagworten und zugehörigen Worterläuterungen versehen, die jeweils mit einer Liste französischer Homophone, Erklärungen zu wissenschaftlichen Symbolen, allgemeinen Wortreflexionen sowie französischen Redensarten ergänzt werden. Zusammen mit den Hinweisen auf ausgewählte Werke und Zitate Duchamps geben sie Einblick in Huws' umfassendes Wissen zu dem Künstler. Allerdings vermochte die Konsultation dieses idiosynkratischen Verweiszusammenhangs die Beziehungen der Werke untereinander nicht endgültig zu klären. Statt den Bedeutungsreichtum zu reduzieren, eröffneten die Kommentare eine weitere Ebene bei der Suche nach Sinn. Beim Rundgang durch die Ausstellung begannen sie die eigenen Assoziationen zu überlagern. Mit der Schwierigkeit, bei den sich einstellenden Assoziationen zwischen dem eigenen Anteil und dem zu unterscheiden, was durch die Exponate und was durch die kunstvolle Zusammenstellung von Zitaten sowie die Kommentare der Künstlerin im Begleitkatalog tatsächlich *gegeben* war, geriet die Einheit der eigenen subjektiven Erfahrung ins Wanken.⁵⁴ Angesichts der verwischten Autorschaft wurden zumindest mir die sich beim wiederholten Abgleich von Bild und Text einstellenden Reflexionen auf die Sammlung zunehmend suspekt: Im dichten Assoziationsgeflecht, das von der Ausstellung aufgerufen wurde, war oft kaum

54

Mit ihren Zügen zwanghafter automatischer Wiedererkennung erinnert diese zweifelhafte Begegnung mit sich selbst als Gesetzgeber eines (rein sprachlich verfassten, körperlosen) Subjekts an die Diskussion der indirekten Rede bei Deleuze und Guattari, Tausend Plateaus, 111–120. Auch mit Deleuzes Konzept des „geistigen Automaten“ scheint sie verwandt zu sein, vgl. Zepke, *Art as Abstract Machine*, 110.



[Abb. 3]

Bethan Huws, *On the Subject of the Readymade*, Kat. Nr. 9–13 © Bethan Huws © Dieter Association, Paris © Mercedes-Benz Art Collection Stuttgart/Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

mehr ausmachbar, ob ich als Interpretin nun Subjekt der Äußerung oder Subjekt der Aussage war.⁵⁵

IV. Maschine I: Vom Subjekt der Aussage zum Subjekt der Äußerung

Die assoziativen Wortverkettungen des Katalogs lenkten nicht nur den Rezeptionsvorgang, bereits beim Übergang vom ersten zum zweiten Ausstellungsraum stellte sich durch sie vermittelt eine reflexive Wende ein. Wurden die beiden ersten Exponate der Ausstellung in Huws' Begleittext unter das französische Schlagwort „Machine“ gestellt [Abb. 2],⁵⁶ bot die Überschrift „Main n.f. Hand n.“ für das erste Bildtableau im zweiten Raum Orientierung [Abb. 4], obgleich drei Katalognummern unkommentiert blieben.⁵⁷ Auch in der Folge stieß man sowohl auf Lücken im Kommentar als auch auf mehrfache Erläuterungen. Text und Ausstellungsdisplay standen somit nur teilweise in einer Beziehung struktureller Isomorphie.⁵⁸

Mit der von Huws für das französische „Machine“ angeführten, aus dem Lateinischen abgeleiteten Wortbedeutung der Struktur des Universums oder eines mit künstlerischen Mitteln hervorgebrachten Werks fungierte die Synekdoche Auto/Maschine als Fingerzeig auf die Anlage der Ausstellung: Der deutende Umgang mit Huws' Bild-Wort-Kombinatorik erinnerte zunehmend an die Realisierung eines vorgegebenen Programms, dessen Ergebnis sich einer quasi-maschinellen Verkettungslogik verdankte.⁵⁹

Huws' das folgende Bildgefüge kommentierende Erläuterungen zu Duchamps *Readymade*-Idee als Kritik am Kult um die Hand des

