

Dieter Daniels

Marcel Duchamp – der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts?

(publiziert im Ausstellungskatalog: *Marcel Duchamp*, Kurator: Harald Szeemann, Jean Tinguely Museum Basel, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern Ruit 2002)

»Die Gefahr besteht immer, dass man dem unmittelbaren Publikum gefällt, das einen umgibt, einen aufnimmt, einen schließlich feiert und Erfolge verabreicht und ... all das Übrige.

Vielleicht wird man, im Gegenteil, fünfzig oder hundert Jahre warten müssen, um sein eigentliches Publikum zu treffen, aber dieses Publikum allein ist es, das mich interessiert.«¹

Marcel Duchamp, 1955

1. Schnelle Karriere im hohen Alter

Einer der einflussreichsten Künstler des 20. Jahrhunderts – dieses Attribut wird Marcel Duchamp heute oft zugesprochen.² Deshalb ist es nur noch schwer vorstellbar, dass Duchamp bis in die 1950er Jahre dem breiten Kunstpublikum völlig unbekannt war. Aber in der Tat berichtet Alain Jouffroy, dass er noch 1954 große Schwierigkeiten hatte, ein kurzes Interview mit Duchamp zu veröffentlichen, weil der Chefredakteur des seinerzeit führenden französischen Kunstmagazins *Arts-Spectacles* mit dem Namen Marcel Duchamp nichts anzufangen wusste.³ Kaum zu glauben, aber es handelt sich um das erste Interview mit Duchamp in einer europäischen Kunstzeitschrift. In den USA ist Duchamp seit dem Skandalerfolg von *Nu descendant un escalier* auf der »Armory Show« in New York von 1913 nie ganz vergessen worden, doch der Ruhm beschränkt sich auf dieses einzige Bild. So sagt der Maler Robert Motherwell in einem Interview 1974: »Eines der überraschendsten Dinge

während der Zeit meines Lebens als Künstler ist Duchamps Prominenz. Wenn vor 30 Jahren jemand zu mir gesagt hätte: ›Er könnte der wichtigste Einfluss für die Kunstszene werden‹, hätte ich geantwortet: ›Du bist völlig verrückt.‹ Und die meisten meiner Urteile waren damals sehr zutreffend.«⁴ Diese Aussage hat umso mehr Gewicht, als Motherwell selbst 1951 durch seine Anthologie *The Dada Painters and Poets* einen wichtigen Beitrag zur Wiederentdeckung Duchamps und des Dadaismus leistet.

Wie erklärt sich dies Paradox, dass der angeblich einflussreichste Künstler des Jahrhunderts bis zu dessen Mitte fast vergessen ist? Teilweise durch den auch von Duchamp selbst gepflegten Mythos seiner Aufgabe der Kunst zugunsten des Schachspiels. Mangels Masse ist sein schmales Œuvre auf dem Kunstmarkt und im Ausstellungsbetrieb quasi inexistent. Es befindet sich fast ausschließlich in Privatsammlungen oder ist, wie im Fall zahlreicher Ready-mades, verschollen. Die Begegnung mit einem Werk Duchamps bleibt auch für engagierte Kunstbetrachter bis Mitte des 20. Jahrhunderts eine echte Seltenheit. Erst mit der Eröffnung der Sammlung Arnsberg 1954 im Philadelphia Museum of Art gelangt es zu dauerhaften musealen Ehren. In Europa wird erst 1959, mit dem Erscheinen der ersten Monografie von Robert Lebel, eine vertiefte Kenntnis von Duchamps Werk möglich.

Umso faszinierender ist der kometenhafte Aufstieg Duchamps in den 1960er Jahren. Im Katalog der Duchamp-Retrospektive in der Londoner Tate Gallery von 1966 darf Richard Hamilton unwidersprochen behaupten: »Kein lebender Künstler verfügt über ein höheres Ansehen bei der jüngeren Generation als Marcel Duchamp.«⁵ Noch zu seinen Lebzeiten erscheint der Band *The World of Marcel Duchamp* von Calvin Thomkins in der sonst Klassikern vorbehaltenen, populären Reihe »Time-Life Library of Art«, der ihn ebenfalls 1966 als »Idol der Ikonoklasten« der Pop Art feiert. 1968, mit 81 Jahren, stirbt Duchamp auf

dem Höhepunkt seines Ruhms. Die *New York Times* widmet ihm gleich zwei verschiedene Nachrufe. »Seit 4000 Jahren Kunst der destruktivste aller Künstler in der Geschichte« nennt ihn der eine, der andere betont die konstruktive Seite seiner Fortwirkung und macht Duchamp zu dem, als was er noch heute gilt: »einer der einflussreichsten Künstler des Jahrhunderts«. ⁶

2. Vom Geheimtipp zum Übervater – die Wiederentdeckung Duchamps durch die Kunst um 1960

Die Fortwirkung von Duchamps Werk hat seitdem nicht nachgelassen, sondern sich sowohl in der Kunstpraxis wie in der Theorie und Kunstgeschichte vervielfältigt und verstärkt. Duchamps Laufbahn stellt eines der wenigen Beispiele dafür, dass im 20. Jahrhundert ein bleibender Ruhm ohne die Unterstützung des Kunstmarkts und der Kunstkritik erreichbar ist. Den entscheidenden Faktor für diesen Ruhm bildet die Entwicklung der Kunst seit der Ära von Pop und Nouveau Réalisme, welche sein Werk zum historischen Vorbild macht. Es ist schon viel darüber geschrieben worden, wie sich diese Entwicklungen der Kunst seit Mitte der 1950er Jahre mit dem vier Jahrzehnte zuvor entstandenen Werk Duchamps vergleichen lassen. Aber selten wird dabei beachtet, wie unbekannt Duchamp vor 1960 noch ist und wie wenig Information über ihn zur Verfügung steht, als die junge Künstlergeneration beginnt, sich für ihn zu interessieren. In der Tat spielen Künstler eine aktive Rolle bei der Wiederentdeckung Duchamps, noch bevor die Kunstwissenschaft und die Museen sich seiner annehmen. An ein paar Beispielen soll aufgezeigt werden, dass die heute selbstverständlich gewordene Vorbildrolle Duchamps für die Kunst um 1960 sich auch als eine Wechselwirkung begreifen lässt, von der beide Seiten profitieren.

