Von Konrad Fiedler bis Marcel Duchamp

Autor(en): **Junod, Philippe**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **67 (1980)**

Heft 12: **Museen**

PDF erstellt am: **12.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-51543

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Philippe Junod

Von Konrad Fiedler bis Marcel Duchamp

De Konrad Fiedler au Marcel Duchamp

From Konrad Fiedler to Marcel Duchamp

Das Nebeneinanderstellen scheint auf den ersten Blick eine Collage zu ergeben, da die beiden Persönlichkeiten in allem konträr sind, auf dem Gebiet ihrer Ideen und Neigungen ebensosehr wie in ihrem ganzen Lebensstil. Auf der einen Seite ein unauffälliger und schüchterner Vertreter der gutbürgerlichen Gesellschaft, der sein Vermögen für Studienreisen und ein diskretes Mäzenatentum verwendet; auf der anderen Seite ein Enfant terrible, wie kein zweiter für Skandale und Provokationen begabt, die ihn zum Star der Gazetten machen. Die Aura von Solid und Gründlich des einen, die Verwegenheit, ja Frechheit des anderen scheint a priori jeden Dialog auszuschliessen. Das umso mehr, als einerseits der Geschmack Fiedlers (1841–1895), ganz dem Kult der Kunst hingegeben, konservativ ist, konform mit den neoklassizistischen Tendenzen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, und anderseits Duchamp (1887–1968) mit seiner Absage an den Kubismus ab 1913, auf dessen Firmament er zuvor wie ein Meteor aufgeleuchtet hatte, als reine Subversion anzusehen ist. Was gibt es Gegensätzlicheres als die «reine Sichtbarkeit» Fiedlers und die «konzeptuelle» Richtung, wie sie von Duchamp vertreten wird, der Cézanne «Netzhautmalerei» (peinture rétinienne) vorwarf? Und schliesslich kommt noch hinzu, dass Duchamp höchstwahrscheinlich nicht Fiedlers Schriften gekannt hat. Also warum und wozu beide gegenüberstellen und vergleichen?

Wider alles Erwarten und trotz allen Widersprüchen entdeckt man gemeinsame Züge, die es nun aufzuzeigen gilt.

1

2

Halten wir zuerst fest, dass Duchamps theoretische Arbeit ebenso wichtig ist wie seine «künstlerische» Produktion und dass seine lange Abhandlung, die das *«grosse Glas»* (le *grand verre*) begleitet oder genaugenommen ein Teil davon ist, den Status des Kunstwerkes selbst betrifft. Von diesem Standpunkt aus gesehen, treten Fiedler und Duchamp als Gegner einer bestimmten kunsttheoretischen Tradition auf: das künstlerische Schaffen ist nicht eine Angelegenheit der «Ästhetik», Äquivalent eines sensoriellen Hedonismus – von Fiedler rein pejorativ gebraucht – sondern spielt sich auf dem Niveau der Erkenntnis ab. Die Theorien beider sind von ihrer erkenntnistheoretischen Perspektive her zu verstehen, und die Antworten, die Fiedler und Duchamp vorbringen, sind aufgrund des gemeinsamen Idealismus viel weniger verschieden, als es auf den ersten Blick den Anschein hat.

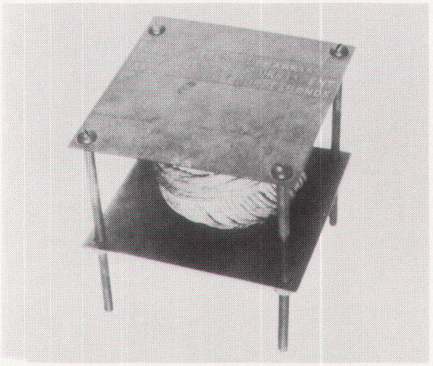
Wie man weiss, bricht Fiedler mit der jahrtausendealten Tradition der Mimesis, indem er sich weigert, das Kunstwerk als Abbild einer präexistenten Wirklichkeit, sei es Natur, Idee oder Gefühl, zu betrachten. Wie der Inhalt für ihn nicht ohne Form zu denken ist, so ist die Wirklichkeit ohne das Bewusstsein nicht zu begreifen. Dieses Wahrnehmen ist es, das buchstäblich die Realität produziert. Fiedler schreibt 1876: *«Muss sich doch selbst der Geringste von uns seine Welt auch ihrer sichtbaren Gestalt nach produzieren; denn von nichts können wir sagen, dass es da sei, bevor es nicht in unser erkennendes Bewusstsein eingetreten ist»* (I, 50)[1]. Und später, im ersten Bruchstück: *«Die als relativ erkannte Wirklichkeit besteht schlechterdings aus*

nichts anderem als aus den Formen, in denen sie unseren Sinnen und unserem Geiste, unserem Anschauungs- und unserem Erkenntnisvermögen gegeben ist, und wenn wir diese Formen streichen, so geht die gesamte Wirklichkeit ohne Rest aus, es bleibt absolut nichts übrig» (II, 218).