55

Vgl. die Unterscheidung zwischen den Regimen „maschinelles Unterjochung und gesellschaftlicher Unterwerfung“ in Deleuzes und Guattaris Analyse des Kapitalismus. Als Bestandteil der Maschine (etwa des Kapitals oder Maschinen der Kybernetik und Informatik) sei der Mensch ihr unterjocht, als Benutzer werde er ihr unterworfen und so als Subjekt konstituiert. Als Teil der Maschine sei er Subjekt der Aussage, als Benutzer hingegen ein Subjekt der Äußerung. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, 633–635.

56

On the Subject of the Ready-Made, s. p., Kat. Nr. 1–2.

57

Ebd., Kat. Nr. 14–18, unkommentiert sind Kat. 19–21.

58

Zum Begriff des Ausstellungsdisplays, der zugleich die Aktivität des Zeigens, den Zustand der Sichtbarkeit von etwas wie auch die Mittel, mit denen etwas gezeigt wird, zu erfassen vermag, s. Fiona McGovern, „Display“, in: Hubertus Butin (Hg.), *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2014, 69–72, hier 69, sowie dies., *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Bielefeld 2014, 16–19.

59

On the Subject of the Ready-Made, s. p., Kat. Nr. 1–2. Zu Warhols Wunsch, jeder sollte eine Maschine, im Sinne von „unvoreingenommen“ sein, s. Jennifer Sichel, „Do you think Pop Art's Queer?“ Gene Swenson and Andy Warhol, in: *Oxford Art Journal* 41, 2018, 59–83.



[Abb. 4]
V. l. André Cadere, Guy Tillim, Hayley Tomkins, Siegfried Cremer, Dayanita Singh, Peter Roehr, Liu Zheng, Franz West, Ausstellungsansicht *On the Subject of the Readymade*, kuratiert von Bethan Huws, Daimler Contemporary Berlin 2016 © Mercedes-Benz Art Collection Stuttgart/Berlin, Foto: Hans Georg Gaul, Berlin © Bethan Huws @ VG Bild-Kunst, Bonn 2022. Für die Einzelnachweise der Bildrechte siehe Anmerkung am Ende des Artikels.

Künstlers und ums Original schlossen hieran zunächst nahtlos an.⁶⁰ Doch die beiden auf dieser Wand gezeigten Fotografien des südafrikanischen Künstlers Guy Tillim durchbrachen mit ihrer betont subjektiven Perspektive den Fokus auf die konzeptuelle Dimension von Duchamps *Œuvre* [Abb. 4]. Im Katalogtext werden sie unter der im Künstlerinnenbuch wiederkehrenden Rubrik der französischen Homophone mit dem Konzept des „Spiels“ („Jeu“) sowie aufgrund der annähernden Klangähnlichkeit im Französischen mit dem Begriff des „Ich“ („Je“) verknüpft. Folgerichtig wechselt die Künstlerin im Kommentar zum auf der rechten Ausstellungswand unmittelbar anschließenden, mit Werken Peter Roehrs und Dayanita Singhs dem Prinzip der Serie gewidmeten Bild-Arrangement in die Ich-Form:

The serial nature of the ready-mades – the fact that they were mass-produced rather than unique objects – is, I would argue, in relation to the printed book, which was invented in Germany in the 15th century. Anyone who has ever studied Duchamp’s work will have noticed the strong presence of books and book-related themes.⁶¹

Im sich hier ereignenden Wechsel vom Kommentar zur persönlichen Aussage tritt die Künstlerin als ein sich äußerndes Subjekt hervor. Zugleich scheint an dieser Stelle eine Differenz auf: Während die serielle Natur von Duchamps *Readymades* auf der visuellen Ebene des Displays mit der industriellen Warenproduktion verbunden wird, bringt Huws sie im Katalog mit der Erfindung des Buchdrucks in Zusammenhang. Unter der Überschrift „LIVRE n. m. Book n.“ geht es bei dem Bildtableau nun nicht mehr allein um das Prinzip der Reproduktion, sondern, so legt die hier verfolgte, von Deleuze und Guattari geprägte Deutung nahe, wohl auch um das frühmoderne Konzept der Autorschaft.