In den USA hat John Cage eine wichtige Vermittlerfunktion. Durch seine Bekanntschaft und spätere Freundschaft mit Duchamp seit Ende der 1940er Jahre stellt er die Verbindung zwischen den im Zweiten Weltkrieg in die USA emigrierten Surrealisten und Dadaisten und der Generation von Jasper Johns und Robert Rauschenberg her. Dabei kann er als Musiker unbelastet durch ikonografische Traditionen die konzeptuelle Essenz von Duchamps Werk erfassen und weitervermitteln. Dass seine Einführung von Zufallsfaktoren in die Musikkomposition oft als Kritik am alteuropäischen Geniekult verstanden wird, hat Cage nicht daran gehindert, mehrfach auf Duchamp als Vorläufer des »offenen Kunstwerks« zu verweisen. Einige der Künstler, welche Happening und Fluxus begründen, darunter Allan Kaprow, George Brecht und Dick Higgins, sind Cage-Schüler und rück-übertragen diese Konzepte wieder in die intermedialen Formen der bildenden Kunst.

In Europa gilt Duchamp zwar als Vorläufer des Surrealismus, doch dieser Kontext wirkt für Künstler der Nachkriegsgeneration teils eher abschreckend. Stattdessen entdecken sie andere Aspekte seines Werks, die sie für sich fruchtbar und zugleich bekannt machen. So setzt sich beispielsweise Jean Tinguely zusammen mit Pontus Hulten schon 1955 dafür ein, dass gegen den Widerstand der Galeristin Denise René optische Experimente Duchamps in der Pariser Ausstellung »Le Mouvement« gezeigt werden, welche den Auftakt für den Erfolg der kinetischen Kunst bildet.⁷ Bald darauf macht er sich mit Hulten auf die monatelange Suche nach einer Kopie von Duchamps Film *Anemic Cinéma*. Und Daniel Spoerri gründet, noch bevor er seine eigene künstlerische Laufbahn beginnt, 1959 die erste Multiple-Edition, in welche er Duchamps *Rotoreliefs* als historisches Vorbild aufnimmt. George Brecht untersucht Duchamps Arbeit mit Zufallsoperationen 1957 in seinem Text *Chance Imagery*, der später zur wichtigen theoretischen Grundlage von Fluxus wird. Richard Hamilton macht sich 1960 verdient um die englische Übersetzung der Texte aus Duchamps *Grüner Schachtel*, deren

Bedeutung wiederum von Jasper Johns in einer Rezension gewürdigt wird.

Das Interesse und die Anerkennung der jungen Künstlergeneration manifestiert sich ebenso in Gesten, Hommagen und Werkbezügen. Der Nouveau Réalisme überträgt laut seinem Promoter und Vordenker Pierre Restany »das dadaistische Ready-made in der Größenordnung moderner Wunder«. ⁸ Jean Tinguely zeigt in seiner *Hommage à Duchamp* 1960 ein ungeduldig auf dem musealen Sockel herumhopsendes Fahrrad-Rad. Jasper Johns drückt 1961 Duchamps *Feuille de Vigne Femelle* (Weibliches Feigenblatt) in die Wachs Oberfläche seines Bildes *No* und baut zahlreiche Hinweise auf und Zitate von Duchamp in weitere Werke ein. ⁹ Robert Rauschenberg lässt sich von Duchamp 1960 einen gebrauchten gekauften Flaschentrockner signieren. Sogar der selbst künstlerisch tätige Filmstar Dennis Hopper wiederholt im gleichen Jahr Duchamps Ready-made-Wahl durch einen selbst ausgewählten neuen Flaschentrockner. Andy Warhol dreht mit Duchamp als Darsteller einen seiner frühen *Screentest*-Filme.

Diese Beispiele belegen, dass Duchamps Bedeutung von jungen Künstlern schon erkannt und teilweise aktiv erforscht und gefördert wird, bevor die breitere museale und kunstwissenschaftliche Würdigung seines Werks einsetzt. Wie eine Art Geheimtipp werden immer neue Facetten seines vielgestaltigen Werks untersucht. Einige Künstler werden darüber selbst zu Forschern und Vermittlern, so beispielsweise Pontus Hulten und Serge Stauffer. Beide arbeiten noch selbst künstlerisch, als sie im Laufe der 1950er Duchamp entdecken und sich mit ihm brieflich in Verbindung setzen. ¹⁰ Durch Hulten wird das Interesse Tinguelys für Duchamp geweckt und durch Stauffer erfahren Daniel Spoerri und André Thomkins erstmals von Duchamp. In Hultens Wanderausstellung »Bewogen Bewegung« wird Duchamp 1961 erstmals in den Kontext der aktuellen kinetischen Kunst gestellt. Serge

Stauffer organisiert 1960 die erste Duchamp-Ausstellung in einem europäischen Museum, die »Dokumentation über Marcel Duchamp« im Kunstgewerbemuseum Zürich.

Wie diese Beispiele insgesamt zeigen, kann Duchamp dabei als Bezugspunkt für erstaunlich verschiedene, ja sogar gegensätzliche Künstler dienen, der Bogen reicht von Jasper Johns' statischen Ikonen zu Jean Tinguelys kinetischen Maschinen und George Brechts konzeptuellen Events. Wenn er also der einflussreichste Künstler des Jahrhunderts sein sollte, so bestimmt nicht durch die Begründung eines Stils oder einer Schule, welche einem eindimensionalen Ursache-Wirkungs-Modell von Kunstgeschichte entsprechen würde. Denn wie Duchamp sagt, »Ich habe mich gezwungen, mir selbst zu widersprechen, um zu vermeiden, dass ich meinem eigenen Geschmack nachfolge.«¹¹ Diese methodische Widersprüchlichkeit seines Werks potenziert sich in den kunstwissenschaftlichen Untersuchungen zu drastischen Ausmaßen. In der seit Mitte der 1960er Jahre sprunghaft anwachsenden Literatur wird Duchamp von der Alchimie über die nichteuklidische Geometrie zur Sprachphilosophie und Psychoanalyse so ziemlich allen denkbaren Interpretationsmustern unterzogen.¹² »Es ist erstaunlich, wie sehr Marcel Duchamp andere kreativ macht«, hat John Cage in diesem Zusammenhang einmal gesagt.¹³

