



»Ein Albtraum
à la Houellebecq.«
nouvelobs.com

MICHEL
ONFRAY

NIEDERGANG

Aufstieg und Fall
der abendländischen Kultur –
von Jesus bis Bin Laden

KNAUS

1. Die Leidenschaft der Zerstörung – Eine nihilistische Ästhetik

Mailand, Mai 1961
Piero Manzoni fertigt 90 Dosen
Künstlerscheiße an

Im Mai 1961 verrichtete Piero Manzoni, Sohn eines Herstellers von Fleisch in Konservendosen namens Manzotini, seine Notdurft in ein Becken und füllte 90 Konservendosen mit je 30 Gramm seiner Exkreme. Auf jede Dose schrieb er: *Künstlerscheiße. Nettoinhalt 30 g. Natürlich konserviert. Produziert und verpackt im Mai 1961.* Alle Dosen wurden fein säuberlich nummeriert, etikettiert und signiert. Manzoni orientierte sich am Goldpreis und verkaufte seine Fäkalien zum Tageskurs.

Heute werden Manzonis Fäkalien nicht zum Preis von Gold, sondern eher zum Preis einer ganzen Goldmine verkauft. Eine der Dosen wechselte für etwa 130 000 Euro den Besitzer. Das Gesamtwerk, also alle 90 Dosen, sind über eine Million Euro wert. Wie konnte es dazu kommen, dass das Werk nach einem halben Jahrhundert derartige Preise auf dem Kunstmarkt erzielt und – für seine Verehrer und seine Feinde gleichermaßen – zum Inbegriff der sogenannten zeitgenössischen Kunst geworden ist? Die Ausscheidungen eines Künstlers sind teurer als Gold – wollte Manzoni

das demonstrieren? Es sei denn, das Ganze ist einfach als Ergebnis banaler Ressentiments zu interpretieren. Manzonis Freund Ettore Sardelli gab am 27. Dezember 2000 in einem Interview mit Martina Cardelli ohne Umschweife zu: »Der Verkauf der ›Künstlerscheiße‹ zum Goldpreis war ganz offensichtlich [*sic*] ein polemischer Akt gegen den Kunstmarkt, auf dem er nichts verkaufen konnte.« – Piero Manzoni, *Gegen nichts*.

Piero Manzoni war ein Komet am europäischen Kunsthimmel: Er wurde 1933 geboren und starb Danielle Orhan zufolge mit 59 Jahren wegen einer Leberzirrhose und der Kälte in seinem Atelier. Andere Quellen sprechen von einem Herzinfarkt. Wir verdanken ihm eine Reihe von Performances, darunter die folgenden, die alle aus dem Jahr 1960 stammen: Er signierte und färbte menschliche Körper und stellte den so entstandenen *Lebenden Skulpturen* ein Zertifikat über die Transformation aus. Mit seinem Atem gefüllte Luftballons nannte er *Luftkörper*. Er bedruckte 70 hart gekochte Eier, verteilte sie zum Verzehr in der Öffentlichkeit und taufte die Performance: *Verzehr dynamischer Kunst durch die Kunst fressende Öffentlichkeit*. Neben dem menschlichen Körper und seinen eigenen Ausscheidungen gehörten zu Manzonis Arbeitsmaterialien Hasenfell, Styropor, Brot und Baumwolle. Manzoni fertigte auch die *Achrome* an (1957).

Manzonis Kunst von 1960 war möglich geworden durch Marcel Duchamps Kunst von 1913 – *beinahe ein halbes Jahrhundert zuvor* hatte Duchamp sein erstes *Ready-made* angefertigt, das *Fahrrad-Rad*. Es verlangte noch eine manuelle Bearbeitung, nämlich die Befestigung des Rads auf dem Hocker, womit das Artefakt Ergebnis eines künstlerischen Prozesses war, der neben der künstlerischen Absicht auch die Handarbeit voraussetzte. Das galt bereits nicht mehr für den *Flaschentrockner* (1914) oder *Fountain* (1917), die beide echte *Ready-mades* sind, nämlich *vorgefertigt*. Es handelte sich um zwei bereits fertiggestellte Gegenstände, auf die der Künstler in keiner

1. Die Leidenschaft der Zerstörung

Weise manuell einwirkte – abgesehen von der Unterschrift auf dem Urinal – und die ihren Status als Kunstwerke einzig dem konzeptionellen Willen des Künstlers verdankten. Setzte das *Fahrrad-Rad* noch eine manuelle Handlung voraus, war das Handeln im Fall von *Flaschentrockner* und *Fountain* rein konzeptionell: eine ästhetische Intention.