Nicht als Feld der Bedeutungsproduktion wollten Deleuze und Guattari das Schreiben verstanden wissen, sondern als vermessende, kartografische Tätigkeit innerhalb historischer Gefüge und Machtkonstellationen.⁶² So finde das genealogische Denken, das alles auf seinen „Ursprung“ zurückführt und Wissen hierarchisch konzipiert, ihnen zufolge im Typus des Wurzelbuchs und seiner binären Logik eine Entsprechung.⁶³ Mit der Erfindung des Buchdrucks zu Beginn der frühen Neuzeit habe sich dieses Denken verfestigt. Auch die zweite Gestalt des Buches, das Wurzelbüschel oder

⁶⁰

On the Subject of the Ready-Made, s. p., Kat. Nr. 14–18.

⁶¹

Ebd.

⁶²

Vgl. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, 11–42, hier 13–14.

⁶³

Ebd., 14–15.

Nebenwurzel-System, das für die Moderne typisch sei, breche nach Deleuze und Guattari nur vordergründig mit den alten Hierarchien der Repräsentation. Weder die Komplementarität von Subjekt und Objekt, noch von natürlicher und geistiger Realität werde mit den modernen seriellen Verfahren, welche die lineare Einheit des Wortes und der Sprache durchbrechen, aufgegeben. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Huws diesem Bezug auf eine totalisierende Einheit, der im Modernismus laut Deleuze und Guattari nur in eine andere Dimension versetzt werde, zu entkommen sucht.⁶⁴

Der im Katalog folgende Hinweis auf die ostentative Widersprüchlichkeit von Duchamps Äußerungen zum *Readymade* spricht dafür, dass die Künstlerin dessen künstlerische Werkstrategien dem von Deleuze und Guattari als Wurzelbüschel oder Nebenwurzel-System charakterisierten zweiten Buchtyp zuordnet.⁶⁵ Denn mit der bei Duchamp so offensichtlichen Liebe zu Paradoxien wird dem Automatismus der binären Logik, die einen Term positiv markiert und den anderen abwertet und zum Verschwinden bringt, nur vermeintlich der Stachel gezogen. In der Aneignung durch die Künstlerin verliert Duchamps Sprachhumor seine Unschuld. So listet Huws unter der Rubrik „FRENCH IDIOMS“ im Katalog immer wieder stoisch misogyne Redensarten auf, etwa „VIEUX TABLEAU – literally ‚old painting‘, which metaphorically means an older woman wearing too much make-up – ‚a painted old hag‘“,⁶⁶ die sie mit den Alter Egos des Künstlers zusammenbringt. „Belle Haleine“ und „Rose [sic] Sélavy“ avancieren in ihrem Katalog so ebenfalls zu feststehenden Ausdrücken.

Die von Huws nach dem Vorbild Duchamps katalogisierten und oft schief anmutenden Homophonien, die sich einem normativen, auf korrekter Phonetik beharrendem Sprachverständnis nur schwer erschließen, sind ein zugleich humorvolles wie ernstes Plädoyer für die Wertschätzung individueller Differenzen. Mit der ihr eignen Akribie listet die Künstlerin „ELLE – the 3rd person singular, ‚she‘“, unbekümmert zusammen mit „AILE n.f. – ‚wing‘“, „ALE n.f. – ‚ale‘, the light English beer“ sowie „Conjugated forms of the verb *héler*, to hail, to call“ im Katalog als Homophone auf.⁶⁷ Das Insistieren auf deren Gleichklang spielt auf die Idiosynkrasien individueller Aussprache und womöglich auch auf die damit einhergehenden sozialen Ein- und Ausschlüsse an. Zugleich erinnern die schräg anmutenden

64

Ebd., 15.

