

## Duchamp als Kurator

### **Marcel Duchamps kuratorische Praxis: sein Werk, zeitgenössische Ausstellungen, Museen, private Sammlungen und Publikationen**

Renate Wiehager und Katharina Neuburger

Marcel Duchamp hat die Ausstellungspraxis zu einem wichtigen Bestandteil seines Werkes gemacht. Kuratorische Gesten und Konzepte, welche die Inszenierung seiner Arbeiten bestimmten und ihm erlaubten, sich von kanonischen Festlegungen des Künstlertypus zu entfernen; fotografische Dokumentationen und Veröffentlichungen im Kontext seiner New Yorker Ateliers; Themen, Beiträge und Layoutentwürfe für Kunstmagazine; seine Tätigkeit als Berater, Juror und inszenierender Kurator für Ausstellungen im Kontext des amerikanischen Modernismus, Dada und des Surrealismus; der eminente Einfluss auf wichtige Privatsammlungen seiner Zeit – alle denkbaren Aspekte des Ausstellens und Sammelns schöpfte Duchamp aus. Parallel zu seiner dezidierten Distanzierung von gegebenen Strukturen künstlerischen Arbeitens bereitete er den Weg für die heute gängige Vorstellung der kuratorischen Praxis als ästhetisches Medium, so die zugespitzte These des Symposiums und der hier vorliegenden Publikation. Er war einer der ersten ›Künstler-Kuratoren‹ und hat damit sowohl die Rezeption seines eigenen Werkes als auch die kunsthistorischen Entwicklungen der Ausstellungspraxis entscheidend beeinflusst. Den mehrdeutigen Wahrnehmungsweisen und offenen Deutungsperspektiven seines eigenen Werkes hat Duchamp durch Inszenierung, Reproduktion und Multiplikation seiner und der Arbeit anderer eine neue konzeptuelle Richtung gegeben, mit der sich eine Wende für die zeitgenössische Kunst bestimmen lässt. Prinzipien der Ausstellungspraxis wurden mit Duchamp zu entscheidenden Faktoren der Werkkonstitution.

Das Symposium ›Duchamp als Kurator‹ fand vom 25. bis zum 26. April im Kontext der von der walisischen Künstlerin Bethan Huws kuratierten Ausstellung ›On the Subject of the Ready-Made, or Using a Rembrandt as an Ironing Board‹ statt, mit Werken aus der Daimler Art Collection von der klassischen Moderne bis zur aktuellen Kunst. Die Veranstaltung begann mit einem Künstlergespräch zwischen Huws und der amerikanischen Kunstwissenschaftlerin Meredith North.

Dem Gespräch zwischen Huws und North folgte der Abendvortrag ››I Myself Will Exhibit Nothing‹‹ der Kunsthistorikerin und Direktorin der Kunsthalle Basel, Elena Filipovic. Sie überschrieb ihre Ausführungen mit dem Hinweis auf den in einem Brief Duchamps vom 8. November 1918 an Walter Arensberg gerichteten Satz: ››Ich selbst werde meinen Prinzipien

gemäß nichts ausstellen.« In dem in dieser Publikation erstmals ins Deutsche übersetzten Essay ›A Museum That Is Not‹ untersucht Filipovic, wie auch in ihrem Abendvortrag während des Symposiums, beginnend mit Duchamps New Yorker Atelier von 1917 und bis hin zu seinem letzten, geheimen Atelier in den 1960er-Jahren, wie Duchamps Instrumentalisierung von Displaymethoden seine Denkweise über Ausstellungen an sich beeinflusst hat. Darüber hinaus befragt die Autorin, wie Duchamp seine Ablehnung von Ausstellungen kanonischer Kunstbewegungen und sein Interesse an der Ausweitung der eigenen künstlerischen Praxis in Ausstellungen miteinander vereinte. Im Mittelpunkt steht dabei *Étant donnés: 1° La Chute d'eau / 2° Le Gaz d'éclairage* (Gegeben sei: 1. Der Wasserfall, 2. Das Leuchtgas, 1946–1966), jene komplexe Rauminstallation Duchamps, die sich als Teil der Sammlungspräsentation hinter einer massiven Tür im Philadelphia Museum of Art dauerhaft installiert befindet. Die Betrachter und Betrachterinnen können bis heute nur durch zwei kleine Gucklöcher auf die dahinter verborgene Arbeit blicken und müssen immer wieder ihre Position vor der Türe verändern, um ihren Blickwinkel auf das Werk neu ausrichten zu können.