Der Tod der klassischen Kunst, der hier herbeigeführt wurde, fiel in die Zeit des Ersten Weltkriegs. Vor dem Krieg hatte Duchamp noch klassische Gemälde angefertigt. *Die Kirche von Blainville* (1902), das *Porträt von Marcel Leraçnoise* (1904), das *Porträt von Yvonne Duchamp* (1909), die *Frau mit schwarzen Strümpfen* (1910), das *Porträt des Vaters des Künstlers* (1910), das *Porträt von Doktor Dumouchel* (1910), *Die Schachpartie* (1910), *Dulcinea* (1911) und etwa zehn weitere Werke belegen, dass der Künstler, der wenige Jahre später die klassische Kunst vernichten sollte, zu diesem Zeitpunkt noch ganz selbstverständlich den Glockenturm seines Heimatdorfs, Freunde, Eltern, Geschwister und andere Angehörige malte.

Marcel Duchamp war der Sohn eines Notars aus der Normandie und malte damals figurative Szenen und Situationen zunächst nach Art der Impressionisten; später orientierte er sich an Cézanne, dann am Fauvismus und den Kubisten. Als er 1909 das im *Figaro* abgedruckte *Futuristische Manifest* las, malte er im cineastischen, von Bergson inspirierten Stil. So entstand das berühmte Gemälde *Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2* (1912). Darin verschmelzen die einzelnen Bewegungsphasen des Körpers, der trotz der Vielheit der Bewegungen als Einheit erscheint. Doch die Wirklichkeit ist noch abgebildet. Später wandte er sich dem Kubismus zu.

Wenig bekannt ist die Tatsache, dass Duchamp damals zwischen einer Karriere als Maler und als Humorist hin- und hergerissen war. Sein Rang in der Geschichte der abendländischen Kunst zeigt, dass er Erfolg hatte, ohne sich gegen das eine oder andere entscheiden zu müssen. 1905 lernte er in Montmartre eine Gruppe von Fumis-

ten kennen, die im *Salon des Arts Incohérents* ausgestellt hatten. 1878 gründete Émile Goudeau den Klub der Hydropathen, organisierte Feste, Feuerwerke und Lesungen damals noch unbekannter junger Autoren wie Paul Bourget, Guy de Maupassant oder Charles Cros. Die Zeitschrift *L'Hydropathe* berichtete von diesen Ereignissen. Bis zu 300 Menschen nahmen in Paris an diesen Klamaukveranstaltungen teil. 1881 stellten die Hydropathen ihre Aktivitäten ein, wurden aber bald von anderen extravaganteren Gruppierungen abgelöst: dem Dichterkreis »Zutistes«, der Vereinigung der »Struppigen«, und wie sie noch alle hießen.

Zu dieser seltsamen Bohème gehörte auch eine Gruppe um Jules Lévy: die bereits erwähnten »Incohérents«. Lévy, der für das Verlagshaus Flammarion arbeitete, organisierte regelmäßige Salons mit dem Ziel, »Zeichnungen von Leuten auszustellen, die nicht zeichnen können«. Von 1889 bis 1893 fanden diese lustigen, enthemmten, radikal ironischen Ausstellungen statt. Von Skulpturen über Zeitschriften, Plakate, Zeichnungen, Einladungskarten, Kostümbälle, Flachreliefs, Kataloge und Almanache bis zu Rätseln und Wortspielen waren die verschiedensten Kunstformen vertreten.

Am 2. August 1882 eröffnete Lévy die erste Ausstellung in einem durch eine Gasexplosion beschädigten Gebäude. Man veranstaltete eine Tombola, deren Gewinne den Opfern des Unglücks zukamen. Im Vorwort zum Katalog von 1884 schrieb Lévy: »Die Ernsthaftigkeit ist der Feind der Inkohärenz.« In der Kunst der Gruppe um Lévy fanden sich bereits alle Merkmale, die später Duchamps Kunst auszeichnen sollten: Wortspiele, *Ready-mades*, Monochrome, Konzerte der Stille, Malerei auf dem Bilderrahmen, Revolution der Medien und Untergründe. Zu der Gruppe gehörte Alphonse Allais, der seine Herkunft so beschrieb: »Geboren in Honfleur als Sohn französischer, aber ehrlicher Eltern; Schüler an einer anormalen, niedrigeren Schule.« 1883 präsentierte er ein Bild mit dem Titel *Erstkommunion bleichsüchtiger Mädchen im Schnee* – was erahnen lässt, dass es sich um ein monochrom weißes Bild handelte. Im fol-

genden Jahr zeigte er das rote Monochrom *Tomatenernte apoplektischer Kardinäle am Roten Meer*. Zuvor hatte Bilhaud *Neger beim nächtlichen Kampf im Keller* (1882) präsentiert, das 1887 in Allais' *Album primo-avrilesque* abgedruckt wurde.

