

IV.

Fundobjekt
und Post-
Readymade

Neue Begriffe 20

Die feinen Unterschiede... 20.1

Mit dem White Cube institutionalisierte sich einst ein Raum der Kunstrezeption, der jeden Kontext – außer dem Kontext ›Kunst‹ – zu suspendieren vermochte: Ein Raum der Reflexion, dessen freistellende Kraft so stark war, dass Bilder keiner Rahmen mehr bedurften und in dem selbst Alltagsobjekte ein neues Gesicht annahmen. Mit »Fountain«, einem Objekt, das zwar spät im White Cube ankam, doch von Anfang an für diesen konzipiert worden war, schien Marcel Duchamp ebendies demonstrieren zu wollen. Seine minimalistische Setzung machte das System der Relationen evident, die sich zwischen Kunstobjekt, Kunstinstitution, Kunstrezeption und dem Künstler als Autor entspinnen. Das Museum vermochte jedwedes appropriierte Objekt als Kunst zu legitimieren – Autorschaft war selbst dann möglich, wenn der Künstler seinem Objekt apathisch gegenüberstand. Duchamps sprachspielerische Titel indes machten die Vieldeutigkeit von Sprache (in Hinblick auf das Objekt, das sie beschrieb oder benannte) in einer Weise operativ, welche die Rolle der Kunstrezeption, die sich an der Deutung der eigentlich semantisch ›leeren‹ Objekte arbeitete, als Co-Autorin in den Vordergrund treten ließ.

Kommen wir nun von Duchamps Readymades zu dem in dieser Studie eingeführten Begriff des ›Post-Readymade‹ sowie zum Sonderfall der ›Kunst mit Fundobjekten‹. Unter den zahlreichen, mitunter konkurrierenden Deutungen, die die Kunstgeschichtsschreibung in den vergangenen sieben Jahren hervorgebracht hat, dürfte Einigkeit darüber herrschen, dass die Statusverschiebung des appropriierten Objekts hin zu einem musealisierten Kunstobjekt für Du-

champs Readymade essentiell war. Post-Readymades hingegen werden mitunter künstlerisch verhandelt, ohne notwendigerweise dauerhaft zu Kunstobjekten zu werden. Dergestalt zielen sie nicht mehr primär auf den Grenzverkehr zwischen Alltagsraum und Museum ab, sondern auf außermuseale Wirklichkeiten. Im Unterschied zum Readymade führen sie nicht so sehr eine Attacke auf die Institution Kunst, in die sie eindringen. Vielmehr bezeugen Post-Readymades die Migration von Objekten zwischen allen möglichen ›Sites‹. Diese Eigenschaft verband so diverse Objekte wie den vom Ozean ausgespuckten Plastikmüll (Orozco), aus der Ferne nach London verfrachtete Gletschereis-Findlinge (Eliasson), oder Grabsteine, in deren Dislozierung sich die Verschleppung der Zwangsarbeiter, für die sie stehen, symbolisch wiederholte (Thompson). Im Kontrast zu Duchamps ›indifferentem‹ Readymade erwiesen sich Post-Readymades zudem als ›aufgeladen‹ mit Bedeutung, sozioökonomischen, historischen und ökologischen Konnotationen, und nicht selten auch mit affektiven Gehalten. Die Objekte Michael E. Smiths etwa evozierten die desolaten Lebensbedingungen der gott- und kapitalverlassenen Stadt Detroit, während Boltanskis anonyme Nachlässe uns mit der gesellschaftlichen Verdrängung des Todes aus unseren Lebenswelten konfrontierten. Wo Duchamps Readymade auf die Eigenlogik des Kunstsystems abhob, da entlarvten die von Wilson aus dem Magazin der American Historical Society geborgenen Sklavenhandschellen das Museum als einen Macht-Wissen-Komplex, zu dessen Operationen neben dem Sammeln, Bewahren und Erforschen auch Zensur gehört.