65

„Duchamp’s own statements about the ready-mades also contradict the ‚industrially produced object‘ theory. In a letter to his sister Suzanne from 1954, he writes: ‚Je suis marié depuis le 16 Janvier avec Teeny Matisse; pas encore d’enfants, sauf les 3 ready made.“ On the Subject of the Ready-Made, s. p., Kat. Nr. 22–26.

66

Vgl. auch „TABLEAU DE CHASSE (DE CHASSEUR) – literally ‚table of hunt (of hunter)‘, which metaphorically means the list of conquests of a Don Juan, where women are compared to game or ‚kills‘“, On the Subject of the Ready-Made, s. p., Kat. Nr. 5–9.

67

Ebd., s. p., Kat. Nr. 11.

Homophone an Deleuzes Konzept des asignifikanten und intensiven Gebrauchs der Sprache, aus dem – im kreativen Umgang mit der Unentscheidbarkeit – Neues geschöpft werden kann.⁶⁸

Mit dem Kommentar zu Sergio Fermariellos Gemälde *Vietri sul Mare*, 1992, votiert auch Huws für einen produktiven Umgang mit Differenzen: „The beginning of the world is between a woman and a man, in opposition to *L'origine du monde (The Origin of the World)*, 1866 by Gustave Courbet.“⁶⁹ Den weiblichen Schoß, traditionell aufgefasst als „undifferenzierter Untergrund, Ungrund, formloses Nicht-Sein, differenz- und eigenschaftsloser Abgrund“,⁷⁰ wie Courbet als Inbegriff des schöpferischen Ursprungs zu repräsentieren, hilft bei der Überwindung essentialistischer Denkmuster nicht weiter. Als bloße Umkehrung des traditionell männlich konnotierten Formprinzips bewahrt dies die alten Kategorien. Huws' Insistieren, dass der Ursprung der Welt im Zwischenraum der Differenzen anzusiedeln sei, folgt zwar Deleuzes und Guattaris Plädoyer für ein differenztheoretisches Denken. Dies versprach, die mit der Logik begrifflicher Repräsentation verbundenen Hierarchien und totalisierenden Ansprüche ebenso hinter sich zu lassen wie das binäre Denken mit seinen gewaltsamen Trennungen und normativen Ausschlüssen.⁷¹ Die Erinnerung an Courbets Gemälde, das sich im Besitz des Psychoanalytikers Jacques Lacan befand, markiert aber womöglich auch eine gewisse Distanz zu einem sich von der Psychoanalyse abgrenzenden poststrukturalistischen Diskurs. Dieser verstand das „Frau-Werden als Schlüssel zu den anderen Arten des Werdens“ und so gleichsam als emanzipatorische Kraft.⁷² Aus der Perspektive einer Künstlerin mag das von Deleuze und Guattari gefeierte ozeanische Aufgehen des Werdens im Kosmos, das zum Unwahrnehmbar-Werden führt, als Hypothek erscheinen.⁷³ Im klassischen Sinne bleibt Huws zwar Autorin ihrer Werke.⁷⁴

68

Zu Deleuze Logik des Sinns s. Daniel W. Smith, *Sense and Literality. Why there are no Metaphors in Deleuze's Philosophy*, in: Dorothea Olkowski, Eftichis Pirovolakis und Constantin Boundas (Hg.), *Deleuze and Guattari's Philosophy of Freedom*, New York 2019, 44–67.

69

On the Subject of the Ready-Made, s. p., Kat. Nr. 125.

70

Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 2017, 139, zit. n. Friedrich Balke, *Gilles Deleuze*, Frankfurt am Main 1998, 41–42.

71

Zu den konkreten Formen der Gewalt, s. Claudia Blümle, *Aus dem Dunkel ins Licht. Foucaults Bildgeschichte des Wahnsinns*, in: Ann-Cathrin Drews und Katharina D. Martin (Hg.), *Innen – Aussen – Anders. Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*, Bielefeld 2017, 69–86.

72

Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, 378.

73

Ebd., 380–382.

74

Carnevale und Thornhill verschwinden dagegen hinter ihrem Alias *Claire Fontaine* – einem Fundstück aus der Markenwelt der Papeterie.