1884, also noch eindeutig im 19. Jahrhundert, bezeichnete Allais sich als »Schüler der Meister des 20. Jahrhunderts«! Diese Formulierung sollte sich auf verblüffende Weise bewahrheiten. Denn lange bevor die symbolträchtige Kunst des 20. Jahrhunderts entstand, hatten die Incohérents all das hervorgebracht, was dann als »neu« galt. Yves Klein im Jahr 1959? Bilhauds *Monochrom* stammt aus dem Jahr 1897. Im selben Jahr kreierte Allais den *Trauermarsch, komponiert für das Begräbnis eines großen tauben Mannes*, der aus einer Partitur ohne Noten bestand, weil »die großen Schmerzen stumm« seien. John Cage schuf seine Komposition der Stille, 4'33", erst 1952. Späße wie L. H. O. O. Q. von Marcel Duchamp (1917) nahm Béni-Etcoetera mit *Jeux de Mots* und *Grammaire incohérente* schon 1886 vorweg, darunter L.'M. A. K. B. oder L'A. E. OU. U. Und Duchamps berühmter *Flashentrockner* von 1914 kündigte sich schon mit den Hosenträgern an, die in der Ausstellung von 1882 – noch in der Schachtel des Kurzwarenherstellers »Tour Eiffel« verpackt – gezeigt wurden. Die von Duchamp durch den *Fountain* aus Porzellan (1917) ausgelöste *Revolution der Materialien* oder die Skulptur *Tonsur*, eine Sternschnuppe, deren Umrisse Duchamp sich auf den Kopf rasieren ließ (um 1919), fanden sich schon in Gestalt eines Nachttopfs, einer Knoblauchwurst, auf Sandpapier, auf einem lebenden Pferd und in Skulpturen aus Käse oder Gemüse, die 1889 ausgestellt wurden. Lange vor Manzonis Künstlerscheiße von 1961 arbeiteten die Incohérents mit Körperausscheidungen, indem sie etwa Aquarelle aus Speichel fertigten.

Die Incohérents sprengten auch das traditionelle Kunstsystem mit seinen Ausstellungen, Jurys, kümmerlichen Bühnen und lukrativen Regularien. Sie schufen ihre eigenen Jurys mit zufällig ausgewählten Mitgliedern. Nach dem gleichen Prinzip verteilten sie auch Medaillen aus Schokolade. Sie parodierten die traditionellen, von

Eitelkeiten regierten Vernissagen mit Spaßveranstaltungen, Karikaturen und Ironie. Für Künstler, die sich subversiv nannten und gleichzeitig nach staatlichen Auszeichnungen gierten, erfanden sie die mehrfarbige Rosette des Ordens der Incohérents, deren Eigenschaft allerdings darin bestand, nie getragen zu werden. Zudem veranstalteten sie gigantische Abendessen und Feste, bei denen bereits die Eröffnungszeremonien im Alkoholrausch stattfanden.

1905 entdeckte Duchamp dieses Kapitel der Kunstgeschichte – oder besser: Antikunstgeschichte – in Form von Ausstellungskatalogen und Begegnungen mit einigen der damaligen Protagonisten. 1907 beteiligte er sich an der ersten Ausstellung humoristischer Künstler im Pariser Théâtre du Rond Point (Palais des Glaces). Die Werke, die er dort präsentierte, hießen *Weiblicher Kutscher – Stunden-Kilometertarif Der Hase, Flirt, Die Unruhe des Betrogenen* und *Die Leinwände von X*. 1911 nahm er den Humor in seine Bilder auf: *Yvonne und Magdeleine zerklüftet* zeigt Teile der Gesichter seiner Schwestern, schwebend und wie zufällig auf der Leinwand verteilt. Im Oktober desselben Jahres porträtierte er die sitzende Magdeleine unter dem Titel: *Bezüglich meiner jüngeren Schwester*, während auf der Rückseite der Leinwand zu lesen ist: *Weibliche Studie / Scheiße. Womit Toiletten und Scheiße Bestandteil der ästhetischen Diskussion wurden*.

Marcel Duchamp nahm nie weder auf die Incohérents, Jules Lévy und Alphonse Allais Bezug noch auf die Performances der Zutisten, Hydropathen und Fumisten. Weder erwähnte er Bilhauds Monochrome noch die auf Jacques Lacan vorausweisenden Wortspiele von Béni-Etcoetera. Wie bei jeder intellektuellen Tätigkeit wurden auch in der Kunst Werke, die Weckrufe waren, geplündert und nicht zitiert. *Die Bewegung* hätte auch diesen Umstand vermutlich produktiv genutzt.

Zu Duchamps zahlreichen Künstlerbekanntschaften gehörten Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, Fernand Léger, Umberto Boccioni, Albert Gleizes und André Mare. 1912 wurde er nach

1. Die Leidenschaft der Zerstörung

einem Hinweis Picabias in München von Max Stirners Schrift *Der Einzige und sein Eigentum* sowie von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* in Bann gezogen. Beide Denker stehen für die individualistische Radikalität und die Zerstörung abendländischer Werte. Sie als Inspiration zu wählen war natürlich leichter, als das eigene Werk auf Jules Lévy zurückzuführen. Das 1844 erschienene Buch des Linkshegelianers Stirner lässt sich schnell zusammenfassen: Es gibt nur mich und ich habe alle Rechte. Ich darf also alles außer mich selbst zerstören und bekämpfen. Alles ist möglich, solange ich mich nur selbst davon ausnehme, denn ich bin Alles.