Das Bild, als Produkt einer bestimmten Art zu sehen, produziert also zugleich eine neue Wirklichkeit. Es handelt sich hier meines Wissens um den ersten konsequenten Versuch, den subjektiven Idealismus auf dem Gebiet der Ästhetik anzuwenden. Die Fruchtbarkeit dieses Unterfangens scheint durch seinen Einfluss auf die Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts gewährleistet zu sein, wie ich es anderen Ortes[2] zu zeigen versucht habe. Fiedlers neues und zugleich waghalsiges Unternehmen bleibt jedoch sozusagen auf halbem Weg stehen. Denn bei aller Kritik am objektiven Sehen gibt es einen Bereich, der aus schwer definierbaren Gründen von dieser In-Frage-Stellung nicht berührt wird: es handelt sich um den Bereich des künstlerischen Objekts, dessen Realität wohl hier als wahrgenommen erkannt wird, aber nicht der sonst alles relativierenden Subjektivität unterworfen ist. Es ist schwer einzusehen, warum dem Kunstwerk dieser aussergewöhnliche Status im Fiedlerschen System der Wahrnehmung eingeräumt wird, die ja als Gegenteil der rein passiven Aufnahme eines ein für allemal gegebenen Objektes aufgefasst wird.

Das ist genau der Punkt, in meinen Augen die grosse Schwäche der Theorie Fiedlers, wo es interessant wird, Duchamp heranzuziehen, dessen Idealismus gewissermassen eine radikalere Fortsetzung des von Fiedler vertretenen Standpunkts darstellt. Das wahrnehmende Subjekt schafft die Wirklichkeit, sagte Fiedler. *«Die Anschauer schaffen die Bilder»*, verkündet Duchamp. (*«Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.»*)[3] So genügt es, den Sprung zu machen vom allgemeinen Relativismus der Wahrnehmung der Umwelt zu dem speziellen, der die Wahrnehmung des Kunstwerks betrifft, und man gelangt von Fiedler zu Duchamp.

Aber diese beiden gegeneinander ausspielen bedeutet auch Fiedler seiner eigenen Kritik aussetzen und eine neue Lektüre seines Werkes vorschlagen. Wie Fiedler über Kant hinausgeht, indem er dessen Ästhetik (genaugenommen die der *Kritik der Urteilskraft*) mit der *Kritik der reinen Vernunft* konfrontiert, so geht man über Fiedler hinaus, indem man seine Erkenntnistheorie auf die Wahrnehmung des Kunstwerkes überträgt. Ein Vorgehen, das nicht nur den logischen Zusammenhang seiner Theorie erhärtet, sondern auch seine Thesen aktualisiert. Denn der Einfluss der sozio-kulturellen Situation seiner Zeit auf sein Denken ist unleugbar: es ist die Epoche des L'art pour l'art und des Künstlerkultes, die bei Fiedler in der Idee eines unwandelbaren Kunstwesens, unberührt von jeder historischen Entwicklung, ihren Niederschlag finden. Der Ausspruch Duchamps: *«Die Anschauer machen die Bilder»*, kann auf zwei Arten verstanden werden. Der erste Sinn wird am besten anhand von «ready made» veranschaulicht, über deren Status als Kunstwerke einzig und allein der Beschauer verfügt. In diesem Zusammenhang kann auch Duchamps Bemerkung P. Cabanne gegenüber zitiert werden: *«Der Anschauer macht die Museen»* (*«C'est le regardeur qui fait les musées»*)[4]. Sie wird durch den Erfolg seiner eigenen Werke nur bestätigt. Fiedler selbst hätte den ästhetischen Bereich als variable Grösse, d.h. als Resultat eines historisch datierbaren Dekrets oder Übereinkommens, nie anerkannt, und auch heute noch stösst diese These auf Widerstände, trotz der Arbeiten P. Bourdieus zum Beispiel.[5] Aber der berühmte Ausspruch Duchamps spielt auch auf eine andere Relativität an, die im Grunde noch viel skandalöser ist: es handelt sich in diesem Fall um den Sinn des Kunstwerkes, vom Betrachter aus gesehen, und die Unzahl der Interpretationsversuche[6], denen die Werke Duchamps selbst ausgesetzt waren und sind, liefern dazu den besten Beweis. In dem schon zitierten Interview erklärte Duchamp, dass ihn alles, was über die *Mariée mise à nu* geschrieben werde, sehr interessierte, und mit guten Gründen ist man versucht zu glauben, dass er selbst die Teufelsmaschine der Hermeneutik in Gang gebracht hat und dass er, im Gegensatz zum Zauberlehrling, grösstes Gefallen an den unabsehbaren Folgen gefunden hat.