Die methodische Widersprüchlichkeit von Duchamps Werk entfaltet sich im Laufe der 1960er Jahre auch in seiner Vorbildrolle für immer neue Gebiete der aktuellen Kunst. Es scheint so, als habe er in der einen oder anderen Form fast alles schon gemacht, was in diesem Aufbruchsjahrzehnt entsteht. Laut Allan Kaprow wird Duchamp von jemandem, den es zu entdecken gilt, zu jemandem, den man nicht mehr los wird. Vor allem in der Konzeptkunst wird eine manchmal fast verzweifelte Argumentation betrieben, um sich dem »Duchamp-Effekt« zu entziehen, wie es im Folgenden noch am Beispiel des Ready-made

dargestellt wird. Noch deutlicher formuliert es Nam June Paik: »Marcel Duchamp hat schon alles gemacht, außer Video ... nur durch die Videokunst können wir über Marcel Duchamp hinausgehen.«¹⁴ Um auch diesen Weg in Zukunft noch zu verstellen, lanciert der Videomacher John Sanborn 1977 die angeblich posthum entdeckten *Last videotapes of Marcel Duchamp*, welche er aber schon bald nach der mit 450 Gästen überfüllten Premiere in der New Yorker »Kitchen« als Fake auffliegen lässt.

Sollte also ein Fortschritt der Kunst nach Duchamp nur noch durch den medientechnischen Fortschritt möglich sein? Oder gilt es nicht vielmehr, das Konzept des Fortschritts in der Entwicklung der Kunstgeschichte zu hinterfragen? Denn der so genannte Fortschritt bildet das Gegenstück zu dem Einfluss, der großen Figuren in der Kunstgeschichte zugestanden wird. Zwischen diesen beiden Modellen von Fortschritt und Einfluss bewegt sich jeder Navigationsversuch durch die Entwicklungslogik der Kunst im 20. Jahrhundert wie zwischen Skylla und Charybdis. Doch vielleicht macht der Fall Duchamp deutlich, dass es sich dabei um antiquierte Instrumente aus dem Werkzeugkasten der klassischen Kunstgeschichtsmethodik handelt, mit denen sich der Motor der Moderne nur schwerlich zerlegen lässt.

3. Vom Ready-made zum Remake – Entstehung, Verschwinden und Wiedererstehung der Ready-mades

Das drastischste Beispiel für die Laufbahn Duchamps von der Vergessenheit zur Prominenz sind die Ready-mades. So wurde das berühmte *Roue de bicyclette* aus dem Jahr 1913 erst fast 40 Jahre nach seiner Entstehung erstmals ausgestellt, in Form einer für diesen Zweck angefertigten Replik des längst verschollenen Originals.¹⁵ Ebenso stehen die Ready-mades

und nicht das »Große Glas« zweifellos am deutlichsten für den immer wieder betonten Einfluss Duchamps auf die jüngeren Generationen von Künstlern. Bevor die Frage untersucht werden kann, was unter diesem Einfluss eigentlich zu verstehen sein könnte, muss deshalb ein Blick auf die Geschichte des Entstehens und Verschwindens der Ready-mades geworfen werden.

Auf dem Höhepunkt der Popularität der Ready-mades scheut Duchamp sich 1965 nicht zu sagen: »In der Tat waren sie ein ganz privates Experiment, von dem ich niemals dachte, dass es öffentlich gezeigt werden würde.«¹⁶ An anderer Stelle habe ich ausführlicher untersucht, wie ernst diese Äußerung zu nehmen ist.¹⁷ Um nur einige Beispiele zu nennen: 1916 sitzt Duchamp mit einer Journalistin beim Interview in seinem Atelier, und ihr Blick fällt sofort auf die große, glänzende, offensichtlich nie gebrauchte Schneeschaufel, die von der Decke herunterhängt. Doch mit keinem Wort bezeichnet Duchamp diese als sein Werk, und auch der Begriff »Ready-made« wird nicht erwähnt. Bei der einzigen zeitgenössischen öffentlichen Ausstellung von Ready-mades steht 1916 zwar der Begriff im Katalog der Bourgeois Gallery, New York, aber die Objekte bleiben vom Publikum sowie der Presse unbemerkt, und bis heute rätselt die Duchamp-Forschung darüber, welche »two ready makes« dies gewesen sein könnten. Der einzige Fall, in dem eine öffentliche Aufmerksamkeit hergestellt wird, ist der »Richard Mutt Case« des unter dem Titel »Fountain« eingereichten und bei den New Yorker Independents abgelehnten Pissoirs. Doch dass hinter diesem Coup Marcel Duchamp steckt, bleibt fast allen Zeitgenossen unklar, ja sogar die heutige Forschung erlaubt leichte Zweifel an seiner alleinigen Autorschaft.¹⁸

Das transatlantische Leben und Wirken Duchamps trägt seinen Teil zu dieser zeitgenössischen Unbekanntheit des Ready-made bei. In Paris wählt er zwar schon erste »bereits fertige«

Objekte wie den Flaschentrockner und das Fahrradrad aus, doch erst seit er ab 1915 in New York lebt, benennt er sie mit dem amerikanischen Begriff »ready made«, welcher vorfabrizierte Fertigprodukte bezeichnet, so etwa Mode von der Stange im Unterschied zu Maßkleidung. Zweifellos bildet die in den USA viel weiter fortgeschrittene Produktion solcher Fertigwaren den Hintergrund für den Ausbau des Konzepts zu einer Serie von Objekten, deren ursprüngliche Gesamtzahl bis heute allerdings unbekannt bleibt.¹⁹

Im Umfeld der Pariser Avantgarde hätte Duchamp vielleicht mit der Ausstellung solcher Dinge eine Resonanz erreichen können. Dies zeigt die oft ignorierte Tatsache, dass zeitgleich zu Duchamp auch der Dichter Blaise Cendrars 1914 ein »bereits fertiges« Kunstwerk auswählt, indem er sein Gedicht *Letzte Meldungen* von 1914 aus der gleichnamigen Spalte der Zeitung *Paris Midi* weitgehend wörtlich abschreibt.²⁰ Obwohl Cendrars und Duchamp beide zum Kreis um Apollinaire gehören, scheint es zwischen beiden keine Verbindung zu geben, sondern es handelt sich wie so oft um zwei parallele, aber unabhängige »Erfindungen«. Cendrars verwendet weder den von Duchamp in Amerika geprägten Terminus »Ready-made« noch macht er daraus eine Werkserie, doch er liefert das radikalisierte Grundprinzip zahlreicher Versatzstücke aus den Medien, die bis heute die Literatur durchziehen. In der Poesie wie in der Plastik tritt damit die Auswahl von etwas schon fertigem, massenhaft vorproduziertem an die Stelle der künstlerischen Neuschöpfung.

