

Daniel Krause

Duchamp, Kosuth, Neo Rauch – Wie die Welt dem Künstler abhanden kam (und ob er sie wiederfand)

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22747>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krause, Daniel: Duchamp, Kosuth, Neo Rauch – Wie die Welt dem Künstler abhanden kam (und ob er sie wiederfand). In: *Medienobservationen*, Jg. 10 (2006). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22747>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2006/krause-duchamp-kosuth-neo-rauch/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Daniel Krause

Duchamp, Kosuth, Neo Rauch - Wie die Welt dem Künstler abhanden kam (und ob er sie wiederfand).

Von Duchamp geht eine der prägenden Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts aus: Konzept-Kunst. Sie will die Materialität des Kunstwerks transzendieren. Auf die Idee kommt es an. Bei Duchamp sind es Ideen von Welt. Bei Kosuth Ideen von Kunst: Kunst wird „tautologisch“, die Welt kommt ihr abhanden. Es entsteht eine Leere. In den 90er Jahren wird sie gefüllt – durch die figürliche Malerei der Neuen Leipziger Schule.

1. Marcel Duchamp

Duchamp absolviert eine akademische Ausbildung als Maler, verfertigt Gemälde im zeitüblichen Stil. Er ist mit denselben Problemen befasst wie die Kubisten. Es geht um die Frage, ob Maler Welt abbilden können – und ob sie es *sollen*. Durch Photographie und Film wird der Zweifel am Tafelbild endemisch. Von solchen Fragen handelt die zentrale Programmschrift der Moderne: Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1912). (1) Die meisten bearbeiten diese Probleme mit Mitteln der Malerei (so entsteht der Kubismus). Duchamp zieht eine andere Konsequenz: Wenn ‚Darstellung‘ zum Problem wird, dann soll die Kunst darauf verzichten ‚darzustellen‘. Kunst hat nicht „retinal“ zu sein, nicht ‚anschaulich‘. Kunst soll zu denken geben. Die Philosophie ist ihr Wettbewerber, nicht Photographie oder Film.

So wird das Readymade erfunden. Es will kein Bild, keine Darstellung sein. Ein Gebrauchsgegenstand (ob Urinal oder „Fahrradrad“) wird vermittels einer Inschrift zum Kunstwerk erhoben, durch eine semantische Zutat, die dermaßen kryptisch erscheint, dass weiterführende Überlegungen nicht ausbleiben können. Das Readymade ruft viele Fragen auf. Die meisten Prämissen moderner Ästhetik werden in Zweifel gezogen. (2) Die im engeren Sinne ästhetischen Fragen „Was macht ein Objekt zum Kunstwerk?“, „Weshalb kann ein Urinal als Kunstwerk gelten?“, „Liegen Autorschaft und Künstlertum in mehr denn einem Akt der Wahl?“, „Muss ein Künstler materiell etwas ‚machen‘?“ sind in der Duchamp-Exegese über Gebühr strapaziert worden. Octavio Paz hat darauf aufmerksam gemacht,

dass es um mehr als Ästhetik geht. Er erkennt in Duchamp den Parteigänger einer erotizistischen Metaphysik. Insofern trifft Joseph Beuys' berühmtes Diktum durchaus zu: „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet“. Duchamp proklamiert nicht das Ende der Kunst. Er will sie rehabilitieren – als meta-physische Instanz. (3)

Vor diesem Hintergrund erhellt Duchamps ostentative Geringschätzung für die „retinalste“ aller Kunstepochen: den Impressionismus, der wenig mehr bezweckt als Analyse der Wahrnehmung. Duchamp begeistert sich für Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Sie ist ihm Maß und Ziel, in ihrer Transparenz aufs Geistige, ja Metaphysische. Die Kunst der Kathedralen gibt zu *denken*. Dass Duchamp die christlichen Inhalte dieser Metaphysik nicht goutieren kann – er ist Agnostiker –, tut seiner Begeisterung keinen Abbruch. Er ist mindestens so sehr ‚Reaktionär‘ wie Avantgardist, ein Wertkonservativer der Kunst:

„Ich war an Ideen interessiert, nicht bloß an visuellen Produkten. [...] In Tat und Wahrheit ist alle Malerei bis in die letzten hundert Jahre literarisch oder religiös gewesen: alle ist im Dienst des Geistes gestanden: Dieses Charakteristikum ist ihr im vergangenen Jahrhundert nach und nach abhanden gekommen.“ (Duchamp in: Stauffer 1991, 37)