❸

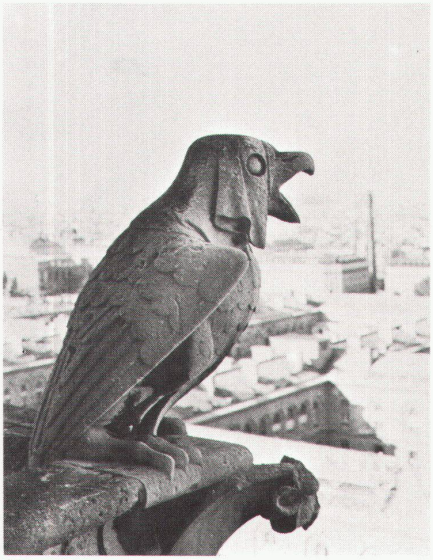
Hat dieser Spötter und Ikonoklast auf diese Art nicht nur die traditionelle ästhetische Werteskala, sondern auch jedes kunstkritisches Unternehmen in ihren Grundfesten erschüttert? Oder hat er vielmehr auf diesem Umweg ihre Mechanismen blossgelegt und ihre wahre Natur aufgedeckt? Ich glaube, dass das zweite zutrifft.

Was ist denn die Kunstkritik anderes als formulierte und vermittelte Wahrnehmung? Wir wissen seit Fiedler und von der Gestalttheorie wurde es bewiesen, dass diese keineswegs in einer rein passiven Aufnahme eines Gegenstandes besteht, sondern eine Aktivität darstellt, die zugleich Organisation und Konstruktion ist. Wir wissen auch seit Rorschach, dass jedes Betrachten schon ein Interpretieren ist, ein Projizieren und Assoziieren unserer Vorstellungen. Hinzu kommt noch, dass das Kunstwerk nur als Wahrgenommenes existiert. Man erkennt jetzt die Zweideutigkeit, die notgedrungen einer solchen Kunstkritik innewohnt: sie sucht *den* Sinn aufzudecken und ist zugleich selbst sinnträchtig.[7] Oder um es mit den Worten Duchamps selbst auszudrücken: der Interpret ist zugleich ein Betrachter und als solcher *«schafft er das Bild»*. Denn der Kritiker ist in dem Augenblick, wo er mit dem Kunstwerk konfrontiert ist, nichts anderes als der letzte Betrachter eines Gegenstandes, dessen erster Betrachter der Künstler selbst war. Es ist natürlich die Pflicht des Interpreten, diesen «ersten Blick», der dem Objekt seine erste Existenz als Kunstwerk verlieh, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln der historischen Methode

❶
Hans von Marées, Konrad Fiedler, 1869.

❷
Man Ray, Marcel Duchamp, 1920.

❸
M. Duchamp, A bruit secret, 1916, Philadelphia Museum of Art.



4

5

6

zu rekonstituieren, aber unwiderstehlich wird er von seiner ganz persönlichen Stellung geprägt, d.h. von seiner Epoche, seinem Milieu, seiner gesellschaftlichen Ideologie, seinem Kulturgut, dem Selbsterlebten usw. Kurz: eine absolute Objektivität, wo der Blick des Betrachters mit dem des Künstlers identisch wäre, ist undenkbar.

Das heisst aber auch, dass die Verschiebung des Blickwinkels einen neuen Sinn hervorbringt wie bei der Perspektive, wo durch die Manipulation des Projektionspunktes ein neues Bild entsteht, das obendrein vom Betrachter ergänzt wird, indem er die dritte Dimension auf das zweidimensionale Schema projiziert.