Stirner war der erste Theoretiker des postchristlichen Nihilismus; Nietzsche wurde im Erscheinungsjahr seines Buchs geboren. Wahrscheinlich hat der Autor von *Jenseits von Gut und Böse* Stirners Buch gelesen, denn beide Philosophen kritisierten das Christentum massiv. Stirner warf alles, was ihm in die Quere kam, in den ontologischen Häcksler. Auf politischer Ebene waren das Kaiser, Vaterland, Staat, König, Gesetz, Ordnung, Legalität, Loyalität, Recht, Freiheit, Gleichheit, Zensur, Gefängniswesen, Liberalismus, Bourgeoisie, Polizei, Kommunismus, Arbeit, Sklaverei, Volk, Justiz, Verfassung, Eigentum, Parteien, freie Marktwirtschaft, Hierarchien und Menschenrechte. Auf religiöser Ebene ging es um Gott, den Heiligen Geist, das Christentum, die Katholiken, Protestanten, Atheisten und Dogmen, das Heilige, die Religionen, Kirche, Sünde, Glaube und Christus. In gesellschaftlicher Hinsicht richtete sich die Kritik gegen die Menschheit, Eltern, Familie, Staat, Geld, Steuern, Bildungssystem, Autorität, Währung, Lehrer, Erbe, Ideen, Ideologien, Gemeinschaft und die Gesellschaft als solche. Auf Seiten der bürgerlichen Moral ging es um das Inzestverbot, die Monogamie, Mitleid, Liebe, Wahrheit, Gerechtigkeit, Freundschaft, Ehe, Verzicht, Verleugnung, Moralisten, Bourgeois', Respekt, Ehre, Pflicht und Nächstenliebe. Bei der Ethik um das Gute, das Schöne und das Böse, Werte und Tugenden, Wahrheit und Vernunft. Wahre Werte waren für ihn all jene, die eine Ausweitung und Ausdruck des

eigenen Ichs ermöglichten, darunter Lüge, List, Mord, Verbrechen, Inzest, Verrat, Revolte, Rebellion, Kraft und Gewalt. Ich will es, also ist es richtig, lautete Stirners Devise. Nichts dürfe der eigenen Einzigartigkeit zuwiderlaufen. Mit einer solchen Haltung darf man vergewaltigen, töten, mit der eigenen Schwester oder Mutter schlafen, lügen und betrügen. Der Einzige und sein Eigentum ist ein Handbuch des Nihilismus, das häufig fälschlicherweise als anarchistischer Text dargestellt wird – obgleich das Buch den Anarchismus im Allgemeinen und Proudhon im Besonderen kritisiert. Stirner war der Philosoph des Nihilismus schlechthin: Das Nichts war für ihn Alles.

Verständlicherweise war der Notarssohn aus der Normandie wie berauscht von diesen Gedanken: Neben dem Tod Gottes und des Guten verkündete Stirner auch den Tod des Schönen und der Schönheit. Duchamp, der zu diesem Zeitpunkt bereits Impressionist, Cézanneaner, Fauvist, Kubist und Futurist gewesen war, glaubte nun, dass die Kunst tot sei. 1912 schuf er die Tuschezeichnung *Flugzeug*. Im selben Jahr sagte er dem rumänischen Bildhauer Brâncuși beim Besuch der Luftfahrtausstellung im Grand Palais: »Mit der Malerei ist es aus. Wer kann es besser machen als dieser Propeller? Du vielleicht?« Wenn in der Kunst nichts Besseres geschaffen werden konnte, war der Propeller eben Kunst – die Behauptung genügte. Es war auch nicht nötig, ihn herzustellen – es genügte, ihn zu nehmen, wie er war, als *Ready-made*, angefertigt von einem anderen, und dann zu tun, was sich als einzig möglicher ästhetischer Gestus erweisen sollte, nämlich zu behaupten, es handle sich um Kunst. Stirner rechtfertigte eine derartige Denk- und Handlungsweise; forderte gar dazu auf, nach seinem bereits zitierten Motto: Ich will es, also ist es richtig.

Duchamps zweite Quelle war Friedrich Nietzsche. Bekanntlich kämpfte der Autor von *Der Antichrist* gegen das Christentum und dessen Wertesystem: das Ideal der Askese, die Unterwerfung der Starken unter die Missgunst der Schwachen, die Produktion von Menschen mit Ressentiments, die Entwertung des Diesseits zuguns-

1. Die Leidenschaft der Zerstörung

ten jenseitiger Welten, die Pervertierung der Sexualität, die Unterwerfung Dionysos' unter Apollo, die Todessehnsucht und Lebensverweigerung, der Hass auf jede Art von Genuss, die Verachtung des Fleischlichen und das negative Frauenbild. Der deutsche Philosoph verkündete den Tod Gottes und gleichzeitig den Tod des Schönen, denn beides war für ihn miteinander verbunden. Eine Idee von Schönheit, mit der sich die konkreten Dinge ins Verhältnis setzten und als schön oder nicht schön klassifizieren lassen, setzt die Existenz der Welt der Ideen voraus, also jener Sphäre, der auch die Idee von Gott angehörte. Gottes Tod bedeutete also, dass begriffliche Idole wie Wahrheit, Gerechtigkeit oder das Gute von ihren Sockeln gestürzt wurden. Das Schöne starb im selben Augenblick wie der Gott, dem es gedient hatte. Übrig blieben Perspektive, Angriffswinkel und Vorurteile hinsichtlich der realen Welt der Dinge. Seitdem war etwas schön, weil jemand sich stark genug glaubte, es für schön zu erklären. So konnte die Malerei auf der Luftfahrtausstellung im selben Moment für tot erklärt werden, in dem ein Propeller von Bréguet, Daimler oder Levassor für schön erklärt wurde.