In seiner avantgardistischen ‚Rückwärtsgewandtheit‘ ähnelt Duchamp einem zweiten Missverständenen der Moderne: Arnold Schönberg, der eine neue Sprache der Musik kreiert (die Zwölftontechnik), um das Erbe der ‚Alten‘ (Beethovens und Brahms') aufrechterhalten zu können – den Vorrang der „deutschen Musik“ zu bewahren. Schönberg ist an technischen Fragen des Komponierens nicht interessiert, es sei denn, wir begreifen ‚Technik‘ im Wortsinn, als Mittel zum Zweck. Seinen serialistischen Erben hätte er Unverständnis entgegengebracht. (4) Entsprechendes gilt für Duchamp: Die Konzept-Kunst der 60er und 70er Jahre muss ihn befremden: Kunst beginnt sich einzuhausen im binnenästhetischen Problemhorizont.

2. Joseph Kosuth

Wie lässt sich der Anspruch strikt nicht-„retinaler“ Kunst aufrechterhalten – ohne Verzicht auf das Kunstobjekt? Es scheint unentbehrlich als Anstoß für ‚Kunstkommunikation‘. Die Antwort Joseph Kosuths lautet: Wenn Kunst nicht mehr bildhaft ist, sondern sprachlich, dann entmaterialisiert sich das Kunstwerk. Das materielle Substrat der Sprache ist transparent auf Bedeutung, weit mehr als das Bild und das Readymade. Deswegen installiert Kosuth Wörter und Sätze im Raum. Er überbietet Duchamp auch in anderer Hinsicht: Nicht nur, dass Kunst Idee ist. Kunst ist Idee der – Kunst, sonst nichts. Ihre Grundform ist die „Tautologie“. Absichtsvolle Inhaltsleere ist das Ziel. Kunst drückt nichts aus: L'art pour l'art – ganz ohne Belle Epoque: (5)

“Art's only claim is for art. Art is the definition of art.” (Kosuth: “Art after Philosophy”, in: Kosuth 1991, 13-32, hier: 24)

Das Kunstwerk ist ein „analytischer Satz“. Es teilt nichts mit, es sei denn

über sich selbst:

„Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context – as art – they provide no information what-so-ever about any matter of fact.“ (6) (Ebd., 20)

„Analytischer Satz“ – das heißt für Kosuth so viel wie „Tautologie“:

“To repeat, what art has in common with logic and mathematics is that it is a tautology, i.e. the ‘art idea’ (‘work’) and art are the same and can be appreciated as art without going outside the context of art for verification.“ (Ebd., 21)

Diesen Sätzen haftet nichts Idiosynkratisches an. Sie beschreiben den Geist beinahe aller Konzept-Künstler, einschließlich mancher ‚Verwandten‘ in der Minimal Art, darunter Judd und Reinhardt:

“The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art is art is nothing but art.“ (Reinhardt, zitiert nach Kosuth 1991, 15)

Das kommt aufs Gleiche hinaus: Kunst hat nichts zu sagen – es sei denn über Kunst. Für Duchamp war sie ein Schlüssel zum Weltverständnis, durchaus in romantischer Tradition. Bei Kosuth ist sie sinn- und weltentleert. Das ist ein Vorzug und Mangel zugleich: Zwar muss sich niemand für Kunst interessieren – die öffentliche Erregung um *Documenta* und *Biennale* scheint gänzlich verfehlt. Das bedeutet aber auch eine Befreiung: Künstler sind frei, sich *mit Kunst* zu befassen.

Eine Einschränkung müssen wir anbringen: Kosuth hält sich nicht an die eigenen Deklarationen. Zuweilen greift er aus ins ‚Unkünstlerische‘. Der großen Frankfurter Ausstellung des Jahres 1999: *Gäste und Fremde. Goethes Italienische Reise* geht es im Letzten um Ethik. Selbst Goethe und Walter Benjamin werden bemüht. Das Monumentale der Text-Installation ist offenbar auf Überwältigung angelegt. Dieses Kunstwerk geht durch Mark und Bein. Es hat wenig gemein mit den ‚trockenen‘, ‚metikulösen‘ Reflexionen der theoretischen Schriften. Kosuth, so scheint es, ist zu sehr schöpferischer Geist, als dass er sich mit Grenzen (den selbst gezogenen zumal) zufrieden geben wollte. Doch gleich, wie er sich selbst konterkariert – die Manifeste „tautologischer“ Kunst stehen weiter im Raum. Als Wortführer einer gehaltvollen, metaphysisch anspruchsvollen Kunstauffassung taugt Kosuth jedenfalls nicht. Das Bedürfnis nach Erkenntnis und ‚Erbauung‘ durch Kunst ist aber nicht verschwunden: Der ‚Neue Surrealismus‘ der zweiten Leipziger Schule weiß es zu stillen.

