

Affordante Exponate

Eigensinnige Objekte bei René Lalique, Marcel Duchamp und Piero Manzoni

Thomas Moser

1. Renitente Requisiten

Die Vorstellung, dass Objekte inert und handlungsunfähig sind, ist ein Kind der westlichen Moderne. Sie beruht auf der – ebenfalls modernen – dichotomen Gegenüberstellung von Objekt und Subjekt. In der Vormoderne wimmelt es hingegen nur so von verschiedensten sozusagen ›animistischen‹ Dingkonzepten, die über bloße Rhetorik weit hinausgehen und beispielsweise eine Wundertätigkeit von Artefakten und anderer unbelebter Materie annehmen.¹ Etymologisch lässt sich diese auf uns gerichtete Aktivität der Dinge durchaus noch nachvollziehen, insofern das ›Objekt‹ letztlich auf das lateinische ›obiectum‹ (Vorwurf) und schließlich das Verb ›obicere‹ (etwas vor- oder entgegenwerfen) zurückgeht.² Die Dinge werden dem Menschen also entgegengeworfen; wir treten Objekten nicht selbst entgegen, sondern sie kommen auf einen zu, um von unserem Sinnesapparat erfasst zu werden. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ist eine solche Lebendigkeit der Objekte systematisch dekonstruiert und als archaisch empfundener Animismus entzaubert worden, nur um diesen im selben Atemzug als eine der zentralen Triebfedern ästhetischer Erfahrungen wieder aufzuwerten. Friedrich Theodor Vischer spitzt im ersten Band seines Romans *Auch Einer* (1879) dahingehend mit einem Augenzwinkern zu:

»O, das Objekt lauert. Ich setze mich nach dem Frühstück frisch, wohlgemut an die Arbeit, ahne den Feind nicht. Ich tunke ein, zu schreiben, schreibe: ein Här-

- 1 Siehe hierzu exemplarisch die Beiträge in Cordez et al. (Hg.) (2018): *Object fantasies. Experience & creation*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- 2 Florian Wöller hat diesen etymologischen Ursprung in der scholastischen Philosophie des 13. Jahrhunderts festgemacht. Vgl. Florian Wöller (2018): »Bewegen und Beenden. Anmerkungen zum Objektbegriff in der spätmittelalterlichen Geschichte«, in: Cordez et al., *Object fantasies*, S. 67–78.

chen in der Feder, damit beginnt es. Der Teufel will nicht heraus, ich beflecke die Finger mit Tinte, ein Flecken kommt auf's Papier, — dann muß ich ein Blatt suchen, dann ein Buch und so weiter, und so weiter, kurz: der schöne Morgen ist hin. Von Tagesanbruch bis in die späte Nacht, so lang irgend ein Mensch um den Weg ist, denkt das Objekt auf Unarten, auf Tücke. [...] So lauert alles Objekt, Bleistift, Feder, Tintenfaß, Papier, Cigarre, Glas, Lampe — Alles, alles auf den Augenblick, wo man nicht Acht gibt.«³

Was Vischer in dieser Passage konturiert, ist ein Phänomen, das aus dem Alltag bestens vertraut sein dürfte: In der Interaktion mit den Objekten, die den Menschen umgeben, lassen sich die von den Gebrauchsgegenständen aufgrund kultureller Dispositive erwarteten und affordanten Funktionen und Nutzungsdimensionen oftmals überhaupt nicht realisieren.⁴ Und schon landet anstelle eines Buchstabens etwa ein unansehnlicher Fleck auf dem zu beschreibenden Briefpapier oder, aktueller, die (ihrerseits verflixt eigensinnige) Autokorrekturfunktion des Smartphones muss im Eifer des Gefechts gemachte Tippfehler ausbessern. Die nicht ganz ironiefreie Pointe von Vischers Darstellung liegt nun darin, dass der Protagonist und Ich-Erzähler den Pilotenfehler in einen Instrumentenfehler wendet: Nicht er selbst verursacht den Tintenklecks, weil er sich bei der Schreibtätigkeit unachtsam verhält, sondern die böswillig lauende Schreibfeder. Den Objekten wird damit mehr als eine lediglich unspezifische Agency zugesprochen oder soziale Handlungsmacht, nämlich eine Art autarkes Eigenleben mitsamt moralischer Verantwortung (›lauern‹, ›Unarten‹, ›Tücke‹).⁵ Dass sich Vischers Sohn Robert in den 1870er Jahren intensiv mit dem sogenannten ›optischen Formgefühl‹ und im Fahrwasser von Edward Tylors *Primitive Culture* mit Natur- und Objektbeseelungsdiskursen auseinandergesetzt hat, hegt die Perspektive seines Vaters gewissermaßen in einen größeren

3 Friedrich T. Vischer (1879): Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft. 2 Bände, Stuttgart/Leipzig: Hallberger, S. 32.