Als eine Untergruppe der Post-Readymades loten auch Fundobjekte ein Feld in seinen Infrastrukturen und den in ihm wirkenden Kräften aus. An ihnen lässt sich beobachten, wie Objekte in sozioökonomischen Systemen zirkulieren (Lawson, Steyerl), oder wie sie als ›significant objects‹ Teil von Autobiographien (Calle, Shapton), persönlichen oder historischen Archiven werden (Vo, Raad, Joreige). Doch wo Post-Readymades die Spuren der uns umgebenden Infra-

strukturen oder *das gesellschaftlich Verdrängte* sichtbar machen und dabei ›beredsam‹ sein können, ohne irgendwelcher Worte zu bedürfen, da ist das entscheidende Merkmal der Fundobjekte die werkimmanente Präsentation einer Funderzählung. Ein weiterer Unterschied zur Kategorie Post-Readymade besteht darin, dass Kunst mit Fundobjekten – wie aus dieser Untersuchung hervorging – nicht immer im Modus ›appropriertes Objekt im Ausstellungsraum‹ operieren muss. Vielmehr ist ihr eine dokumentarische Logik (qua Funderzählung) inhärent. Um diese Unterschiede systematisch zu erfassen und den in Teil I monierten Unschärfen der kunstwissenschaftlichen Terminologie konstruktiv zu begegnen, möchte ich nachfolgend drei neue Definitionen vorschlagen.

Definition ›Objet Trouvé‹ 20.2

Als Kunstkonzept wurde das *Objet Trouvé* von André Breton im Rahmen seiner surrealistischen Ästhetik eingeführt. Das *Objet Trouvé* (frz. ›vorgefundenes Objekt‹) ist ein gefundener Gegenstand, an dem sich unbewusste Wünsche und verdrängte Erinnerungen niederschlagen und der dadurch für seinen Finder zu einem epistemischen Objekt wird. Über diese von Breton hervorgehobene, psychologische Dimension hinaus deutete Walter Benjamin es als Auslöser einer ›profanen Erleuchtung – einer materialistischen, anthropologischen Inspiration‹ und adaptierte es für seine Geschichtsphilosophie. Vergleichbar mit dem Readymade Marcel Duchamps geht das *Objet Trouvé* *nicht* im Zusammenhang eines übergeordneten Kunstwerks auf (anders als z. B. die dinglichen Elemente der Assemblage). In zentralen Aspekten jedoch unterscheiden sich *Objet Trouvé* und *Readymade* signifikant: Während Duchamp nur eingangs von einer Strategie der Dokumentation Gebrauch macht, um sein *Readymade* in den Kunstdiskurs einzuführen (durch die Inszenierung eines Skan-

dals in der Kunstzeitschrift »The Blind Man«), ist dem *Objet Trouvé* eine dokumentarische Logik inhärent. Duchamps »indifferente« *Readymades* werden quasi-skulptural als Objekte im Ausstellungsraum präsentiert und lassen jeden Deutungsversuch ins Leere laufen; Bretons *Objet Trouvé* hingegen ist als »bedeutungsvolles« Objekt auf erzählerische Kontextualisierung angewiesen.

Bretons bekanntestes *Objet Trouvé* ist der sogenannte »Slipper Spoon«, ein auf dem Flohmarkt gefundener, geschnitzter Holzlöffel, der in Bretons autobiographischem Roman »L'Amour Fou« (1937) fotografisch und erzählerisch dokumentiert ist. Der Löffel ging 1934 in Bretons Privatsammlung ein und ist heute unter der Bezeichnung »Cuiller-Soulier (La Grande Cuiller)« Teil der Sammlung des Centre Pompidou. Das mediale Changieren des *Objet Trouvé* als *konkretes* wie auch *dokumentiertes* Objekt verzögerte seine Rezeption bis sich in Folge der Konzeptkunst der 1970er Jahre medial hybride Formate etablierten. Kunstwissenschaftlich wurde das *Objet Trouvé* von Rosalind Krauss (unter skulpturalen und fotografischen Aspekten) und von Hal Foster (unter psychoanalytischen Aspekten) erschlossen. Künstlerische Weiterentwicklungen des *Objet Trouvé* über den Surrealismus hinaus finden wir in der Kunst mit Fundobjekten.