Dass Duchamp tatsächlich auf allen Ebenen mit der Relativität der Bedeutung gespielt hat, die von dem System oder Code jeglicher Darstellung und Lektüre bestimmt wird, beweisen meines Erachtens seine wiederholten Experimente mit der Anamorphose oder seine Äusserungen über den Mythos der vierten Dimension.[8] – Was schliesslich den Erfolg auf dem Gebiet der Kunstkritik seiner *Mariée* betrifft – ein Erfolg, der ihn, wie wir gesehen haben, begeisterte –, bestätigt er ganz offenkundig die These von dem geradezu mechanischen Automatismus der Sinngebung. Unter welchem Winkel auch das Objekt gesehen wird, es ergibt sich immer wieder eine neue Projektion, die ihm neue Identität verleiht.

Man kommt nicht umhin, an die surrealistische Funkentheorie zu denken, nach der die Intensität des Funkens, der von einem Pol zum andern überspringt, sich mit der Distanz steigert, die die beiden Pole des Bildes voneinander trennt.[9]

Rufen wir in Erinnerung, dass man für das *Grand Verre* die verschiedensten Schlüssel vorgeschlagen hat: Philosophie (Bergson), Psychoanalyse, Religion oder Esoterik, Alchimie, Kabala, Tarock und anderes mehr wurde herangezogen. Dieser hermeneutischen Vielfalt verdankt das Werk seine zentrale Stellung innerhalb der modernen Kunst. Zugleich legt es ein Zeugnis von der Wirksamkeit seiner subversiven Funktion ab. Denn in den Augen vieler erscheint diese Relativität der Sinne und der Werte, die sich daraus ergibt, als unhaltbar. Es wäre interessant, die ideologischen (oder kommerziellen?) Gründe dieser Resistenz zu untersuchen.

Aber den Beweis für diese Relativität liefern ja einerseits die verschiedenen Moden auf dem Kunstmarkt und andererseits das Interesse, das die zeitgenössische Kunstkritik dem Phänomen der Rezeption entgegenbringt. Einige Künstler waren sich auch dieser Relativität bewusst. Man denke nur an Valéry: *«Toute œuvre exige qu'on lui réponde»,* erklärte er; oder: *«Mes vers ont le sens qu'on leur prête.»* Und noch klarer: *«... il n'est pas de très belle œuvre qui ne soit susceptible d'une grande variété d'interprétations également plausibles. La richesse d'une œuvre est le nombre des sens ou des valeurs qu'elle peut recevoir en demeurant elle-même.»*[10] Ein ähnlicher Gedankengang findet sich auch bei N. Gabo, um einen bildenden Künstler zu zitieren, der obendrein höchstwahrscheinlich Fiedler gelesen hat. Der Bildhauer schreibt an H. Read: *«... I have come to the conclusion that a work of art, restricted to what the artist has put in it, is only a part of itself. It only attains full stature with what people and times make of it.»*[11] Das entspricht genau der Auffassung Duchamps vom Werk des *«posthumen Betrachters» («spectateur posthume»).*[12] Schliesslich kann *A bruit secret* als Symbol der Bedeutung, die dem Autor selbst entgeht, angesehen werden: in diesem «ready made assisté» versteckte Walter Arensberg einen Duchamp unbekannten Gegenstand.

Diese Relativität des Sinnes ist die direkte Folge der Vieldeutigkeit des Kunstwerks, die an der modernen Kunst ganz besonders augenfällig ist, und die *«opera aperta»,* wie sie von U. Eco definiert wird, besteht ja in der Fähigkeit, eine Fülle verschiedener Sinne nebeneinander bestehen zu lassen. Dass sich aber auch Missverständnisse dabei nicht ausschliessen lassen, zeigt das Beispiel des *Mechanischen Kopfes* von Hausmann, eines Werks, das 1919 als Satire des deutschen Spiessertums gedacht war und 1922 mit folgender Legende in der Zeitschrift *Mécano* reproduziert wurde: *«Dédié aux néo-classicistes et esthéticiens du compas et du nombre en France et en Italie»!*

Aber genaugenommen ist jedes Kunstwerk ambivalent, und gerade darin scheint sein wirklich ästhetisches Wesen zu bestehen. In dem Fall eines Werks, das der Vergangenheit angehört, ist die Vieldeutigkeit um so grösser, je mehr sich die zu seinem Verstehen notwendigen Bedingungen verändert haben: der Hintergrund ist nicht mehr vorhanden, die Situation hat sich geändert. Daher erklären sich die Wandlungen, denen der Sinn unterworfen ist, wie sie eine Studie

❼

der verschiedenen Interpretationen aufzeigen kann, aber ebensosehr die bildlichen Zeugen, Kopien, Imitationen, Fälschungen usw., die alle auf ihre Weise die aufeinanderfolgenden Rezeptionen veranschaulichen und ebenso viele Konkretisationen des «posthumen Betrachters» Duchamps darstellen.