Doch ihre radikale Strategie der Aneignung, die nicht nur einzelne Werke, sondern auch künstlerische und konzeptuelle Verfahren umfasst, lässt sie als Autorin zugleich verschwinden. Auf diese Weise begegnet sie den mit der modernistischen Identifikation von Autor und Werk einhergehenden gesellschaftlichen und ökonomischen Vereinnahmungen.

V. Maschine II: Vom Bestandteil zum Benutzer

Im Verbund mit dem Ausstellungsdisplay entfachen die Huws'schen Kommentarverkettungen eine Rezeptionsdynamik, welche die Autorschaft der Überlegungen unklar werden lässt.⁷⁵ Das im Künstlerinnenbuch entfaltete Duchamp-Universum mit seinen Verweisen auf unterschiedliche und teils widersprüchliche Prätexte und -bilder funktioniert beim Ausstellungsrundgang somit nur sehr vermittelt als Entschlüsselungstool. Eher ist es die Verkettungslogik der sich unwillkürlich über die eigenen Assoziationen legenden Katalogkommentare, – wird den BesucherInnen doch zunehmend bewusst, wie sie mit dem Katalog in der Hand den einmal erkannten Sinn von einem Werk zum anderen tragen.⁷⁶ Es kommt zu einer Art Verselbstständigung des Übertragungsprinzips.⁷⁷ Wenn die farbliche *Komposition* der Ausstellung mittels der von Huws ausgewählten Werke die Entdeckung visueller Analogien geradezu erzwingt, werden die vergleichenden Routinen der Interpretation buchstäblich vorgeführt.⁷⁸ Dem vom Katalog initiierten und gesteuerten Impuls zur assoziativen Übertragung wird auf diese Weise Einhalt geboten. Ähnlich wirkt die Duchamp'sche Logik der Homophonie und das hierdurch erzeugte sprachliche Gleiten.⁷⁹ RezipientInnen mit Sinn für Assoziationen werden so zwar in das

75

Indem man so zum Teil von Huws' Bildgefügen wird, findet man sich mit Deleuze „in der [...] Lage eines Subjekts der Aussage“, Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, 635.

76

Vgl. hierzu Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main 1997 [frz. Erstausg. 1985], 64: „[W]ährend wir einer horizontalen Bewegung oder Bildassoziationen folgen, gehen wir von einem Gegenstand *zum andern über*, doch bleiben wir in *ein und derselben Einstellung [plan]* (die Kuh geht von einem Grasbüschel zum anderen [...]).“ Deleuze, *Differenz*, 176. Vgl. Alain François, *Beschreibung, Redundanz und indirekte Rede bei Gilles Deleuze*, in: Friedrich Balke und Joseph Vogl (Hg.), *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996, 276–286.

77

Vgl. auch Peter Geimer, *Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen*, in: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010, 44–68.

78

Der in der Katalogrubrik der Redensarten der Gelb-Sektion der Ausstellung untergebrachte Verweis auf die Metaphorik der Farben wird so zum Echo sich beim Ausstellungspublikum womöglich einstellender Empfindungen: Das „rire jaune“ steht im Französischen für ein gequältes Lachen. On the Subject of the Ready-Made, s. p., Kat. Nr. 72–75.

79

Auf diese Weise wird die von Huws in Gang gesetzte automatische, habituelle Wahrnehmung unterbrochen. Vgl. Deleuze, *Tausend Plateaus*, 136–139, s. auch François, *Beschreibung*, 279.

von Huws entworfene Ausstellungsgefüge verstrickt. Doch ebenso bringt die Künstlerin dieses auch immer wieder ins Wanken. Wie die Maschine von Deleuze und Guattari mit ihren indirekten Wechselwirkungen schien Duchamps Idee des *Readymade réciproque* in der Daimler-Sammlung in Gang gesetzt worden zu sein: „[E]ine Maschine ist so etwas wie ein Komplex von Schnittkanten, die in ein Gefüge eindringen, das sich gerade deterritorialisiert, um dessen Variationen und Mutationen aufzuzeichnen.“⁸⁰