Amerika wurde 1913 jedoch gerade erst durch die New Yorker »Armory Show« vom Schock der Moderne eingeholt. Der Skandal um Duchamps noch halbwegs figürlichen *Nu descendant un escalier* zeigt deutlich die Grenze der Verständlichkeit für das zeitgenössische Publikum. Was war demgegenüber als Reaktion auf industrielle Fertigprodukte zu erwarten, wenn nicht eine Ratlosigkeit, wie sie auch im »Richard Mutt Case« um sich greift? Obwohl das Ready-

made nicht zuletzt einen Reflex des »american way of life« darstellt, erreicht paradoxerweise erst auf dem Umweg über Europa Jahrzehnte später ein genaueres Verständnis seiner Bedeutung auch die amerikanische Kunstszene. In den 1920er Jahren finden sich in den USA zwar sporadische Augenzeugenberichte zu Duchamps Auswahl fertiger Objekte, die aber weder den Begriff Ready-made enthalten noch das Konzept verdeutlichen.²¹ Die ersten eingehenderen kunstkritischen Würdigungen zum Ready-made als Werk Duchamps finden sich in den 1930er Jahren im Kontext des Surrealismus, wo Duchamps Laufbahn als Künstler für Künstler beginnt, die ihn schließlich in den 1960er Jahren so prominent macht. Den Anlass dafür liefert Duchamp selbst, indem er 1934 mit den Notizen seiner *Grünen Schachtel* einige der Überlegungen zum Ready-made publiziert, allerdings noch ohne das genauer absehbar wäre, wie viele und welche Realisierungen diese Idee je erhalten hat. Duchamp wirkt weiter als sein eigener Historiker, indem er in der *Boîte en valise* 1936 bis 1941 erstmals die gesamte heute bekannte Gruppe der Ready-mades in Fotos und Modellen vorstellt. Das heißt: Fast alles, was wir über die Ready-mades wissen, wissen wir von Duchamp selbst.

Aber auch mit dieser umfassenden Dokumentation, welche die Faksimiles teils in den Rang einer eigenen Kunstform erhebt, werden die Ready-mades noch nicht zu dem, als was sie heute das allgemeine Verständnis bezeichnet: handelsübliche, industriell hergestellte Gegenstände, die wie Kunstwerke ausgestellt werden.²² Um die Ready-mades in größerem Umfang zu Exponaten im Kunstkontext zu machen, bedurfte es noch eines weiteren Schritts. Nachdem schon mehrfach zu Beginn der 1960er Jahre Repliken für Duchamp-Ausstellungen verwendet und bei Gelegenheit auch von Duchamp signiert werden, entschließt er sich 1964, eine Edition von 14 Ready-mades als Multiples in limitierter Auflage von acht Exemplaren durch die Galleria Schwarz in Mailand zu genehmigen. Als ob das Unternehmen, die

industriellen Ready-mades zu artifiziellen Multiples zu machen, nicht paradox genug wäre, steigern die Umstände dieser Edition es ins Absurde. Beispielsweise wird das Pissoir der *Fountain* nach den erhaltenen Fotos mit immensem Aufwand als Porzellan-guss in einer Sanitärwarenfabrik hergestellt. Mit diesen insgesamt 112 Multiples, die sich heute in den Museen der ganzen Welt finden, werden die Ready-mades erst ein halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung zu dem, als was sie beispielsweise ein Begriffslexikon der Kunstgeschichte definiert: »1915 wurde von dem französischen Künstler Marcel Duchamp (1887–1968) ein Flaschentrockner auf einen Sockel montiert und als ›Ready-made‹ in eine Kunstausstellung gebracht.«²³

Mit dieser abschließenden Stufe ihrer Rekonstruktion stehen die Ready-mades als Remake ihrer eigenen, fast vergessenen Vergangenheit am Beginn eines zweiten Lebens. Dieses stellt das ehemals »private Objekt« nun in das Rampenlicht des Kunstbetriebs. Es findet sich dabei in der Gesellschaft von Objekten wie Warhols *Brillo Boxes* oder Armans »Accumulations«, für die ihm eine direkte Vaterrolle zugesprochen wird. Aber auch Donald Judd definiert seine minimalistischen Werke als »dreidimensionale Arbeiten« jenseits von Malerei und Skulptur mit Bezug auf Duchamps *Flaschentrockner*.²⁴ Und die Thematisierung des Kunstkontexts durch die Konzeptkunst beruft sich ebenso auf ihn.

4. Die Ready-made-Rezeption als Re-Definition

Aber erscheint vor dem Hintergrund der oben skizzierten Entstehungsgeschichte der Ready-mades und ihrer zeitgenössischen Unbekanntheit nicht die gesamte Rezeptionsgeschichte in Kunst und Wissenschaft seit den 1960er Jahren als ein gigantisches Missverständnis – und

was noch erschwerend hinzukommt, ein Missverständnis, das unter aktiver Mitwirkung Duchamps zustande kommt? Der einzige Ausweg liegt darin, strikt zwischen der *Objektgeschichte* und der *Ideengeschichte* des Ready-mades zu unterscheiden. Die einzelnen, historischen Exemplare erweisen sich bei genauerer Betrachtung als durchaus unterschiedliche Fälle. Dies gilt sowohl für ihren Werdegang als auch für die Objekte selbst, an denen größere oder kleinere Veränderungen genügend Spielraum lassen für Spekulationen über die ausgeklügelten Entscheidungen, welche Duchamp laut eigenem Bekenntnis bei ihrer Wahl getroffen hat.²⁵ Doch in ihrer Gesamtheit und »Familienähnlichkeit«, um einen Begriff Ludwig Wittgensteins zu verwenden, verweisen sie auf das allen gemeinsame Prinzip. So wie die einzelnen Verwendungen eines Wortes laut Wittgenstein seine Bedeutung ausmachen, ergibt sich die von Duchamp nie definierte Bedeutung des Begriffs Ready-made aus der Gemeinsamkeit der von ihm so bezeichneten und ausgewählten Objekte. Der kleinste gemeinsame Nenner wäre demzufolge, dass es sich um ausgewählte, vorgefertigte Dinge und nicht vom Künstler selbst hergestellte Werke handelt, ganz so wie es der Begriff »ready made« noch heute im Amerikanischen bedeutet.²⁶ Doch da sich, wie dargestellt, sowohl die materielle Existenz der Objekte mehrfach transformiert und auch der Kontext ihrer Verwendung sich verändert, bleibt auch die Bedeutung des Begriffs ständig im Fluss.