3. Neo Rauch

Die Maler der Neuen Leipziger Schule, voran Neo Rauch, werden hoch gehandelt auf den Märkten. Sie zählen zu den erfolgreichsten Bildenden Künstlern weltweit, nicht trotz, eher *wegen* der Reminiszenzen an ‚Sozialistischen Realismus‘. (Rauch ist Bernhard Heisigs Meisterschüler.)

Der freilich hat sich neu gewandt: Er kommt recht bürgerlich daher und ‚unpolitisch‘. Der überragende Erfolg dieser Malerei verdankt sich nicht zuletzt ihren ‚surrealen‘ Momenten, der Insinuation, das Gemälde eröffne einen ‚Tiefenraum‘ von Bedeutung. Man spricht von „Postsozialistischem Surrealismus“. Die Nähe zu de Chiricos *Pittura metafisica* ist unübersehbar. Dergleichen Anachronismen konnten einzig im ‚Ostblock‘ entstehen, abseits der Kunstzentren, abseits der Trends und Avantgarden. Die Letzten sind heute die Ersten, auf dem Kunstmarkt und in den Feuilletons.

Die Faszination der Leipziger Maler liegt im Unzeitgemäßen ihrer Haltung, dem ungenierten Zugriff auf Tafelbild und menschliche Figur. (Für eine bloße ‚Retro‘-Mode dauert ihr Erfolg zu lange an.) Die handwerkliche Qualität ihrer Gemälde reicht als Erklärungsgrund keineswegs aus – zumal sie nicht selten Wünsche offen lässt. (7) Im Übrigen müsste auch die neue Wertschätzung fürs Handwerkliche erklärt werden. Regression ins Vormoderne konstatieren, schlichten Neu-Konservatismus, das ist am wenigsten hilfreich: (8) Der internationale Kunstmarkt ist Neo Rauchs Bühne, nicht die ‚Heimat-Front‘. Es ist die hochmögende, bedeutungsvolle Schwerfälligkeit, die ihn und seinesgleichen so fremd und so anziehend macht. Man nennt ihn „Maler, der aus der Kälte kam“. (Aus New Yorker Sicht ist Leipzig Sibirien.) Solcher exotische Reiz hat schon Malern wie Baselitz und Anselm Kiefer zu einigem Ruhm verholfen. Zumal in der angelsächsischen Welt schätzt man das knorrig Teutonische. (Das gilt auch für Charles Saatchi, den Omnifex maximus des Kunstbetriebs.) Was unsereins als Tiefsinnshuberei erscheinen mag, als ‚deutsch‘ im despektierlichen Sinne – anderswo ist es zur ‚Trademark‘ geworden (ein „Made in Germany“ für die Künste). Gerade das Randständige und Verschrobene, das ‚Echte‘ und Bodenständig-Traditionsverbundene, scheinbar Nicht-Globalisierbare, ermöglicht globalen Erfolg. (9) (Darin liegt die Kraft des globalisierten Kunstbetriebs, dass er die Eigensinnigen zu assimilieren vermag.) Rezensenten und Sammler ersehnen sich Kunst, die mehr ist und anderes als Spiel und Selbstgespräch. Kunst soll sich übers „Tautologische“ erheben: kein analytischer, ein *synthetischer* Satz. Ihr kommt es zu, metaphysische Perspektiven zu eröffnen, die scheinbar verschüttet sind. (10) „Disturbing restlessness of an insoluble riddle“, so beschreibt ein Verehrer Rauchs Kunst. Charakteristisch für das Zwitterwesen dieser Kunst zwischen Handwerklichkeit und Metaphysik ist die folgende Auskunft. Rauch erläutert den Titel einer Ausstellung bei seinem Leipziger Galeristen. Der Ausdruck „Zeitraum“ meint

–
„Zunächst ganz simpel der [sic] Raum, innerhalb der Zeit, der mir zur Verfügung stand, um eine bestimmte Anzahl von Bildern für einen bestimmten Raum zu fabrizieren. Ja, und dann ist es das Wort als solches, in dem etwas mitschwingt. Es steckt ja auch der Traum darin. Das hat so ein dunkles Nachvibrieren in meinem Empfinden.“ (Rauch 2006)