Aus diesem Grund bilden die verschiedenen Revivals ein Phänomen par excellence für die Geschichte der Wahrnehmung. Der Abstand ermöglicht es, die Interpretationen, die wir nicht mehr teilen, herauszuarbeiten und die Art und Weise, in der gewisse Formen in der Vergangenheit gesehen und ausgelegt wurden, klar zu erkennen. Nehmen wir das Beispiel des Gothic Revival. Es gibt niemanden heute, der eine Verwandtschaft zwischen Gotik und ägyptischer Kunst postulieren würde. Das geschah jedoch zur Zeit der Neugotik. Gewisse Theorien über den Ursprung der Gotik oder die ikonografischen Interpretationen eines Alexandre Lenoir legen davon Zeugnis ab, aber diese Assoziation fand auch in der Praxis ihren Niederschlag.[13] Man denke nur an das Kellergeschoss des gotischen Hauses von Lequeu oder an das Gefängnis von Moyamensing in Philadelphia, das zwischen 1832 und 1835 von Thomas Walter erbaut wurde, der dem gotischen Hauptgebäude einen ägyptischen Seitenflügel, als Frauentrakt gedacht, hinzufügte. Diesem eigenartigen Synkretismus verdankt auch eine der von Viollet-le-Duc 1850 restaurierten Chimären von Notre-Dame in Paris ihre Horusgestalt.

Die Gestalt der Sphinx schliesslich, Symbol des alten Ägyptens wie die Pyramide, der Obelisk und die Hieroglyphe, kehrt in den Mittelaltervisionen einiger französischer Romantiker immer wieder. In einem Brief an seinen Verleger Poulet-Malassis schreibt Baudelaire[14] von den verschiedenen Phantasmen seines Freundes Meryon: so taufte dieser das «Hôtel de Dièppe», in dem Baudelaire wohnte, in «Hôtel de Thèbes» um – ein aufschlussreicher Lapsus –, und in dem Schatten, den man auf seinem Kupferstich *Le petit pont* sieht, behauptet er, das Profil einer Sphinx zu erkennen. V. Hugo hatte in seinem Roman *Notre-Dame de Paris,* einem Werk, das auf Meryon grossen Eindruck gemacht hatte, eine Beschreibung der Tour St-Jacques gegeben und die vier Monstren, die heute noch, zwar restauriert, auf den Dachekken zu sehen sind, mit vier Sphingen verglichen, die dem neuen Paris das Rätsel des alten aufgeben.[14a] Bei V. Hugo und ebenso bei Nerval besteht ein Zusammenhang zwischen der Tour St-Jacques, Nicolas Flamel und der Alchimie. Diese Neigung der Romantik zum Esoterismus ist nicht ohne Einfluss auf ihre Rezeption des Mittelalters geblieben.

War Meryon Freimaurer, wie es manche Details einiger seiner Radierungen vermuten lassen? Oder war er ein Anhänger der Rose-Croix, wie es kürzlich James Yarnall zu zeigen versuchte?[15] Die Frage bleibt offen. Aber es ist bezeichnend, dass sie gestellt wird. Auch in diesem Fall schafft der Anschauer das Bild, und die Wandlungen der Meryon-Interpretationen im Laufe der Zeit sind mehr als aufschlussreich. War der Künstler wahnsinnig? Vorläufer der Surrealisten? Ein Mystiker? Je nach der Epoche wird er unter diesen Etiketten angeführt.

Eines steht fest: er war ein Träumer. Für einen Romantiker wie ihn war die Phantasie, *«la reine des facultés»,* um noch einmal Baudelaire zu zitieren, von grösster Bedeutung. In seinen Augen sollten seine Radierungen in erster Linie zum Träumen verleiten, wie er es in seinen Briefen an Baudelaire und Nadar ausdrückt.[16] Er selbst lieferte dazu das Beispiel mit einer Traumvision von einer der Chimären von Notre-Dame, dem sogenannten *Stryge,* der eben dadurch berühmt wurde. Es sei hier kurz vermerkt, dass diese rätselhafte Figur auch einer Sphinx ähnelt und dass die vier Sphingen des V. Hugo auf der Tour St-Jacques im Hintergrund klar zu erkennen sind. Dieses äusserst enigmatische und im Sinne der Psychoanalyse ambivalente Bild kann auf zwei Arten gesehen und gelesen werden, wie Adele Holcomb es gezeigt hat[17]: entweder als symbolisches Selbstporträt und in diesem Sinn eng verwandt mit der Lithografie *Le singe* oder als Kritik an dem alten Paris, das Meryon so teuer war und ihm doch zugleich als Sündenpfuhl erschien, wie es die Inschrift zeigt.