Indem andere Künstler nur das Prinzip der Ready-mades aufgreifen, löst sich die Idee völlig von den historischen Objekten und beginnt ein Eigenleben, das auf die beste Weise Duchamps Dictum illustriert, dass die Betrachter die Bilder machen. Die künstlerische Fortwirkung des Ready-made-Prinzips kann nur als eine permanente Re-Definition seiner Bedeutung verstanden werden. Diese beginnt schon in unmittelbarer Zeitgenossenschaft mit den Objekten von Man Ray, welche im Unterschied zu Duchamps Ready-mades alle einen bildhaften Charakter haben, der durch entsprechend suggestive Titel verstärkt wird. Er setzt

sich fort im Surrealismus, wo das *Objet trouvé* die Frage nach der Überwindung von Autorschaft durch einen unbewussten, zufallsabhängigen Automatismus stellt.

In den 1960er Jahren tritt der Objektcharakter in den Vordergrund, dabei betont die Pop Art den Warencharakter der Dinge, hingegen der Nouveau Réalisme ihre Spurenhaftigkeit als Alltagsrelikte. Die »Accumulations« von Arman, welche Duchamp sehr schätzte, setzen ein Spiel mit der Verwandtschaft und Differenz gleichnamiger Objekte in Gang, welches die Untersuchung ihrer »Familienähnlichkeit« auf subtile Weise erlaubt. Die akkumulierten Objekte tragen dabei oft Gebrauchsspuren, sie bezeugen die Manie des Sammelns und stammen nicht aus dem Warenregal wie in der Pop-Art. Im Kontext von Pop erhält der Remake-Aspekt, der am Ende der Laufbahn von Duchamps Ready-mades steht, seine weitere Zuspitzung. Beispielsweise sind Warhols *Brillo Boxes* wie schon zuvor Jasper Johns' *Light Bulb* die handgemachten Repliken von Waren. Was ließe sich besser zur Rechtfertigung von Duchamps Transformation der Ready-mades zu Multiples anführen als diese artifiziellen »Dummys«, welche Warhol ebenfalls im Jahr 1964 bei der ersten Ausstellung der *Brillo Boxes* in der New Yorker Stable Gallery zu Hunderten wie im Warenlager eines Supermarkts aufstapelt?

Eine neue Wendung nimmt die Re-Definition des Ready-made-Prinzips in der Konzeptkunst. Im Jahr 1969, als hätte es des Todes seines Meisters bedurft, steht das Ready-made am Kreuzungspunkt der Debatte zu einer Kunst »jenseits der Objekte«, wie Robert Morris seinen Text betitelt.²⁷ Doch während er meint, die Ready-mades seien »traditionell ikonische Kunstobjekte« sieht Joseph Kosuth sie als Ausgangspunkt für alle konzeptuelle Kunst und als Gegenpart zum bisher im Kubismus verwurzelten Modernismus. »Das Ereignis, das die Erkenntnis denkbar machte, dass es möglich war, in der Kunst ›eine andere Sprache zu

sprechen« und dennoch einen Sinn zu erzielen, war Marcel Duchamps erstes unassistiertes Ready-made. Mit dem unassistierten Ready-made änderte die Kunst ihre Ausrichtung: von der Form der Sprache auf das Gesagte. [...] Dieser Wandel – von der ›Erscheinung‹ zur ›Konzeption‹ – war der Beginn der ›modernen‹ Kunst und der Beginn der ›konzeptuellen‹ Kunst. Alle Kunst (nach Duchamp) ist konzeptuell (ihrem Wesen nach), weil Kunst nur konzeptuell existiert.«²⁸

Demgegenüber vertritt Daniel Buren ebenfalls 1969 die These, dass die »Sichtbarkeit« des Ready-made alleine vom Kunstkontext als erweiterter »Rahmen« der Malerei abhängt, also keineswegs die Objektivität von Kunst überwindet.²⁹ In diesem Sinne stellt die Künstlergruppe Art & Language 1969 ein Drei-Stufen-Modell vor, das vom klassischen Werk der Malerei und Skulptur über die Collage zum Ready-made reicht. Über dieses wollen sie mit der vierten Stufe der »Deklaration« hinaustreten, indem Situationen je nach Betrachtungsmodus als Kunst gesehen oder gedacht werden, aber nicht dauerhaft im Kunstkontext installiert werden.³⁰ Schließlich lassen sich als weitere Beispiele aus dem Jahr 1969 nennen: Michael Ashers Ausstellung eines leeren, nur mit mobilen Stellwänden bestückten Museumsraums und Marcel Broodthaers' Gründung des *Musée d'Art Moderne (Section XIXième Siècle) Département des Aigles* (Museum moderner Kunst [Sektion 19. Jahrhundert] Abteilung der Adler) unter seiner Leitung, welches in seinem Atelier voller Kunsttransportkisten mit der Rede eines »echten« Museumsdirektors beginnt. In diesen beiden Ansätzen sieht Benjamin Buchloh die Überwindung des »Duchamp'schen Dilemmas«, dass im Kunstkontext jedes Objekt automatisch zur Kunst wird.³¹

Diese Momentaufnahme der Diskussion des Jahres 1969 zeigt: Innerhalb der Konzeptkunst wird das Ready-made-Prinzip von den beteiligten Künstlern argumentativ in ganz

gegensätzlicher Funktion eingesetzt. Wie die Vielfalt der widersprüchlichen Deutungen in der Kunstwissenschaft trägt auch die ständige Re-Definition des Ready-made in der Kunstpraxis dazu bei, aus dem ehemals »privaten Objekt« einen zentralen Dreh- und Angelpunkt aller modernen Kunst zu machen, ohne dabei jemals zu einer abschließenden Antwort auf die Frage zu kommen, was denn nun eigentlich ein Ready-made sei.