Auch das Schöne, das doch längst keine gute Presse mehr hat (immerhin seit rund 200 Jahren), wird wieder ins Recht gesetzt:

„[...] das Schöne setzt uns immer wieder aufs Neue in Erstaunen. Das

heißt, es lässt uns innehalten. Wir wollen nicht kitschig werden jetzt. Also, es könnten ja beim Betreten des Gartens ein Tautropfen auf einer Blüte sein, ein Sonnenuntergang frei von rotierenden Mühlen [Windrädern] und ein Stück Malerei, Farbvaieurs, die so beschaffen sind, dass man einfach Spaß daran hat, dass man die Lust des Machens verspürt und sich sagt, solange so etwas noch möglich ist, jemand sich darin verlieren kann...“ (Rauch 2006)

Romantische „Universalpoesie“? „Wiederverzauberung“ der aufgeklärten Welt? Eines ist jedenfalls sicher: Weiter könnten wir uns von Kosuth und der Avantgarde der 60er Jahre nicht entfernen.

4. Duchamp, Kosuth, Neo Rauch

Rauchs Distanz zu Kosuth ist unübersehbar. Wie steht es mit Duchamp? Formal gibt es keine Ähnlichkeit. Nichts liegt Duchamp ferner, als Tafelbilder zu malen. „Bête comme un peintre“ – diese Wendung hat er oft zitiert. Aber erinnern wir uns: Duchamp zerstört überlebte Ausdrucksformen, um das Geistige in der Kunst zu bewahren. Kunst soll werden, was sie war – vor dem Impressionismus: im Mittelalter oder in der Romantik. Kein Zweifel: Neo Rauch rehabilitiert das Retinale. Darin fällt er (wenn man will) hinter Duchamps Standard zurück. Die Überzeugung aber, der Kunst sei eine umfassende metaphysische Zuständigkeit aufgegeben – sie habe vom Leben zu handeln, von Welt, nicht von sich selbst –, teilt Rauch mit Duchamp. Insofern kann er als dessen Erbe gelten, weit mehr als Kosuth. Darin liegt seine Bedeutung – jenseits der Rehabilitierung des Tafelbilds, der Ölmalerei und der Figur. Ob es gelingt, diesen gewaltigen Anspruch einzulösen, das ist umstritten. Aber im Letzten liegt nichts daran. Die Geschichte der Kunst kennt ungezählte Auf- und Zusammenbrüche. Am Rande fallen Einzelwerke ab, die an die Vollkommenheit rühren. Sie bleiben bestehen.

Fußnoten

1. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Duchamp dieses Werk eingehend studiert; seine Deutschkenntnisse sind vorzüglich (vgl. Stauffer 1991, 236, Fußnote 2). ‚Entdeckt‘ hat er es bei seinem legendären Münchenaufenthalt des Jahres 1912: „[...] als dieser Kuhmaler [Max Bergmann] sagte: ‚Geh nach München‘, stand ich auf und ging dorthin und lebte dort während Monaten in einem kleinen möblierten Zimmer. Es gab zwei Cafés, wo die Künstler hinzugehen pflegten, Kandinskys Buch war in allen Läden und man konnte Gemälde von Picasso sehen in der Galerie am Odeonsplatz. Ich sprach nie mit einer Menschenseele, aber ich hatte eine großartige Zeit.“ (Ebd.) Bei aller Sympathie für das Schwabing der Reventlow – vergessen wir nicht, dass München mit Duchamp, Brancusi und Kandinsky als einer der Ursprungsorte moderner Kunst gelten kann, beinahe gleichberechtigt mit Wien und Paris. Die Abstraktion ist unter weiß-blauem Himmel entstanden. So harmlos ist die liebliche Hauptstadt der Bayern dann doch nicht. ([zurück](#))
2. Das heißt freilich nicht, Duchamp sei es um Provokationen zu tun: „Dada war eine Verneinung und ein Protest. Ich war daran nicht sonderlich interessiert. Das eigene Nein macht einen bloß abhängig von dem, was man verneint. Ein gemeinsames Nein bedeutet nichts. Dada lehnt sich gegen tote Formen auf, doch war es vielleicht ein bißchen zu viel Lärm um etwas, das bereits gestorben war. Meine „Fontäne“ war kein Nein – ich versuchte bloß, eine neue Idee für ein Objekt zu kreieren, von dem alle zu wissen glaubten, was es war. Alles kann ja auch etwas anderes sein, das wollte ich aufzeigen.“ (Duchamp in: Stauffer 1991, 123) „Alles kann etwas anderes sein“ – recht besehen eine ontologische These. ([zurück](#))