Duchamp revolutionierte die abendländische Kunst in zweifacher Weise, nämlich hinsichtlich der Materialien und des Blicks. Jahrhundertlang war die Leinwand als verehrungswürdiges, respektables und nobles Material honoriert worden, das die kostbaren, oft von weither importierten Pigmente aufnahm. Religiöse Kunstgegenstände wurden aus Gold und Silber gefertigt; Skulpturen bestanden aus Marmor, Elfenbein oder wertvollen Hölzern. Nichts war zu schön, um das Schöne auszudrücken. Das Wertvolle sollte mit ihm angemessenen Mitteln dargestellt werden.

Als guter Anhänger Stirners, dessen Anliegen in nichts begründet war als ihm selbst, seinem Ich, arbeitete Duchamp mit Materialien aller Art: verzinktes Metall (Flaschentrockner), Porzellan (Urinal), die eigene Kopfhaut, Wachsband, die Plastikhaube einer Schreibmaschine, Wolle, Holz, Stahl von einem Kamm und einem

Fahrrad, Blei, Glas, Faden, Sicherheitsnadeln, eine Mutter, ein Flaschenreiniger, Kautschuk, das Glas einer Glühbirne, ein Sepiaknochen, Velours, Plexiglas, Leder, Pappe, Aluminiumfolie, Gaze, ein Nagel, Jod, Gips, das Material, das Zahnärzte für Abdrücke verwenden; Talkum, Schokolade, Fliegen, Insekten, Marzipan, Fell, ein Reißverschluss, Ziegel, Emaille, Linoleum, Baumwolle, elektrische Lampen, eine Gaslaterne und sogar »Staub aus vier Monaten, sechs Monaten«, verschlossen in zwei Gläsern und 1920 fotografiert von Man Ray. In diesem Inventar, das Jacques Prévert alle Ehre gemacht hätte, findet sich keine körperliche Materie – weder Blut noch Lymphe, Schweiß, Haare, Tränen, Sperma, Urin, Exkremente, Smegma oder Menstruationsblut. Später sollten auch sie den subversiven Charakter garantieren. 1920 jedenfalls fotografierte Man Ray in New York Duchamps Kopf, auf den eine Sternschnuppe rasiert war. Es handelte sich um die feierliche Ernennung des Körpers zum Material in von Duchamps ästhetischem Projekt.

Zudem wollte Duchamp eine neue Persönlichkeit erschaffen: »Ich wollte die Identität wechseln. Mein erster Gedanke war, einen jüdischen Namen anzunehmen. Ich war katholisch, und es war bereits eine große Veränderung, von einer Religion zur anderen zu wechseln. Ich fand aber keinen jüdischen Namen, der mir gefiel, und plötzlich hatte ich eine Idee: Warum nicht das Geschlecht ändern! So kam ich auf den Namen Rose Sélavy«, also *Éros c'est la vie* (*Der Eros ist das Leben*). Man Ray fotografierte Duchamp in Frauenkleidung – ein weiterer Beweis Duchamps dafür, dass der Körper der Kunst als Material dienen konnte, genau wie Bindfaden, Staub, Fliegen und Schokolade.

Duchamps zweite Revolution betraf den Blick. In *Duchamp du signe* fasst er sie in einem berühmt gewordenen Satz zusammen: »Der Betrachter macht das Bild.« In Gesprächen mit Pierre Cabanne, erschienen unter dem Titel *Ingénieur du temps perdu* präzisiert er: »Ich messe dem Betrachter ebenso viel Bedeutung zu wie dem Künst-

ler« – wodurch die Aussage noch subtiler wird. Demnach mache der Betrachter das Bild nicht *alleine*, wie im ersten Zitat festgestellt, sondern er trage *genau so viel* dazu bei, wie der Künstler wünschte. Anders gesagt: Nicht jeder könne das Kunstwerk machen, sondern der Künstler müsse auch wollen, dass er es mache. Die Nietzsche-Referenz bleibt nicht ohne eine gewisse aristokratische Überheblichkeit.