Selbstverständlich ließe sich diese Reihe der permanenten Re-Definitionen des Ready-made problemlos bis in die Gegenwart fortschreiben. Allerdings wird die Lage komplizierter, weil die vor allem in den 1990er Jahren erneut einsetzende Vervielfachung und Erweiterung der Neudeutungen sich nun nur noch über die Zwischenstufen der Kunst der 1960er nachvollziehen lässt. Wie eine Art Filter schieben sich die im Selbstverständnis noch modernen Kunstentwicklungen der 1960er Jahre zwischen die unter postmoderner Flagge segelnde Appropriation Art und ihre »ur-modernen« Wurzeln in Duchamps Ready-made. So erscheinen Jeff Koons' Edelstahlabgüsse von banalen Objekten als noch konsequenter durchkommerzialisierte Version von Warhols Fetischisierung des Konsumobjekts. Sherrie Levines und Elaine Sturtevant's handgemalte Repliken von Werken der klassischen Moderne erneuern die Frage nach der Bildhaftigkeit und Autorenschaft, welche Jasper Johns' Flaggenbilder stellen. Guillaume Bijls Inszenierungen, welche Kunsträume in Lampenläden oder Billiardsalons verwandeln, bleiben auf der Spur von Marcel Broodthaers' Transformation eines Gesamtkontexts anstelle der Vereinzelung eines Objekts. Schließlich liefern Plamen Dejanov und Svetlana Heger, indem sie ihre künstlerische Identität mit der Repräsentanz einer Automarke gleichsetzen und dabei eng mit der Firma BMW kooperieren, einen intelligenten Re-Mix aus der Überwindung des Objekts in der Konzeptkunst mit Warhols Objektfetischismus der Konsumgüter.

Es mag kein Zufall sein, dass auch in der Kunstwissenschaft eine ständige Weiterführung von Interpretationsansätzen der letzten dreißig Jahre betrieben wird. Um nur zwei Beispiele für die Spannbreite der Diskussion zu nennen: Laut Thierry de Duves Auseinandersetzung mit Clement Greenbergs puristischem Modernismusbegriff gehört das Ready-made zur Geschichte der Malerei und nicht der Skulptur.³² Die Künstlerin Rhonda Shearer behauptet, Duchamp habe alle Objekte selbst fabriziert statt ausgewählt, und versucht, mittels absurden grenzenden Computersimulationen die Ready-mades als in Objekte gefasste mathematische Theorie zu entschlüsseln.³³

5. Die »ewige« Aktualität des Ready-made-Prinzips in Moderne und Postmoderne

Die Reihe dieser nicht abreißen Re-Interpretationen führt zum Paradox der ewigen Aktualität des Ready-made-Prinzips, durch welche es die vor nunmehr fast einem Jahrhundert von Duchamp ausgewählten Objekte weit hinter sich lässt. Es wird deshalb zunehmend absurd, all diese Phänomene immer noch als die Auswirkung des Einflusses von Marcel Duchamp auf die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts erklären zu wollen. Hier werden endgültig die Grenzen eines monokausalen Evolutionsmodells von Kunstgeschichte deutlich, das in seiner klassischen Urform auf Vasari zurückgeht. In seinen Künstlerviten der Renaissance führt er das fatale Konzept des Fortschritts ein, welches im Verlauf immer weiterer Perfektionierung in einem absoluten Ideal ewiger Schönheit münden sollte.

Am Anfang der Moderne steht Mitte des 19. Jahrhunderts bei Charles Baudelaire nichts Anderes als eine radikale Abrechnung mit dem Fortschrittsglauben, denn durch die Industrialisierung wird statt des künstlerischen der technische Fortschritt zum Maßstab aller

Dinge und droht, die Kunst endgültig ins Abseits zu schieben. »Übertragen auf das Gebiet der Imagination, erscheint die Idee des Fortschritts als gigantische Absurdität. [...] Im Bereich der Poesie und Kunst hat kaum ein Entdecker je einen Vorgänger. Jedes Erblühen ist spontan und individuell. Brachte Signorelli tatsächlich Michelangelo hervor? Enthielt Perugino schon Raphael? Der Künstler entsteht nur aus sich selbst.«³⁴ Fast wörtlich knüpft Marcel Duchamp 100 Jahre später an Baudealaire an, wenn er sagt: »Kunst wird durch eine Reihe von Individuen produziert, die sich selbst ausdrücken; sie ist keine Frage des Fortschritts. Der Fortschritt ist nichts anderes als eine enorme Anmaßung unsererseits. Es gab zum Beispiel keinen Fortschritt von Corot gegenüber Phidias.«³⁵ Allerdings gibt es einen wichtigen Unterschied zwischen den Zitaten: Gilt Baudelaires Kritik noch dem von Vasari vorgegebenen Lehrer-Schüler-Modell, so spannt Duchamp den Bogen von der Antike bis zur Moderne, also über die Gesamtheit der westlichen Kunstwelt.

Die paradoxe, ewige Aktualität des Ready-made lässt sich nicht kunstimmanent erklären, sondern sie beruht darauf, dass die vom ökonomisch-industriellen Fortschritt geformten Bedingungen der modernen Welt immer noch aktuell sind und von Tag zu Tag drastischer das vor Augen führen, was die ursprüngliche, lexikalische Bedeutung des amerikanischen Wortes »ready made« bezeichnet: Die Ersetzung von individuellen Produkten und Informationen durch vorfabrizierte und standardisierte Massenproduktion. Erst in einer Welt der »ready made« Produkte erhält das Kunstwerk den Status des Stellvertreters für absolute Individualität. Dieser Prozess beginnt mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert und setzt sich bis heute in allen Lebensbereichen fort. Beispielsweise wenn in Ländern wie China mit guter und preiswerter Volksküche trotzdem erfolgreich teures Fastfood vermarktet wird, oder wenn aus dem individuellen Kommunikationsmedium Internet ein massenmediales Werbeinstrument wird.

Trotz der Werbestrategien, die sogar bei einem Big Mac nicht davor zurückschrecken, eine künstliche Verknappung und scheinbare Exklusivität zu behaupten, ist klar: Durch die industrielle Produktion von Objekten und Informationen in einer scheinbar unerschöpflichen Zahl übersteigt das Angebot immer die Nachfrage. Warum also die Hybris des Künstlers, diesem Zuviel an Dingen noch etwas hinzufügen zu wollen? Das Ready-made-Prinzip stellt deshalb die Frage: Reicht es nicht, Dinge *auszuwählen* statt weitere herzustellen? Das heißt *Selektion* statt *Produktion* als Antwort auf eine Ökonomie des Überflusses und der Uniformität der Produkte.