3. Demgemäß hat das Readymade keine so wesentliche Bedeutung, wie oft unterstellt wird. Duchamp will *nicht* als Erfinder irgendwelcher künstlerischen ‚Ausdruckformen‘ (miss-)verstanden werden. Sein summum opus: *Etant donnés* ist eine *Installation*. Mit dem Readymade hat es rein gar nichts zu tun. [\(zurück\)](#)
4. Das Zwitterwesen Schönbergs ist selten so eingängig artikuliert worden wie durch sein Grabmal auf dem Wiener Zentralfriedhof. Fritz Wotruba schuf einen Würfel, eine ‚platonische‘ stereometrische Form. Der Würfel freilich ist aufs Eck gestellt, ‚umsturzfähig‘, in höchst prekärer Lage. Die Spannung zwischen Klassizismus und Expressionismus wird anschaulich. [\(zurück\)](#)
5. Das hindert Kosuth nicht daran, das Leben eines Malerfürsten nach alter Art zu führen, mit durchaus bourgeoisem Gestus. Er ähnelt – als Person – einer Lenbach-Figur. [\(zurück\)](#)
6. Just darin liegt ein Problem. Wie soll man begreifen, dass ein Kunstwerk – bei Kosuth heißt das zumeist: eine Installation – eine „Proposition“ ist? Eine Installation kann nicht von vornherein als propositionale Entität gelten, selbst wenn sie Sätze enthält oder einen Betrachter dazu veranlasst, Sätze zu denken. [\(zurück\)](#)
7. Der ‚Hype‘ der 80er Jahre um *Junge Wilde* (à la Fetting) mochte auf deren malerischen Fertigkeiten gründen – er blieb ein Strohfeuer und ein nationales, deutsches Phänomen. [\(zurück\)](#)
8. Mit ‚Postmoderne‘ hat die Haltung der Leipziger ebenso wenig zu tun. Auch dieser Diskurs ist an ihnen vorbeigegangen (er gehört in die 80er Jahre). Selbst wenn sich alle Merkmale ‚postmoderner‘ Malerei an der Leipziger Schule aufweisen ließen (gleich, welche es sind) – ‚PM‘-Advokaten müssten erklären, weshalb die betroffenen Künstler keinerlei Wert darauf legen, als Postmodernisten zu gelten. [\(zurück\)](#)
9. Rauch gibt sich heimatverbunden: „[...] ich beklage das Verschwinden einer ganzen Landschaft. Mitteldeutschland existiert ja nicht mehr. [...] Das, was ich schlicht und ergreifend „Heimat“ nenne, ist einem starken Schwund ausgesetzt. Und dem muss man sich einfach entgegenstellen.“ (Rauch 2006) Rauch stammt aus Aschersleben, tiefstem Doktor-Faustus-Land. Es fügt sich trefflich, dass seinen Worten nicht selten ein merkwürdig altfränkischer Zug eignet. In der Gegenwartsliteratur taugen allenfalls Sebald und Georg Klein zum Vergleich. [\(zurück\)](#)
10. Es überrascht vor diesem Hintergrund, dass Max Beckmann in den angelsächsischen Ländern kaum gewürdigt wird. Im *Museum of Modern Art* hing er lange im Foyer, nicht weit von den Toiletten. Für die Ausstellungsräume schien er nicht gut genug. [\(zurück\)](#)

Literatur

Kosuth, Joseph: *Art after Philosophy and after. Collected Writings*, Cambridge 1991.

Paz, Octavio: *Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp*, Berlin 1987.

Rauch, Neo: „Ritter vor Windpark – Neo Rauch im Gespräch“, unter: www.mdr.de/mdr-figaro/journal/3389623.html. (September 2006)

Stauffer, Serge: *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, Stuttgart 1991.

Kontakt: Daniel.Krause1@gmx.de Veröffentlicht am 04.10.2006

Sämtliche Beiträge dürfen ohne Einwilligung der Autoren ausschließlich zu privaten Zwecken genutzt werden. Alle Rechte vorbehalten.
© Medienobservationen 2006.