Seit Leonardo da Vinci ist bekannt, dass die Malerei eine »geistige Sache« ist – aber das italienische Genie meinte damit den Geist des Malers. Duchamp fügte hinzu, dies gelte auch für den, der das Werk mit seinen Sinnen, vor allem aber mit seiner Intelligenz, Bildung, seinem Referenzsystem oder auch mit Unwissenheit und Vorurteilen betrachtet. Mit Duchamp wurde das Kunstwerk zu einer konzeptionellen Sache, zu einer geistigen Operation, die einen Partner auf gleichem begrifflichen und intellektuellen Niveau voraussetzte. Mit anderen Worten: Duchamps Kunst benötigte einen Künstler als Betrachter.

Die unglaubliche Geschichte des *Fountains* markierte einen radikalen Bruch im christlichen Abendland: den Übergang vom theologisch ikonophilen Christentum, wie es noch der impressionistische, fauvistische, kubistische und futuristische Duchamp illustriert hatte, hin zu einem intellektuell ikonoklastischen, philosophisch auf das Begriffliche ausgerichteten Judaismus, den nun der/die ontologisch transsexuelle Rose Sélavy verkörperte. Es ist durchaus von Belang, dass die Ablösung des Figurativen durch das Begriffliche die zeitgenössische Kunst zu einer jüdischen und postchristlichen Kunst machte. Duchamps Suche nach einem jüdischen Pseudonym schien ihm sinnvoll, da ihm alles sinnvoll schien. Mit dem Ziel, es 1917 in New York bei der Society of Independent Artists auszustellen, kaufte Duchamp in einem Sanitärbetrieb ein Urinal aus Porzellan. Er signierte das Objekt mit »R. Mutt« und schickte es anonym zusammen mit der Aufnahmegebühr an das Auswahlkomitee. Einige Mitglieder des Komitees fanden es skandalös, andere

beriefen sich auf die Meinungsfreiheit. Die Gegner setzten sich durch; das Urinal wurde nicht ausgestellt. Duchamp, der selbst Mitglied des Komitees war, trat von diesem Posten zurück.

Stieglitz fotografierte das Objekt so, dass ein Schatten den Eindruck eines Schleiers über dem Pissoir entstehen ließ. Das Urinal wurde auf den Namen *Madonna des Badezimmers* getauft. Die Bezugnahme aufs Christentum blieb, wenngleich in Form von Spott. Künstlerzeitschriften verglichen das Werk mit einem Buddha, einer Epiphanie des Konzeptuellen; zur intellektuellen Rechtfertigung wurden Montaigne und Nietzsche, Remy de Gourmont und Bergson zitiert. Zeitweise wurde das Urinal in einer Galerie ausgestellt, dann von dem Sammler Walter Arensberg gekauft, schließlich ging es verloren. 30 Jahre später tauchte es wieder auf. 1950 wurde das Urinal – wieder in New York – ausgestellt und verkauft. Dank der kleinen, jüdisch geprägten New Yorker Szene aus reichen Käufern, mächtigen Galeristen, mondänen Ästheten, einflussreichen Journalisten, Mäzenen und französischen Intellektuellen, die vor Besatzung, Krieg und Widerstandskampf geflohen waren, wurde es zur Ikone.

Mithilfe aller erdenklichen Materialien – auch des Körpers – ließ Duchamp die Kunst in eine neue Dimension eintreten. Jahrhundertlang hatte das künstlerische Schaffen als eine Art Propagandainstrument im Dienst des Christentums gestanden. Es hatte sich ganz der christlichen Fiktion verschrieben und ihren Protagonisten zu figürlicher – plausibler und damit wahrheitsgemäßer – Darstellung verholfen. Später trugen Kino und Fernsehen zu dieser Transfiguration des Virtuellen ins Reale bei, bis aus Wahrheit Fiktion und aus Fiktion Wahrheit wurde.

Wenn das Christentum stark war, erzählte die Kunst davon. Die Kirche, Päpste, christliche Herrscher orderten religiöse Werke. Mit der Entstehung der Bourgeoisie tauchte diese auch in der Malerei auf: Die historischen Szenen von Carpaccios *Legende der heiligen*

1. Die Leidenschaft der Zerstörung

Ursula (1490–1495) zeigten die zeitgenössischen Persönlichkeiten, die das Bild in Auftrag gegeben hatten: die Familie Loredan. Der Künstler bildete also die Wappen und Liberalität signalisierenden Banderolen der Familie in einer historischen Szene ab, die ihnen um mehrere Jahrhunderte vorausging. Eugenie, die Frau des Auftraggebers, die zum Zeitpunkt der Auftragserteilung gestorben war, erschien auf dem Bild beim Begräbnis der Heiligen. Neben dem Papst, der zu Ursulas Lebzeiten im Amt war, waren der zeitgenössische Bischof von Venedig, dessen Botschafter sowie der Kardinal zu sehen. Besser hätte Carpaccio seine Unterwerfung unter die spirituelle Macht der Heiligen und die säkulare Macht der Auftraggeber nicht ausdrücken können.