Die so entstehende Kartografie der Daimler Sammlung bot dem Ausstellungspublikum ein Gefüge aus Werken und Kommentaren, das dazu einlädt, sich zu positionieren. Dabei gewinnen einzelne Werke aus den jeweiligen Arrangements eine mehr, andere eine weniger bedeutungstragende Funktion, wieder andere werden gänzlich übersehen. Ähnlich ergeht es der Vielzahl der Kommentare. Nicht alle erlangen für die LeserInnen das gleiche Gewicht. Keineswegs scheint es jedoch der Zufall („Hasard“) zu sein, unter dem Huws die dritte Bildkonstellation der Ausstellung rubriziert, der die Brücken baut [Abb. 5].⁸¹

Meines Erachtens waren die in der Ausstellung an markanten Stellen anzutreffenden Fotografien Lius für die Interpretation der Ausstellung maßgeblicher als die Werke Blums [Abb. 3], die ebenso immer wiederkehrten und damit Bedeutung beanspruchten. 2015 wurde die 30-teilige Werkgruppe unter dem Titel *The Chinese*, 1994–2002, für Daimler erworben. Auch im zweiten, der Thematik des „Spiels“ und des „Ichs“ gewidmeten Bildgefüge [Abb. 4] taucht mit *A Flower Boy at the Roadside*, *Daqing Mountain*, *Inner Mongolia*, 1998, ein Beispiel aus der Serie auf, die im Chinesischen den Titel *Guoren*, *Meine Landsleute* trägt.⁸²

Die Frage danach, wann einem Individuum Subjektstatus zuerkannt wird, drängt sich mir nicht nur vor diesem einzelnen Werk, sondern auch vor dem Gesamtableau aus Bildern auf, in das es eingebunden war. Während der fragmentarische Charakter der beiden Fotografien Guy Tillims [Abb. 4, linke Wand oben] etwas von der Flüchtigkeit der Begegnung mit Einwohnern eines Dorfes in Malawi festhält, erwidert der Porträtierte aus Lius Serie den Blick [Abb. 4, linke Wand unten]. Die unmittelbare Nachbarschaft zum Werkarrangement der angrenzenden rechten Wand, das mit Dayanita Singhs Einblick in eine Lagerhalle und Peter Roehrs Fotomontagen auf die Welt der Waren verwies, legte es nahe, die hier virulent werdende Frage nach dem Subjekt mit der Zirkulation von Waren im Zeitalter der Globalisierung in Verbindung zu bringen

80

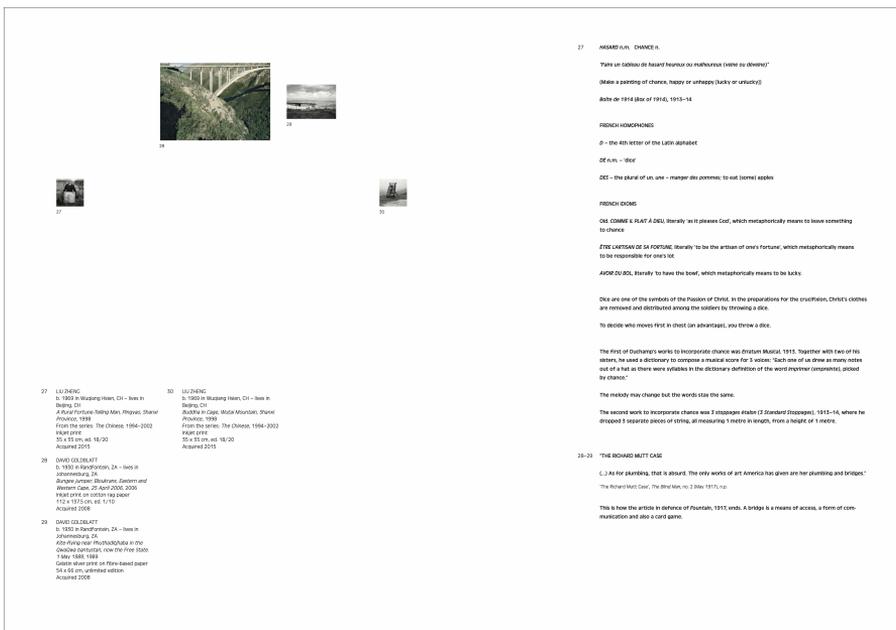
Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, 454. Zur indirekten Wechselwirkung des „molekularen engineering“, s. ebd., 448.