In den rund drei Jahrzehnten seiner Mitarbeit an den Ausstellungen und der Sammlung der Société Anonyme zwischen 1922 und 1952 hat sich Marcel Duchamp, wie Renate Wiehager in ihrem Beitrag ›Duchamp als Kurator und Autor für die Société Anonyme 1920 bis 1950. Autobiografie und Kunsttheorie in nuce‹ zeigt, neben seiner Tätigkeit als Ausstellungsleiter auch als Autor von biografischen Texten zu Künstlerinnen und Künstlern der Sammlung betätigt. Von Arp bis Picasso und von Braque bis Severini beschrieb er dabei nicht nur den Wirkungskreis der Künstlerinnen und Künstler, sondern schuf eine Kunstphilosophie in nuce, die auch Aufschluss gibt über seine Selbsteinschätzung als Akteur im Kontext der Kunst seiner Zeit. Darüber hinaus stellt Wiehager auch erstmals den Leserinnen und Lesern den ›Entwurf einer Chronologie der von Marcel Duchamp kuratierten Ausstellungen und Sammlungen‹ zusammen, der im Überblick die wichtigsten, von Duchamp kuratierten Ausstellungen sowie seine beratende kuratorische Tätigkeit für einige der wichtigsten Privatsammlungen der klassischen Moderne benennt – als ein Ausschnitt aus der Vielfalt und Komplexität der kuratorischen Gesten Marcel Duchamps.

Die unterschiedlichen Surrealismus-Ausstellungen der 1930er und 1940er-Jahre spielen eine zentrale Rolle in Duchamps kuratorischer Praxis. Im Jahr 1942 nahm Duchamp an der Ausstellung ›First Papers of Surrealism‹ in New York teil. Er wurde von der Modedesignerin (und Hauptsponsorin der Show) Elsa Schiaparelli dazu aufgefordert, mit einer möglichst kostengünstigen Installation zu partizipieren. Es entstand *Sixteen Miles of String* (*Sechzehn Meilen Schnur*): Duchamp überspannte die gesamte Ausstellung mit einem Fadennetz und

erschwerte damit die sonst gängigen Konventionen des Betrachtens. Allerdings bleibt hier zu beachten, wie Filipovic ihrem hier abgedruckten Aufsatz feststellt, dass das:

»[...] wirre Netz [...] die Sicht nicht komplett (es war die Frustration, nicht die Beseitigung des Blickens, die Duchamp erwünschte) [unterbrach]; dennoch stellte die Verflechtung zwischen und vor so vielen der Dinge ›on display‹ eine dezidierte Barriere zwischen Betrachter und Werk dar.«

Duchamp experimentierte mit Bedingungen und Möglichkeiten des Ausstellens – dies schloss die Befragung von Blickkonventionen ebenso wie unkonventionelle Orte ein.

Schaufenstergestaltungen und andere künstlich erschaffene Raumsituationen folgten und spielten eine ebenso große Rolle wie zahlreiche Projekte zur Gestaltung von Büchern und Katalogen.

Unter dem Titel ››Zum ersten Mal subsummierte ein Künstler einen ganzen Galerie-Raum unter einer Geste.« Brian O’Doherty interpretiert Marcel Duchamp und seine surrealistischen Ausstellungen‹ zeichnet Eva Fabbris die umfassende Beschäftigung des Künstlers und Theoretikers Brian O’Doherty mit der von Duchamp organisierten und gestalteten Surrealismus-Ausstellung von 1938 nach. Ab den 1930er-Jahren verschränkten sich Duchamps institutionelle und kuratorische Anliegen mit der künstlerischen Praxis auf neue Weise – ›gestischer‹ als dies zuvor der Fall gewesen war. So beteiligte sich Duchamp sowohl als Künstler wie auch als Kurator an der ›Exposition internationale du Surréalisme‹ in Paris. Er ist mit seiner berühmten Mannequin-Figur Rose Sélavy und seinem Environment aus Kohlesäcken beteiligt, jedoch auch als ›Générateur Arbitre‹ im Ausstellungskatalog vermerkt. O’Doherty stellte fest, so Fabbris, dass Duchamp in dieser Ausstellung in einer ungewöhnlichen Geste einen architektonischen Raum ganz für sich beanspruchte. Die Geste der Umkehrung, so die Autorin, und die ›Verkehrung‹ der physischen Gesetze (Duchamp hatte Kohlesäcke an der Decke und nicht am Boden platziert) generieren sowohl symbolischen wie auch linguistischen und strukturellen Mehrwert. Fabbris verbindet in ihrer Untersuchung O’Dohertys Essay-Reihe, die unter dem Titel ›Inside the White Cube‹ heute zu den bekanntesten zeitgenössischen Raumtheorien zählt, mit der künstlerischen Praxis des Autors, der sich auch ästhetisch eingehend mit dem Werk Duchamps auseinandergesetzt hat.