Je weiter sich das Christentum zurückzog und das Bürgertum an Einfluss gewann, umso stärker rückte das Christentum auch in der Kunst in den Bildhintergrund. Die Malerei trat somit zunehmend in den Dienst der neuen Mächtigen: der Händler und reichen Bürger. Später übernahm die Fotografie die führende Rolle bei der Darstellung der Könige und des höfischen Adels – ein Markt, der jahrhundertlang von der Malerei abgedeckt worden war. Hyacinthe Rigaud hatte den französischen König Ludwig XIV. gemalt, Gainsborough die Prinzen, Könige, Herzöge und Herzoginnen von England, Rubens eine große italienische Familie, Tizian Karl V., Goya die spanische Familie Karls IV., Ingres das zeitgenössische Bürgertum. Die Fotografie sollte es besser machen. Im Januar 1839 machte Nicéphore Niépce das erste Bild mittels einer Camera obscura. 1824 hatte er bereits ein Bild mithilfe eines lithographischen Steins gemacht, auf den er entsprechende Chemikalien aufgetragen hatte. Anderen Darstellungen zufolge geht das erste Foto sogar auf das Jahr 1822 zurück und zeigt ... Papst Pius VII. mit einer Glasplatte, auf der sich Erde aus Judäa (!) befindet. Die Fotografie – verstanden in ihrer etymologisch ursprünglichen Bedeutung als das Schreiben mit Licht – wurde somit 1822 erfunden.

Da die Fotografie die Wirklichkeit exakt – und damit besser als jeder Maler – reproduzieren konnte, mussten die Maler sich andere Ziele setzen. Die Fotografie, also das Schreiben mit Licht, tötete die Malerei und sicherte zugleich deren Überleben: Die Impressionisten ließen ihre Motive verschwommen erscheinen, verwischten die Wirklichkeit und stellten Licht und Lichteffekte in den Vordergrund, etwa einen Heuschaber, die Fassade einer Kathedrale zu unterschiedlichen Tageszeiten oder das Ufer der Seine. Monet malte 1872 *Impression, Sonnenaufgang* und gab damit dem Impressionismus seinen Namen. Was Monet gelang, konnte kein Fotograf leisten.

Doch was geschah nach dem Impressionismus, der sich – wie jeder historische Augenblick – nicht als unüberwindbar erweisen sollte? Die Abschaffung des Motivs führte zur Geburt der Malerei des Lichts; die Abschaffung des Lichts sollte zur Geburt der abstrakten Malerei führen. 1896 entdeckte Wassily Kandinsky in einer Moskauer Ausstellung einen von Monets Heuschabern, ohne das Motiv zu erkennen. Er war aufgewühlt, da er erkannte, dass es auch eine Malerei ohne Motiv geben konnte. Ein Gemälde ohne Motiv ist die exakte Definition der abstrakten Malerei. 1910 erschien Kandinskys Buch *Über das Geistige in der Kunst*; im selben Jahr seine erste abstrakte Arbeit. Was aber konnte man abschaffen, wenn man die abstrakte Malerei umgehen wollte? Die Abschaffung der Abstraktion hätte die Rückkehr zum Motiv bedeutet. Es galt also, die Malerei abzuschaffen. Hier trat Duchamp auf den Plan, revolutionierte die Materialien und ließ die um sich selbst kreisende Kunstwelt explodieren. Sein *Fountain* war ein ästhetischer Staatsstreich, der sich als zentripetale Bewegung erweisen und ganz neue Möglichkeiten eröffnen sollte.

Diese Möglichkeiten entstanden in einer Gesellschaft, die nicht mehr vom Christentum bestimmt wurde. Marx und der Marximus lieferten die Formel des Nihilismus. »Machen wir Tabula rasa mit der Vergangenheit«, schrieb Eugène Pottier 1871 in *L'Internationale*,

1. Die Leidenschaft der Zerstörung

und sein Satz wurde zum revolutionären Programm. Freud und die Freud'sche Psychoanalyse trugen zu diesem Niedergang noch bei, indem sie die jüdisch-christliche Zivilisation zum Produkt einer sexuellen Neurose erklärten. Das *Manifest der Kommunistischen Partei* von 1848, die *Einführung in die Psychoanalyse* von 1900 sowie *Das Unbehagen in der Kultur* von 1930 wurden zu Handbüchern des Nihilismus.

Zerstörung wurde das Wort der Stunde: mit der Vergangenheit brechen, alles abschaffen, was über tausend Jahre lang dominant gewesen war. Der Angriff galt der Macht des Kapitalismus' und des Geldes, des Bürgertums und der Ausbeutung durch Arbeit, aber auch der jüdisch-christlichen Sexualität und dem Patriarchat, dem Ideal der asketischen Libido und der bürgerlichen Moral. Marx hätte die Marxisten unterstützt; Freud die Freudianer vielleicht nicht unbedingt, da auch sie Marxisten waren und der konservative Wiener Doktor sich zum Unterstützer Mussolinis erklärte und sogar eine Zusammenarbeit mit dem Dritten Reich anstrebte, um ein Verbot der Psychoanalyse durch die Nazis zu verhindern.