81

Zum Brückenschlag als Vermittlung „zu anderen Phasen des Seins“ s. Deleuze und Guattari, *Philosophie*, 33, vgl. auch *On the Subject of the Ready-Made*, s. p., Kat. 101.

82

Zur Serie s. Wu Hung, *Photographing Deformity*. Liu Zheng and his Photo Series „My Countrymen“, in: *Public Culture* 13, 2001, 399–427.



[Abb. 5]
 Bethan Huws, *On the Subject of the Readymade*, Kat. Nr. 27–29 © Bethan Huws © Dieter Association, Paris © Mercedes-Benz Art Collection Stuttgart/Berlin © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

[Abb. 4, rechte Wand links oben]. Beim Besuch der Ausstellung kam ich an dieser Stelle denn auch unwillkürlich zu dem pessimistischen Schluss, dass von wirtschaftlicher Seite nicht ohne weiteres die anonymen ProduzentInnen von Waren, sondern vor allem deren KonsumentInnen als Subjekte adressiert werden. Das sich seit der Jahrtausendwende abzeichnende Interesse an der globalen Kunst und insbesondere der Kunst der sogenannten Schwellenländer, das sich auch in der Ankaufspolitik der Daimler Art Collection widerspiegelt, schien dies rückblickend zu bestätigen.⁸³ Denn noch immer fungieren KünstlerInnen, zumindest aus westlicher Perspektive, als prototypische Subjekte. Provoziert wurden meine Überlegungen sicherlich auch durch die vom ursprünglichen Titel abweichende Bezeichnung von Lius Serie als *The Chinese*. Dieser Titel lässt den Dargestellten im Kollektiv der chinesischen Bevölkerung aufgehen und macht ihn zu einem fotografischen Objekt, statt in ihm mit Deleuze und Guattari den *Anderen* als „die Bedingung, die den Übergang von einer Welt zur anderen garantiert“, zu sehen.⁸⁴ Im Katalog blieb Lius Blumenjunge unkommentiert, eine Leerstelle im Text.⁸⁵

Um die Frage nach diesem Übergang kreiste die Ausstellung. Sie stellt sich uns heute angesichts alles durchdringender Technologien des Marktes, die im World Wide Web allem Informationswert beimessen und alles nach dieser Maßgabe be- und kommerziell auswerten. Nahezu in Echtzeit werden wir als BenutzerInnen zu Bestandteilen dieser virtuellen Maschine.⁸⁶

In dieser Lage verspricht die Bronzetür des Hauses Huth, die Huws in ihrem Katalog auf 1911/12 datiert und in ein virtuelles Sammlungsobjekt der Daimler Art Collection Berlin verwandelt [Abb. 6], zu einem praktischen Tool für das Ausstellungspublikum zu werden. Mit ihr wird das Virtuelle, wie von Deleuze und Guattari eingefordert, „als ein strikt dem Realobjekt zugehöriger Teil definiert [...] – als ob das Objekt einen seiner Teile im Virtuellen hätte und darin wie in seiner objektiven Dimension eingelassen wäre.“⁸⁷ Folgerichtig berühren sich an diesem Punkt der Ausstel-

83

Seit 2013 ist dies ein strategischer Schwerpunkt, s. Christian Ganzenberg und Renate Wiehager, Einleitung, in: Daimler Art Collection (Hg.), *Chinese Contemporary Art*, Waiblingen 2016, 17.

84

Deleuze und Guattari, *Philosophie*, 25.

85

On the Subject of the Ready-Made, s. p., Kat. 21.