In diesem Sinne ist das Ready-made-Prinzip das Gegenteil des technisch reproduzierten Kunstwerks, da ein Serienprodukt keiner Reproduktion bedarf, sondern jederzeit durch ein neues ersetzt werden kann.³⁶ Laut der Utopie Walter Benjamins sollte die massenhafte Reproduktion durch Film und Fotografie das Kunstwerk vom Originalstatus emanzipieren, um ihm eine neue soziale Rolle zu geben, das Ready-made-Prinzip hingegen verweist auf das pure Faktum der technischen Produktion und Reproduktion.³⁷ Dass diese endlose Reproduzierbarkeit Waren ebenso wie Bilder und Informationen umfasst, verdeutlicht schon die parallele »Erfindung« des Ready-made-Prinzips durch Duchamps Objekte und Blaise Cendrars' aus der Zeitung übernommenes Gedicht. Hinter dem Ready-made verbirgt sich also keine soziale Utopie, sondern die ebenso banale wie existenzielle Frage, welche Ausdrucksformen Individualität gegenüber einer immer schon fertigen »ready made« Welt noch haben könnte.

Dass dieser industrielle und massenmediale Prozess der Entindividualisierung die permanente Antithese zur Kunst der Moderne darstellt, formuliert Theodor Adorno in folgender Definition:

»Modern ist Kunst, die nach ihrer Erfahrungsweise und als Ausdruck der Krise von Erfahrung absorbiert, was die Industrialisierung unter den herrschenden Produktionsverhältnissen gezeitigt hat.«³⁸ Dass mit Duchamps Ready-made diese Kernfrage der Moderne auch auf die Medien übertragen werden kann, bestätigt die im Zeichen der Postmoderne formulierte These von Jean-François Lyotard: »Man kann so die Dialektik der Avantgarde auf die Herausforderung zurückführen, die von den industriellen und massenmedialen Realismen auf die Kunst des Malens und Erzählens ausgeht. Duchamps Ready-made pointiert nur aktiv und in parodistischer Weise jenen Prozess, der dem Maler sein Metier und selbst seinen Status als Künstler fortwährend entzieht.«³⁹ In seiner Laufbahn vom »privaten Objekt« zur gefeierten Ikone des Ikonoklasmus und zum Remake seiner selbst schafft das Ready-made den Sprung von der Moderne zur Postmoderne. Es führt dabei beispielhaft Prozesse vor, wie sie auch »echte« industrielle Produkte durchlaufen. Beispielsweise entsteht die Blue Jeans im 19. Jahrhundert als Nichtmode, wird in den 1960ern zur Antimode und hat heute einen scheinbar »ewigen« Kultstatus erreicht.

Über die paradoxe, ewige Aktualität des Ready-made-Prinzips lässt sich also in einer letzten Re-Definition vor einem weiten Horizont nachdenken, der über den Kunstkontext hinausreicht. Der Zeitrahmen beginnt Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Erfindung der Fotografie und zeitgleich der Inszenierung von industriellen Produkten in der neuen Form der »Warenöffentlichkeit« des Kaufhauses, welche den Kunden zum Wählenden unter Produkten mit festen Preisen macht, statt dass dieser mit einem Händler feilschen müsste.⁴⁰ Von hier reicht er bis zur massenmedialen Perversion der Utopie einer Gleichsetzung von Kunst und Leben, welche in den 1960er und 1970er Jahren vom Ready-made ausging und heute im »Reality-TV« endet.⁴¹

((Abbildungslegenden))

Vier Versionen des *Flaschentrockners* in der Ausstellung »Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950«, Museum Ludwig Köln, 1988

Werbung für Big Mac in »limitierter Auflage«, um 1990

John Cage, *Partitur für Fontana Mix*, transparente Folien in variablen Anordnungen, 1958

Jean Tinguely, Brief an Dieter Daniels vom 3. Februar 1987 als Antwort auf die Transkription eines Interviews

((+ weitere Abbildungslegenden aus Basel))

¹ TV-Interview mit J. J. Sweeny 1955, zit. nach: Serge Stauffer, *Marcel Duchamp. Ready-made!*, Zürich 1973, S. 34.

² Siehe dazu auch: *Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950*, kuratiert von Dieter Daniels und Alfred M. Fischer, AK Museum Ludwig, Köln 1988.

³ Alain Jouffroy, »L'Idée du jugement devrait disparaître«, in: *Arts-Spectacles*, Nr. 491, 24.–30. November 1954, S. 13; vgl. ders., »Die Wiederentdeckung Marcel Duchamps hat unsere Geschichte verändert«, in: AK Köln 1988 (Anm. 2), S. 107.

⁴ Vivien Raynor, »A Talk with Robert Motherwell«, in: *Artnews*, Vol. 73, Nr. 4, April 1974, S. 51.

⁵ Richard Hamilton im ersten Satz seiner Einleitung zum Katalog der Ausstellung »The Almost Complete Works of Marcel Duchamp«, Tate Gallery, London, 1966.

⁶ John Canaday, »Iconoclast, Innovator, Prophet, Keneas, Alexander, Marcel Duchamp is dead at 81; Enigmatic Giant of Modern Art«, in: *The New York Times*, 3. Oktober 1968.

⁷ Siehe mein Interview mit Jean Tinguely, in: AK Köln 1988 (Anm. 2), S. 130 f.

⁸ Pierre, Restany, *Yves Klein*, München 1982, S. 169.

⁹ Vgl. Roberta Bernstein, *Jasper Johns' Paintings and Sculptures 1954–1974*, Ann Arbor, Michigan, 1985, Deutsch auszugsweise in: AK Köln 1988 (Anm. 2), S. 143–160.

¹⁰ Vgl. den Abdruck von Pontus Hultens Brief von 1954 in AK Köln 1988 (Anm. 2), S. 106, und den Briefwechsel Serge Stauffers seit 1957 in seiner Edition der Schriften Duchamps, Zürich 1981, S. 251 ff.

¹¹ Stauffer 1973 (Anm. 1), S. 19.

¹² Vgl. Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen*, Köln 1992, S. 234–273.