Im 20. Jahrhundert nahm die Kunst den gleichen Weg wie das Christentum: nach unten in Richtung eines zunehmenden Nihilismus. Am 20. Februar 1909 erschien im *Figaro* Marinettis Futuristisches Manifest. Darin pries er Gefahr, Heldentum, Energie, Aggressivität, Geschwindigkeit, Gewalt, Kampf und Krieg als »einzige Hygiene der Welt« (*Geschichte des Futurismus*, S. 39); Revolution, Stärke, Hass, Jugend, Maschinen, fanatische Menschenmengen, Militarismus, Patriotismus, Vernichtungstaten der Anarchisten; schöne Vorstellungen, die töten; Frauenverachtung und Gewalt. »Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus [kämpfen]« (ebd., S. 27). Marinetti rief deshalb dazu auf, Bücher zu verbrennen, Museen durch die Umleitung von Flüssen zu überschwemmen, künstlerisch bedeutsame Orte mit Hammer und Meißel zu zerstören und Venedig zu einem Parkplatz zu machen. Kunst sei nichts als Gewalt, Grausamkeit und Ungerechtigkeit. Der Futurismus erstreckte sich

auf alle Bereiche: von der Literatur über Dichtung, Musik, Theater, Kino, bildende Kunst und Architektur bis hin zu Wissenschaft und dem Kochen. Im faschistischen Italien unter Mussolini kam das gut an; in Lenins jungem Sowjetrußland ebenso.

Zwischen 1916 und 1920 veröffentlichte die Dada-Bewegung sieben Manifeste. Im *Dadaistischen Manifest* von 1918 schrieb Tristan Tzara: »Jeder muss es schreiben: Es gibt eine große destruktive, negative Arbeit zu vollenden.« In abgehackter Syntax, assoziativ, zwischen poetischem Redefluss und Onomatopoesie, mithilfe der sogenannten *Écriture automatique* und ohne Rücksicht auf die Interpunktion verkündete Dada seine Thesen: den Hass auf die Prinzipien, die Ablehnung von Moral, Vernunft, Erinnerung und Logik; den Hass auf das Bürgertum, die Hinfälligkeit der Malerei und den Tod der Kunst. Gepriesen wurden die Psychoanalyse, die Wahrheit der Stärke, die Weisheit des Irrsinns. Natürlich ging es auch um Durchfall, Urinale, Gedärme, Furz, Urin und Scheiße. In *Herr Aa der Antiphilosoph schickt uns dieses Manifest* fallen die rätselhaften Worte: »Auslöschung. Ja, natürlich.«

Der Beitrag des Franzosen André Breton zum Dadaismus wird nur selten erwähnt. Dabei enthalten die *Manifeste des Surrealismus* (von 1924 und 1929) die gleichen Kritikpunkte und Lobgesänge. Breton definierte den Surrealismus wie folgt: »Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht.« (*Die Kunst des Surrealismus*, S. 42) Breton war ein Anhänger der Freud'schen Psychoanalyse. Die Verdrängung des Unbewussten hielt er für die Ursache aller Krankheiten, und da die Zivilisation aus dieser Verdrängung hervorgehe, sei auch sie pathologisch. Behandeln sollte man sie laut Breton durch die Befreiung des Unbewussten. Der Surrealismus war die Aufforderung zur Befreiung des Unbewussten, zunächst in Form eines intellektuellen Spiels, dann als Politik, die aus dem Gehirn des Künstlers auf die Geschichte einwirke. Deshalb versteckte Breton im zweiten Manifest auch

1. Die Leidenschaft der Zerstörung

nicht seine Vorliebe für den Trotzismus und schrieb, ohne mit der Wimper zu zucken: »Die einfachste surrealistische Tat ist, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings so viel wie möglich in die Menge zu schießen.« (Ebd., S. 66)

Was das konkret hieß? Damit hatte die Ästhetik des Verschwindens gesiegt: 1910 wurde die Malerei mit Kandinsky abstrakt und schaffte das Motiv ab; 1916 beendete Duchamp mit dem *Ready-made* die abstrakte Kunst; 1922 brach James Joyces Roman *Ulysses* mit der Narration und rückte den autistischen Diskurs ins Zentrum; 1923 verbannte Schönberg Harmonie und Tonalität im Namen vom Atonalität und Zwölftontechnik aus der Musik; 1945 entwickelte Isidore Isou den Lettrismus, der Worte, Metaphern und Sinn zugunsten einer reinen Anordnung von Buchstaben zerstörte; 1952 schuf John Cage sein stilles Konzert *4'33''*, in dem die Musik nur aus den Geräuschen der Zuschauer im Raum bestand; im gleichen Jahr führte Guy Debord den Film *Geheul für de Sade* auf, der eine vollkommen schwarze Leinwand zeigte; 1961 verkaufte Manzoni seine zur Kunst erhobenen Fäkalien. Was kann *nach der Scheiße* noch kommen? Etwa ein Redeschwall über die Scheiße, um zu erläutern, dass es sich in Wahrheit um Kritik am Kapitalismus handelt – obgleich die Scheiße doch dessen Quintessenz ist?