Auch Eva Kraus knüpft mit ihrer Untersuchung an Duchamps Beschäftigung mit dem Surrealismus an. Ihr Beitrag › André Breton, Marcel Duchamp und Friedrich Kiesler in Correlation: The Surrealist Exhibition of 1947‹ befasst sich einerseits mit der hier benannten Ausstellung und Duchamps Rolle während dieser Ausstellung, jedoch auch mit der Verbindung zwischen Duchamp und Friedrich Kiesler, der als Architekt und Gestalter neue

Aspekte des Displays in Duchamps Werk generiert hatte. Duchamps kuratorische Eingriffe und Kieslers ›korrealistische‹ Displays, verbunden mit einem Narrativ aus thematischen Räumen, so Kraus, hätten selbst die viel erörterten Strategien des Ausstellens der berühmten Surrealismus-Ausstellungen von 1938 und 1942 an Komplexität bei Weitem übertroffen. Den Text von Kraus begleitet eine umfassende Bilderstrecke zu der Ausstellung, die sowohl die Anordnung und Inszenierung der Werke als auch die aufgespannte Ausstellungsarchitektur nachvollziehbar werden lässt.

Im Anschluss an die Vorträge stellten sich während des Symposiums zwei der herausragenden Institutionen mit Sammlungen von Werken Marcel Duchamps vor. Dies ist zum einen die Staatsgalerie Stuttgart mit ihrem Bestand an Objekten, zahlreichen Zeichnungen, Druckgrafiken und Editionen. Diese Sammlung, die zu den bedeutendsten in Deutschland zählt, wird ergänzt durch das Archiv Serge Stauffers – beide Sammlungsbereiche werden von der Kunsthistorikerin Susanne Kaufmann in dem Beitrag ›Der Marcel Duchamp-Bestand und das Archiv Serge Stauffer in der Staatsgalerie Stuttgart‹ erläutert.

Das im Jahr 2009 gegründete Duchamp-Forschungszentrum des Staatlichen Museums Schwerin mit seiner Kernsammlung bestehend aus dem 1995 erworbenen umfassenden Bestand von Ronny Van de Velde wurde von den Leitern des Zentrums Gerhard Graulich und Kornelia Röder vorgestellt und in dieser Publikation von ihnen in dem Beitrag › Zur Geschichte des Duchamp-Forschungszentrums Schwerin‹ beschrieben.

Akiko Bernhöft widmet sich in ihrem Beitrag ›»Und immer wieder klopft Duchamp an der Tür«. Dynamiken der Duchamp-Rezeption in den 1960er und 1970er-Jahren bei John Cage und Michael Asher‹ der Künstlergeneration ‚nach Duchamp‘. Mit ihrer vergleichenden Analyse der Bewegungen der Duchamp-Rezeption anhand der künstlerischen Positionen von John Cage und Michael Asher nimmt sie eine Generation von Künstlerinnen und Künstlern in den Fokus, die nicht nur eine Renaissance des Duchamp’schen Werkes herbeiführte, sondern in welcher der Begriff ›Kurator‹, wie wir ihn heute verwenden, erstmals verortbar wird. In besonderer Nähe zu Bethan Huws’ Ansatz für die Ausstellung ›On the Subject of the Ready-Made‹ untersucht Bernhöft Zufallsoperationen im Kontext des gefundenen Objekts (Duchamp) sowie des gefundenen Klangs (Cage) – als künstlerisches Material im Raum. Michael Asher, so Bernhöft, übertrug diese Erweiterung des Ready-made Begriffs in den institutionellen Raum. Seine Interventionen setzten bei vorgefundenen Situationen und Strukturen an und inszenierten diese als werkinhärentes Material.

Neben den neuen Räumen zeitgenössischer Kunst in den 1960er und 1970er-Jahren sowie der Rezeption von Duchamps kuratorischer Praxis im Rahmen der Surrealismus-Ausstellungen liegt ein besonderer Fokus der in dieser Publikation versammelten Essays auf den Ordnungssystemen Duchamps. Von zentraler Bedeutung waren in diesem Zusammenhang die von Duchamp in den 1930er und 1940er-Jahren konzipierte und realisierte Serie der *Boîte-en-Valise* (*Schachtel im Koffer*, 1935–1941), ein Werkkomplex bestehend aus ›Schachteln‹, die für Duchamps Gesamtwerk eine zentrale Rolle spielen und zugleich das Moment des Ausstellens, Referenzen und Arbeiten aus seinem Werk zusammenführen.

Gesine Tosin knüpft mit ihrer Untersuchung ››Dearest Richard...‹‹ Richard Hamilton und Marcel Duchamp‹ an eines dieser Ordnungssysteme an, die *Boîte verte* (*Grüne Schachtel*, 1934). Sie tut dies mithilfe der Verbindung des Duchamp'schen Werkes zu Richard Hamilton und dessen künstlerischer Arbeit. Ende der 1940er-Jahre stieß Hamilton auf ein Exemplar der *Grünen Schachtel*. Dieser Moment, so Tosin, markierte den Anfang der lebenslangen Beschäftigung des britischen Künstler-Kurators mit Marcel Duchamp und dessen Werk. Hamilton arbeitete im Folgenden nicht nur an der typografischen englischen Version der Notizen aus der *Grünen Schachtel*, sondern rekonstruierte auch Duchamps *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Das große Glas*, 1915–1923).