Wiederum haben wir es mit einem Projizieren von Vorstellungen zu tun, die ihrerseits wieder neue Interpretationen nach sich ziehen. Es wäre für uns in diesem Zusammenhang interessant, das Nachleben dieses so oft nachgeahmten Werkes zu studieren, bei der Fotografie Ch. Nees angefangen bis zur Illustration Jean Monods in der Ausgabe von *Notre-Dame de Paris,* die 1959 im Verlag Rencontre erschienen ist. Ich beschränke mich hier auf ein Beispiel, das höchstwahrscheinlich von Meryon beeinflusst worden ist: der Absatz, den Huysmans in seinem Essai, *Le Monstre* (1889) den *«fantastiques statues qui cernent les tours de Notre-Dame»* widmet: *«Penchés depuis 500 ans au-dessus de l'énorme ville qui les ignore, ils contemplent sans se lasser les incommutables assises de la bêtise humaine. Ils suivent à travers les âges les exploits du vieil homme obsédé par le souci charnel et l'appât du gain; ils hument l'exhalaison des inusables vices, surveillent la crue des vieux péchés, vérifient l'étiage de l'éternelle ordure que choie l'hypocrite voirie de ces temps mous. / Sentinelles placées à des postes oubliés sur des seuils perdus dans l'au-delà des vents, ils exécutent une consigne inconnue dans une langue morte.»*[18] Diese «Hieroglyphen» von Notre-Dame lassen erkennen, dass Meryon nicht nur zum Bildergut von Huysmans gehört, sondern geradezu seine Wahrnehmung bestimmt.

❹
Nach E. Viollet-le-Duc, Chimäre, um 1850, Paris, Galerie der Notre-Dame.

❺❻
Ch. Meryon, Le petit pont, Radierung, 1850, L.D. 24.

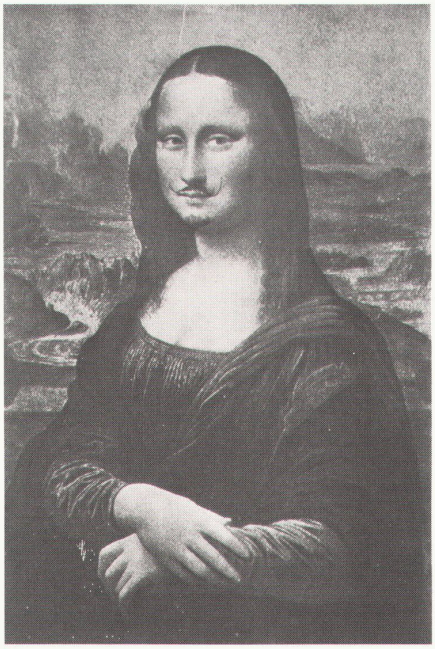
❼
Ch. Meryon, Le Stryge, Radierung 1853, L.D. 23.

Kehren wir am Schluss zur Figur der Sphinx zurück.[19] Als zu Stein gewordenes Rätsel eignet sie sich besonders als Metapher der künstlerischen Vieldeutigkeit. In dieser Funktion wird sie ja auch von Khnopff auf seinem Bild *Die Kunst* oder *Die Sphinx* (1896, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts) dargestellt und ebenso von Vasselot in seinem Entwurf eines Balzac-Denkmals.[20] Der Erfolg der Sphinx zur Zeit der Symbolisten ist kein Zufall. Besonders in den Kreisen des Salon de la Rose-Croix und im Milieu um J. Péladan finden wir sie immer wieder, sei es mit esoterischem Beigeschmack oder als ägyptische Ausgabe der «femme fatale».

Selbst die *Mona Lisa* steht unter ihrem Schatten. Péladan wie alle seine Zeitgenossen, Freud mit einbezogen, kommt von ihrem Lächeln nicht los und widmet ihr mehrere Texte, in denen die Wörter Rätsel und Mysterium geradezu als Leitmotiv anklingen. In der Nachfolge von Walter Pater gebraucht Péladan im Jahre 1907 folgendes Bild: *«La Joconde n'est qu'un regard, mais tel qu'il n'a d'égal qu'au seuil du désert lybique, dans l'orbite effritée du sphinx...»*[21] Die Wandlung ist erstaunlich, aber doch nur ein Glied in der langen Kette von Metamorphosen, denen der Mythos der Mona Lisa unterworfen war und ist, wie es Roy McMullen glänzend aufgezeigt hat.[22] Und die berühmte L.H.O.O.Q. führt uns zu M. Duchamp zurück, dessen enigmatische Persönlichkeit eine gewisse Ähnlichkeit mit der Sphinx aufweist.

«Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.» Es gibt Fälle, wo man Duchamp ernst, ja sogar beim Wort nehmen muss. Der kritische Akt, als Phänomen der Wahrnehmung gesehen, ist, um seine Worte zu gebrauchen, *«un produit à deux pôles; il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui la fait.»*[23] Das Resultat eines allzu langen Ignorierens des Subjekts führte in der Kunsttheorie und in der Kunstgeschichte zu einem illusorischen und bornierten Objektivismus. Heute scheint manchmal die Kunstkritik als Reaktion darauf in das andere Extrem zu verfallen, und die exegetischen Delirien, besonders wenn sie von der Psychoanalyse beeinflusst werden, sind der Gefahr ausgesetzt, Monologe auf der Basis eines totalen Subjektivismus zu werden. Besteht das Wesen jeder Kritik, das zugleich auch ihre Existenzfrage ist, nicht darin, dass man dem Objekt und dem Subjekt gleichermassen Rechnung trägt, der Situation des Betrachters geradeso wie der des Künstlers, und dass man die Distanz zwischen beiden genau zu erforschen beginnt? Das ist meiner Meinung nach das einzige Mittel, den Wert des Phänomens Kunst zu respektieren, der nichts anderes ist als seine Fähigkeit, zu kommunizieren.

P.J.



8

Anmerkungen

1 Zitate nach der G. Boehm-Ausgabe, K. Fiedler, *Schriften zur Kunst,* hrsg. von G. Boehme, München, Fink, 1971, 2 Bände.

2 Siehe *Transparence et opacité, Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne, pour une nouvelle lecture de K. Fiedler,* Lausanne, l'Age d'Homme, 1976.

3 In einem Gespräch mit J. Schuster, im Jahre 1957. Siehe M. Duchamp, *Duchamp du signe,* Ecrits réunis et présentés par M. Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, S. 247. Vgl. *Le processus créatif,* aus demselben Jahr, ibid. S. 187: «Considérons d'abord... les deux pôles de toute création d'ordre artistique: d'un côté l'artiste, de l'autre le spectateur qui, avec le temps, devient la postérité.» Und S. 189: «Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur... ajoute sa propre contribution au processus créatif.» Diese Idee ist aber nicht neu, denn man findet sie schon bei Baudelaire: «la poésie d'un tableau doit être faite par le spectateur»; «elle doit venir à l'insu de l'artiste... car elle gît dans l'âme du spectateur...», siehe Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard (Pléiade), 1970, S. 596 und 931. Diese Parallele zwischen Baudelaire und Duchamp hat W. Drost gezogen in *Baudelaire, Actes du colloque de Nice,* Annales de la Fac. des Lettres et Sc. Hum. de Nice, 4, 1968, S. 87.

4 M. Duchamp, *Ingénieur du temps perdu, entretiens avec P. Cabanne,* Paris, Belfond, 1977[2], S. 123.

5 P. Bourdieu, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public,* Paris, Minuit, 1969[2]; *Sociologie de la perception esthétique,* in: *Les sciences humaines et l'œuvre d'art,* Bruxelles, La Connaissance, 1969, S. 161–176; und *Le marché des biens symboliques,* in: L'année Sociologique, 1971, S. 49–126. Vgl. G. Boas, *The Heaven of Invention,* Baltimore, J. Hopkins, 1962, Kap. XVI: *Cultural Relativism.*

6 Z.B. J. Masheck (Ed.), *M. Duchamp in Perspective,* Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1975; J. Clair, *La fortune critique de M. Duchamp, petite introduction à une herméneutique du Grand verre,* in: Revue de l'Art N° 34, 1976, S. 92–100; J. Clair et alii, *L'œuvre de M. Duchamp,* Paris, Musée d'Art Moderne, 1977, Bd. II, S. 193f. (Bibliographie) und III; und J. P. Thenot, *Cent lectures de M. Duchamp,* Crisnée, Yellow Now, 1978.

7 P. Junod, *Voir et savoir, ou de l'ambiguïté de la critique,* in: Etudes de Lettres, Série IV, t. 3, avril–juin 1980, S. 1–41.