¹³ John Cage lt. Serge Stauffer in: Thomas Zaunschirm, *Bereites Mädchen Ready-made*, Klagenfurt 1983, S. 10.

¹⁴ Nam June Paik in einem Interview mit Irmeline Lebeer, in: *Chroniques de l'art vivant*, Nr. 55, Februar 1975, S. 35. »The Duchamp Effect« lautet der Titel des Themenheftes der Zeitschrift *October* zur Wirkung Duchamps auf die Kunst des 20. Jahrhunderts. (*October*, Nr. 70, Herbst 1994).

¹⁵ »Climax in XXth Century Art: 1913–1951«, Sidney Janis Gallery, New York, 1951.

¹⁶ Anonym, »Artist Marcel Duchamp Visits U-classes, Exhibits at Walker«, in: *Minnesota Daily*, 22. Oktober 1965.

¹⁷ Siehe zu den folgenden Beispielen: Daniels 1992 (Anm. 12), S. 166–202.

¹⁸ Vgl. William Camfield, *Marcel Duchamp, Fountain*, Houston 1989.

¹⁹ Serge Stauffer hat als erster auf die widersprüchlichen Aussagen Duchamps zu 30 bis 35 oder zehn bis zwölf Ready-mades aufmerksam gemacht (im Vorwort zu Zaunschirm 1983 [Anm. 13], S. 7). In den sporadischen Augenzeugenberichten der 1920er Jahre werden eine ganze Reihe von Objekten genannt, die heute nicht mehr als Ready-mades bekannt sind. Vgl. Daniels 1992 (Anm. 12), S. 190 f.

²⁰ Blaise Cendrars, *Poesie*, Düsseldorf 1962, S. 76; vgl. Jean-Pierre Goldenstein: *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Paris 1986, S. 74 ff., zu den Detailänderungen von Cendrars an der Originalmeldung.

²¹ Vgl. Daniels 1992 (Anm. 12), S. 186 ff.

²² Von allen Ready-mades haben sich nur zwei sehr unspektakuläre Beispiele für weitgehend unmodifizierte Objekte aus der Entstehungszeit erhalten, der Kunstdruck *Pharmacy* (1914) und der beschriftete *Peigne* (1916).

²³ Bert Bilzer, *Begrifflexikon der Bildenden Künste*, Reinbek bei Hamburg 1971, Bd. 2, S. 87, unter dem Stichwort »Ready-made«.

²⁴ Donald Judd, »Spezifische Objekte« (1965), in: Charles Harrison und Paul Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998, Bd. 2, S. 1000.

²⁵ Vgl. Marcel Duchamp in: Serge Stauffer (Hrsg.), *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, Ostfildern-Ruit 1992, S. 84.

²⁶ Beispielsweise bietet unter www.ready-made.com eine Firma fertige Hinweisschilder an, welche dem Käufer die eigene Formulierung abnehmen.

²⁷ Robert Morris, »Anmerkungen über Skulptur IV: Jenseits der Objekte« (1969), zit. nach: Harrison/Wood 1998 (Anm. 24), Bd. 2, S. 1065.

²⁸ Joseph Kosuth, »Kunst nach der Philosophie« (1969), zit. nach: Harrison/Wood 1998 (Anm. 24), Bd. 2, S. 1034.

²⁹ Vgl. Daniel Buren, »Achtung!«, 1969, in: Harrison/Wood 1998 (Anm. 24), Bd. 2, S. 1046.

³⁰ Art & Language (Terry Atkinson), Einleitung zu Art-Language, in: Harrison/Wood 1998 (Anm. 24), Bd. 2, S. 1096 f.

³¹ Benjamin Buchloh, *Michael Asher und der Abschluss der modernen Skulptur, 1979–1981*, in: Harrison/Wood 1998 (Anm. 24), Bd. 2, S. 110. Die Diskussion über Duchamps Bedeutung für die Konzeptkunst setzt sich mit unverminderter Heftigkeit bis in die 1990er Jahre fort, wie es der gegen Buchlohs »Duchamp fixation« gerichtete Nachtrag von Seth Sieglaub in der zweiten Auflage des Katalogs *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Paris 1990, S. 257 f. zeigt.

³² Thierry De Duve, *Resonances du Readymade*, Nîmes 1989, S. 132.

³³ Im Rahmen der Tagung »Methods of Understanding in Art and Science. The Case of Duchamp and Poincaré«, Havard 1999. Schon seit den 1970er Jahren werden von Jean Clair, Linda Henderson und Herbert Molderings Bezüge Duchamps zur nichteuklidischen Geometrie und der Wissenschaftstheorie Poincarés hergestellt.

³⁴ Alle Zitate von Charles Baudelaire nach *Œuvres Complètes*, hrsg. Claude Pichois, Paris 1976, Bd. 2, S. 580 f. Wie eng diese These mit seiner Kunsttheorie verbunden ist, zeigt die Wiederaufnahme in fast gleicher Formulierung in Baudelaires Essay zu Poe (ebd., S. 325).

³⁵ Stauffer 1973 (Anm. 1), S. 28.

³⁶ Vgl. den Brief Marcel Duchamps an Werner Hofmann, er solle für die Hamburger Kunsthalle einfach einen neuen Flaschentrockner im Bazar de l'Hôtel de Ville kaufen, wo es immer noch das gleiche Modell gäbe. AK Köln 1988 (Anm. 2), S. 76.

³⁷ Auf diese Beziehung des Ready-made zur Fotografie verweisen auch andere Autoren. Laut Thierry De Duve geht beim Ready-made »die Kopie dem Original voraus« und laut Rosalind Krauss transportiert das Ready-made ebenso wie eine Schnappschussfotografie eine »bedeutungslose Bedeutung« als Ausschnitt aus der Realität. (De Duve 1989 [Anm. 32], S. 51; Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., 1985, S. 206.)

³⁸ Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 57.

³⁹ Jean-François Lyotard, *Postmoderne für Kinder*, Wien 1987, S. 18.

⁴⁰ Zu Begriff und Entstehung der »Warenöffentlichkeit« vgl. Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. 1996 (zuerst New York 1974), S. 186 ff.

⁴¹ Eine Fortsetzung in diesem Sinne versuche ich in dem Essay »Big Brother Ready-made«, in: Dieter Daniels, *Medien – Kunst Interferenzen. Vom Ready-made zum Cyberspace*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, in Vorbereitung