Mit den Ausgaben der *Boîte-en-Valise*, jenen Retrospektivausstellungen en miniature, verwies Duchamp immer auch auf seine frühen Arbeiten und stellte damit wichtige Deutungsmöglichkeiten und Kontexte für sein Gesamtwerk her. Nicht erst mit der Herstellung dieser Miniaturausstellungen im Koffer, sondern bereits 1917 begann sich Duchamps Interesse am Kuratorischen deutlicher zu zeigen. Als Mitglied der New Yorker Society of Independent Artists und Vorsitzender des Hängekomitees für die erste Jahresausstellung dieser Gesellschaft konnte er seine Vorstellungen provokant und öffentlich formulieren. Neben seinem eigenen Beitrag, der berühmten *Fountain* (*Fontäne*, 1917), forderte Duchamp die amerikanische Ausstellungstradition mit zahlreichen Interventionen heraus. Ein unmittelbares Resultat aus Duchamps New Yorker Ausstellungsaktivitäten war die Kooperation mit der Künstlerin und Sammlerin Katherine S. Dreier.

Der Beitrag von Katharina Neuburger ›Marcel Duchamp und die Société Anonyme‹ widmet sich sowohl Duchamps Zusammenarbeit mit Dreier in der 1920 gegründeten ›Société Anonyme, Inc.: Museum of Modern Art 1920‹ als auch den künstlerischen Möglichkeiten, die diese Institution eröffnete. Die Société Anonyme war das erste moderne Museum in den USA und Vorbild für das später gegründete und heute wesentlich bekanntere Museum of Modern Art (MoMA). Anders als letzteres beharrten, so Neuburger, Dreier und Duchamp auf der Abkehr von allen restriktiven Stilbewegungen und banden ihre Museumsstruktur nicht an die

Große Erzählung der Moderne an. Duchamp konnte im non-hierarchischen Umfeld der Société Anonyme eine neue Form der zeitgenössischen Kunstpraxis entwickeln. Hier fand er die notwendigen Mechanismen zur Distanzierung von den kanonischen Festlegungen in der Kunstpraxis qua ausstellungspraktischer Interventionen; hier agierte er als Kurator nicht einordenbarer Kunst, als angestellter Arbiter einer radikal chaotischen Sammlung und als zeitgenössischer Künstler.

Der Literaturwissenschaftler Sandro Zanetti schließlich untersucht in seinem Beitrag ›Kunst der Indifferenz. Duchamps Sprach- und Schriftinszenierungen‹ Duchamps Schriftwerk hinsichtlich des Begriffs und der Mechanismen des Kuratorischen und stellt kritisch den Begriff als solchen zur Disposition. Bereits mit der Lancierung der ersten Ready-mades, so Zanetti, zeichnete sich ab, dass Duchamp die ›kuratorische Praxis‹ als integralen Bestandteil seiner Tätigkeit begriff. Der Kern für eine solche Untersuchung liege im Begriff der ›Indifferenz‹. Verstanden als ›Gleichgültigkeit‹ besagt er laut Zanetti zunächst, dass es darum geht, das eigene ästhetische Wohlgefallen gegenüber einem Gegenstand auszublenden. Ebenso könne, so Zanetti, ›Indifferenz‹ jedoch auch als ›in der Differenz‹, also in der Abgrenzung zweier Betrachtungsgegenstände verstanden werden. So dient laut Zanetti die Ausweitung des Duchamp'schen Werkes auf die Ausstellungspraxis, das Kuratorische, auch als Gegengewicht zur festgeschriebenen Rolle des Künstlers. Und umgekehrt spiele auf diese Weise die kuratorische Praxis seit Duchamp auch in die Ästhetik der Werke hinein.

Wir bedanken uns bei allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge und die anregenden Diskussionen mit den Besucherinnen und Besuchern während des Symposiums. Auch Letzteren danken wir für die rege Anteilnahme an diesem sich erst erschließenden Feld der Duchamp-Forschung. Wir hoffen, dass die Diskussion über diese – aus unserer Sicht – für die Gegenwartskunst hoch relevante Thematik ›Duchamp als Kurator‹ auch im Weiteren lebendig und kontrovers fortgeführt wird und die vorliegende Publikation als komplexe und facettenreiche Ideensammlung hierzu dienen mag.

Stuttgart und Münster, im September 2017

Die Herausgeberinnen