4 Unter ›Affordanz‹ wird kulturwissenschaftlich das Funktions- oder Nutzungsangebot verstanden, das ein Objekt über Eigenschaften wie Material, Beschaffenheit oder seine äußere Gestaltung macht. Gemeint ist damit beispielsweise die mit einem Henkel verbundene Einladung, einen Gegenstand dort zu greifen und anschließend typgerecht zu nutzen.

5 Innerhalb der Soziologie hat Latour mit Kollegen wie Michel Collon und John Law entschieden dazu beigetragen, Objekte und Technik wieder als Wirkinstanzen und Akteure des Gesellschaftlichen stark zu machen, das zuvor auf Mensch-Mensch-Interaktionen reduziert worden war. Das theoretische Rahmengerüst dieser Neubewertung der Objekte bildet die sogenannte Akteur-Netzwerk-Theorie, die sich bereits im ausgehenden 20. Jahrhundert als wissenschaftstheoretisches Modell ausgebildet hatte und beständig zu einer umfassenden Methode ausgeweitet wurde. Vgl. Bruno Latour (1991a): *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: La Découverte und ders. (1991b): »Inscrire dans la nature des choses ou la clef berlinoise«, in: *Alliage* 6, S. 4–16. Vgl. allgemeiner auch die Anthologie Fiona Candlin/Raiford Guins (Hg.) (2009): *The Object Reader*, New York: Routledge.

geistesgeschichtlichen Horizont ein.⁶ Ganz ohne den Umweg über Spiegelneuronen stellte man sich vor, dass Menschen ihre Befindlichkeiten auf ihre Umwelt projizieren, der sie daraufhin fälschlicherweise menschliche Eigenschaften zuschreiben.

Von hier aus würde sich eine ›Eigensinnigkeit‹ der Objekte fast wörtlich nehmen lassen, um anschließend über die auch äußerlich oftmals lebendig wirkende Objektkultur der Belle Époque zu sinnieren. Entscheidend war jedoch der Umstand, dass dieser Animismus seiner Glaubwürdigkeit in einer aufgeklärten Gesellschaft verlustig gegangen war. Vischer kokettiert über seine Romanfigur also spielerisch mit einer für seine Leser*innenschaft bereits als naiv markierte Eigensinnigkeit der Objekte, die ihren Ursprung im menschlichen Subjekt selbst hat. En bref: Gerade weil man an die Selbstbestimmtheit der Dinge nicht mehr glaubte, ist sie für die künstlerische Produktion so bedeutsam geworden.

Eine Zuckerdose von René Lalique soll im ersten Teil dieses Beitrags Anlass für Überlegungen dazu geben, wie über ein werkimmanentes Adressat des haptischen Vermögens der Rezipient*innen eine Eigensinnigkeit der Objekte evoziert werden konnte.⁷ Als ›eigensinnig‹ werden dabei Objekte verstanden, die sich gegenüber ihrer typologisch spezifischen Benutzung als widerständig erweisen. Im Mittelpunkt steht dabei die Kategorie Affordanz: Durch einen suggerierten Gebrauch von Alltagsobjekten, die »uns zu bestimmten Handlungen«⁸ auffordern (Affordanz), wird

-
- 6 Tyler hatte sich in seinem Hauptwerk damit befasst, inwiefern vermeintlich ›primitive‹ Kulturen für sie unerklärliche Naturphänomene personifizieren und damit letztlich mythologisieren. Ausgehend von derartigen animistischen Naturanthropomorphismen wurden verschiedene Theorien einer Selbstprojektion auf unbelebte Objekte diskutiert, die insbesondere im deutschen Sprachraum als ›Einfühlungsästhetik‹ einen wesentlichen Vorgang der Kunsterfahrung ausgemacht haben wollten. Vgl. hierzu Edward Tylor (1871): *Primitive culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom*. 2 Bände, London: J. Murray und Robert Vischer (1873a): *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*. Dissertation, Leipzig: Hermann Credner; Heinrich Wölfflin (1886): *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Dissertation. München: Dr. C. Wolf & Sohn; Karl Groos (1892): *Einleitung in die Aesthetik*. Giessen: J. Ricker und Theodor Lipps (1903–1906): *Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. 2 Bände, Hamburg: Voss.
- 7 Siehe zum produktiven Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Haptik zuletzt Markus Rath/Jörg Trempler/Iris Wenderholm (Hg.) (2013): *Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit*, Berlin/Boston: De Gruyter, Lisa A. Ahlers (Hg.) (2016): *Prière de toucher. The touch of art*, Basel: Weitra, Thomas Moser (2018): »Objektkultur um 1900. Der Tastsinn in Décadence und Wissenschaft«, in: Ernst Seidl/Frank Steinheimer/Cornelia Weber (Hg.): *Objektkulturen der Sichtbarmachung. Instrumente und Praktiken*, Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, S. 83–90; Steffen Haug/Thomas Helbig/Tina Zürn (Hg.) (2019): *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, München: Fink; Kristin Marek/Carolin Meister (Hg.) (2022): *Berührung. Taktilen in Kunst und Theorie*, Paderborn: Brill/Fink.
- 8 Kurt Lewin (1926): *Untersuchungen zur Handlungs- und Affekt-Psychologie*, in: *Psychologische Forschungen* 7, S. 294–385, hier: S. 351. Siehe zum betonten Appell- und Aufforderungscharakter des Objektbegriffs aus methodischer Perspektive Philippe Cordez (2014): »Die