8 Siehe J. Clair, *M. Duchamp ou le grand fictif,* Paris, Galilée, 1975, und den Katalog der Ausstellung von Beaubourg, Paris 1977, besonders Bd. III, S. 124f.

9 A. Breton, *Manifestes du Surréalisme,* Paris, Gallimard (Idées), 1970, S. 31, 51, 120 und 185. Die Metapher des Funkens wurde auch von Duchamp aufgegriffen, wie es folgender Ausspruch aus dem Jahre 1965 beweist: «L'œuvre d'art est toujours basée sur les deux pôles du contemplateur et du créateur, et l'étincelle qui jaillit de cette action bipolaire donne naissance à quelque chose – comme l'électricité. Mais le contemplateur a le dernier mot, et c'est toujours la postérité qui fait le chef-d'œuvre.» (Zitiert von C. Tomkins, *Duchamp et son temps,* Time-Life 1973, S. 171.)

10 P. Valéry, *Autour de Corot* (1932), in: *Œuvres,* Paris, Gallimard (Pléiade) 1957–1960, Bd. II, S. 1307; *Commentaires de Charmes* (1928), ibid., Bd. I, S. 1509; und *Esquisse d'un éloge de la virtuosité* (1940), in: *Vues,* Paris, Janin, 1948, S. 357.

11 H. Read, *Philosophy of Modern Art,* London, Faber, 1964, S. 238.

12 M. Duchamp, *Ingénieur du temps perdu,* S. 133.

13 Siehe G. Germann, *Gothic Revival in Europe: Sources, Influences and Ideas,* London, Lund Humphries, 1972 (deutsche Ausgabe: Stuttgart 1974); und R. G. Carrott, *The Egyptian Revival, its Sources, Monuments and Meaning, 1808–1858,* Berkeley, Univ. of California Press, 1978. Über Alexandre Lenoirs *Nouvelle explication des hiéroglyphes* (1809) siehe J. Baltrusaïtis, *La quête d'Isis, Essai sur la légende d'un mythe, Introduction à l'égyptomanie,* Paris, Perrin 1967, S. 41f. Vgl. auch E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition,* Copenhagen, GECGAD, 1961.

14 Ch. Baudelaire, *Correspondance,* Paris, Gallimard (Pléiade), 1973, Bd. I, S. 656.

14a V. Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1831), Ed. Rencontre, Lausanne, 1959, S. 172. Sphinx und Gotik finden sich nebeneinander auch in einer Tuschzeichnung von Victor Hugo, gedacht als Titelblatt für *La légende des siècles* (1859, Musée V. Hugo, Farbrepr. in: A. Briggs, *The XIXth cent., The Contradiction of Progress,* London, Thames and Hudson, 1970, S. 308).

15 Vgl. *Voir et savoir* (s. Anm. 7), S. 13f, und J. L. Yarnall, *Meryon's Mystical Transformations,* in: Art Bulletin, June 1979, S. 289–300.

16 Siehe den Brief an Baudelaire vom 13.2.1860 in: E. Crepet, *Ch. Baudelaire,* Paris, Messein, 1919, S. 398, und den an Nadar vom 31.3.1960, Paris, B. N., Dpt. des Manuscrits, NAF 24278, ff. 121–122.

17 A. Holcomb, *Le Stryge de Notre-Dame: Some Aspects of Meryon's Symbolism,* in: Art Journal XXXI, Winter 1971–1972, S. 151–157.

18 J. K. Huysmans, *L'art moderne/Certains,* ed. 10/18, Paris, Union Générale d'Editions, 1975, S. 384–385.

19 Vgl. H. Demisch, *Die Sphinx, Geschichte und Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart,* Stuttgart, Urachhaus, 1977.

20 Siehe J. de Caso, *Rodin and the Cult of Balzac,* in: Burlington Magazine, June 1964, S. 282 und Fig. 33.

21 J. Péladan, *De la sensation d'art* (1907), in: E. Bertholet, *La pensée et les secrets du Sâr J. Péladan,* Bd. III, Lausanne, Ed. Rosicruciennes, 1955, S. 298.

22 R. Mcmullan, *Mona Lisa, The Picture and the Myth,* London, Macmillan, 1976. Siehe auch J. J. Spector, *Freud and Duchamp: the Mona Lisa «exposed»,* in: Artforum, April 1968, S. 54–56.

23 M. Duchamp, *Ingénieur du temps perdu,* S. 122.

8 M. Duchamp, L.H.O.O.Q., Ready made rectifié, 1919, Paris, Privatsammlung.