Definition »Post-Readymade« 20.3

Der Begriff *Post-Readymade* erkennt an, dass Duchamps Konzept des Readymade in den über hundert Jahren seiner künstlerischen Rezeption beträchtliche Transformationen erfahren hat. Ebenso wie das *Readymade* ist das *Post-Readymade* ein Gegenstand, der unmittelbar und ohne jegliche Veränderung als künstlerisch appropriiertes Objekt im Raum präsentiert wird. Von den grundlegendsten Eigenschaften des *Readymade* unterscheiden sich *Post-Readymades* indes durch eine oder mehrere der folgenden Abweichungen: (1) Die

Kontextverschiebung des appropriierten Objekts findet nicht im Ausstellungsraum statt, sondern z. B. im öffentlichen Raum. (2) Das appropriierte Objekt muss nicht notwendigerweise einen Statuswechsel zum Kunstobjekt erfahren; vielmehr kann es sich auch um ein entliehenes oder gar materiell instabiles Objekt handeln. (3) Es handelt sich um ein ›bedeutungsgeladenes‹ statt ›indifferentes‹ Objekt. Beim bedeutungsgeladenen Post-Readymade kann Bedeutung *implizit* durch kulturelle Konnotationen, Materialsymbolik oder seine Einbettung in einen performativen oder aktivistischen Kontext suggeriert werden. Ein Sonderfall des bedeutungsgeladenen Post-Readymade ist die Kunst mit Fundobjekten, welche die Bedeutung ihrer Dinge durch eine Funderzählung *explizit* macht.

Definition ›Fundobjekt‹ 20.4

Das Fundobjekt ist ein Gegenstand, der ohne jegliche Veränderung künstlerisch appropriiert wurde und durch ein Fundnarrativ kontextualisiert wird. Die Kunst mit Fundobjekten wurde in den 1930er Jahren von André Breton unter dem Begriff Objet Trouvé konzeptualisiert. Von den Objets Trouvés Bretons ausgehend, lassen sich der ›Fetisch‹ und das ›Relikt‹ als signifikante Fundobjekt-Varianten ableiten: In der Kategorie ›Relikt‹ changierten Fakt und Fiktion in einer Weise, die ein positivistisches Verständnis des Objekts als Tatsache destabilisiert, während sich in der Kategorie ›Fetisch‹ die sozio-ökonomische Logik des kapitalistischen Raums manifestiert.

Wie für Bretons Objet Trouvé und Duchamps Readymade ist auch für das Fundobjekt seine Herkunft aus der außerkünstlerischen Wirklichkeit konstitutiv. Auch geht es nicht im Zusammenhang eines übergeordneten Kunstwerks auf (vgl. Assemblagen wie Daniel Spoerri ›Fallenbilder‹ oder Robert Rauschenbergs ›Combine Paintings‹), sondern steht als dinglicher Protagonist in dessen Zent-

rum. Im Unterschied jedoch zu Duchamps ›indifferenten‹ und kuratorisch wie auch semantisch ›freigestellten‹ Readymades handelt es sich um *bedeutungsgeladene* Dinge, die von multimedialen Referenzsystemen umgeben sind: Das Objekt wird z. B. mit einem Fundort in Bezug gebracht oder als Teil einer Funderzählung inszeniert. Während Finden und Sammeln vielfach Teil kreativer Prozesse ist, ist die werkimmanente Präsentation einer *Funderzählung* für die Kunst mit Fundobjekten essentiell. Auch müssen Fundobjekte, anders als Readymades, keineswegs dauerhaft appropriiert werden oder ›Kunststatus‹ beanspruchen. Aufgrund seiner in der Fundbehauptung angelegten zeugnishaften Struktur kann das Fundobjekt sowohl als Post-Readymade, also *appropriiertes Objekt im Ausstellungsraum* in Erscheinung treten als auch als ein (in Fotografie und Text, Installation, Archiv, Artist Lecture oder Videoessay) *dokumentiertes Objekt*.

Beispiele der Kunst mit Fundobjekten in der Variante ›bedeutungsgeladenes Post-Readymade‹ sind: Walid Raads »My neck is thinner than a hair: The Benz« (1988 – 2022), Lamia Joreiges »Objects of War« (2000 – 2006), Dah Vos »Theodore Kaczynski's Smith Corona Portable Typewriter« (2011), Luke Willis Thompsons »Sucu Mate/Born Dead« (2012) und Lindsay Lawsons »The real smiling rock« (2013 – 2016). In der ›dokumentarischen Variante‹ verhandeln z. B. Walid Raads »Atlas Group« (Archiv), Tacita Deans »Teignmoth Electron« (Film-Installation) oder Hito Steyerls »In Free Fall« (Videoessay) Fundobjekte.

Im Unterschied zu Bretons Objets Trouvés, die sich primär auf die Subjektivität des Finders bezogen, werden Fundobjekte in der Kunst heute – als Gegenstände forensischer, ökonomischer oder anthropologischer Untersuchungen (Artistic Research) – zu Indizien von gesamtgesellschaftlicher Relevanz.