86

Vgl. etwa die Industrialisierung des Wissens durch kommerzielle Wissenschaftsverlage mittels Datentracking, http://www.dfg.de/download/pdf/foerderung/programme/lis/datentracking_papier_de.pdf (05.09.2021).

87

Deleuze und Guattari, *Philosophie*, 264. Die Formulierung erinnert an Duchamps Konzept der *durée plastique*. Auch die folgenden komplexen und schwierigen Überlegungen zu den Aktualisierungsformen des Virtuellen als Verschachtelung komplementärer Gesichtspunkte, die sich nicht zur Deckung bringen lassen, ließen sich womöglich gewinnbringend mit Duchamp zusammendenken. Vgl. ebd., 264–271, bes. 266.



[Abb. 6]

V. l. Jürgen Schadeberg, Andreas Schmid, Guy Tillim, Jean Arp, Isabell Heimerdinger, Willi Baumeister, Donald Judd, Dieter Blum, Tadaaki Kuwajama, Ausstellungsansicht *On the Subject of the Readymade*, kuratiert von Bethan Huws, Daimler Contemporary Berlin 2016 © Mercedes-Benz Art Collection Stuttgart/Berlin, Foto: Hans Georg Gaul, Berlin © Bethan Huws @ VG Bild-Kunst, Bonn 2022. Für die Einzelnachweise der Bildrechte siehe Anmerkung am Ende des Artikels.

lung ganz unterschiedliche Zeiten. Dies passt zu ihrem doppelten Ende: Es besteht mit Gerold Millers *total object 0*, 2004, sowie Dieter Blums *Amerikanische[r] Flagge*, 1992, aus einem Intervall aus Werken und Kommentaren, wobei Huws die Abfolge der Katalognummern bezeichnenderweise verdreht, so dass das vorletzte Werk zugleich das letzte ist.

BILDNACHWEISE

Einzelnachweise der Bildrechte in Abb. 4 und 6: Jean Arp (© Jean Arp / VG Bild-Kunst, Bonn 2022): Nr. 6, Willi Baumeister (© Willi Baumeister / VG Bild-Kunst, Bonn 2022): Nr. 6, Dieter Blum (Courtesy of the photographer © Dieter Blum): Nr. 6, André Cadere (Courtesy Succession André Cadere and Gallery Hervé Bize, Nancy © André Cadere): Nr. 4, Siegfried Cremer (Courtesy of © Archiv Siegfried Cremer): Nr. 4, Isabell Heimerdinger (Courtesy of the artist and Gallery Mehdi Chouakri, Berlin © Isabell Heimerdinger): Nr. 6, Donald Judd (© Donald Judd / Judd Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2022): Nr. 6, Tadaaki Kuwajama (Courtesy of the artist and The Mayor Gallery, London © Tadaaki Kuwajama): Nr. 6, Peter Roehr (© Peter Roehr / VG Bild-Kunst, Bonn 2022): Nr. 4, Jürgen Schadeberg (Courtesy of Succession Jürgen Schadeberg © Jürgen Schadeberg): Nr. 6, Andreas Schmid (© Andreas Schmid / VG Bild-Kunst, Bonn 2022): Nr. 6, Dayanita Singh (Courtesy of the artist © Dayanita Singh): Nr. 4, Guy Tillim (Courtesy of the artist and Gallery Kuckei + Kuckei, Berlin © Guy Tillim): Nr. 4 und 6, Hayley Tomkins (Courtesy of the artist and The Modern Institute, Glasgow © Hayley Tomkins): Nr. 4, Franz West (Courtesy of © Archiv Franz West © Estate Franz West): Nr. 4, Liu Zheng (Courtesy of the artist and Eli Klein Gallery, New York © Liu Zheng): Nr. 4.

Iris Wien (iris.wien@t-online.de) ist Kunsthistorikerin in Berlin. Sie hat Professuren am Institut Kunstwissenschaft und Ästhetik der Universität der Künste Berlin und am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt Universität zu Berlin vertreten und am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Graz gelehrt. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Britischen Kunst und Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts sowie in der Kunst der Moderne und Gegenwart.