eine berührende Interaktion provoziert. Diese kulturell erlernte, gewohnheitsmäßige Interaktion wird anschließend kalkuliert verunsichert (Eigensinn) und so ein Reflexionsprozess angestoßen. Im zweiten Teil des Beitrags soll in drei Schritten eruiert werden, wie institutionelle Rahmungen auf diese Gemengelage wirken: Einem kurzen Unterkapitel zum musealen Tastverbot im späten 19. Jahrhundert folgt zunächst eine Auseinandersetzung mit Marcel Duchamps Readymades. Obwohl diese ursprünglich gar nicht für Ausstellungssituationen intendiert waren, wurden sie immer wieder als kritische Kommentare auf den Funktionsverlust der Objekte im musealen Kontext besprochen. Im Textdiskurs, in Duchamps New Yorker Studio und erst später in Ausstellungen haben die Readymades, so mein Argument, auf ganz unterschiedliche Weise Eigensinn entfaltet. Das letzte Kapitel erörtert schließlich, inwiefern Piero Manzonis *Merda d'Artista* die Wirkmechanismen zwischen affordantem Gebrauchsgegenstand und kunstinstitutioneller Rahmung ebenso bewusst wie provokant vorführt. Es scheint letztlich, dass die affordanten Kunstwerke im Museum ein umso wirkmächtiges, weil unerfüllbares Berührungsbegehren schüren; Nutzungs- und haptische Genusseinladung zeitigen gleich zwei sich überlagernde und oftmals aufeinander bezogene Affordanzen. Der moderne nutzungsfeindliche Ausstellungsraum lässt sich so bisweilen als eine Eigensinnigkeitsmaschine charakterisieren.

2. Der Widerspenstigen Zähmung

Fast zeitgleich mit der Einfühlungsästhetik, und sicher alles andere als zufällig, prägt sich im Jugendstil und insbesondere im belgisch-französischen Art Nouveau eine Objektkultur aus, die die Widerspenstigkeit der kunsthandwerklichen Erzeugnisse ebenfalls immer wieder selbstbewusst in ins Zentrum ihres ästhetischen Erlebens rückt.⁹ Eine Zuckerdose von René Lalique (Abb. 1) spielt einen mitgedachten Körperkontakt beispielsweise gekonnt gegen ihre Rezipient*innen aus, indem sie die Aufmerksamkeit über ihre künstlerische Gestaltung entscheidend irritiert. Das heute im Lissabonner Museu Calouste Gulbenkian verwahrte Objekt von um 1897–1900 setzt sich aus einem Knäul elegant geschwungener,

kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven«, in: Kunstchronik 67 (7), S. 364–373 und rezenter auch Annika Schlitte/Markus Verne/Gregor Wedekind (2021): »Die Handlungsmacht ästhetischer Objekte. Ein Aufriss«, in: Dies. (Hg.): Die Handlungsmacht ästhetischer Objekte, Berlin/Boston: De Gruyter, S. VII–XXIV.

9 Der erste Teil dieses Beitrags beruht im Wesentlichen auf Beobachtungen, die ich in anderen Publikationen ausführlich dargelegt und in den Kontext sinnesphysiologischer Haptik-Diskurse um 1900 eingepflegt habe. Vgl. hierzu Thomas Moser (2022): Körper und Objekte. Kraft- und Berührungserfahrungen in Kunst und Wissenschaft um 1900, Paderborn: Brill/Fink, insbesondere S. 3–50.

patinierter Silberschlangen und einem bernsteinfarbenen Glaskorpus zusammen, der aus den offenen Freiräumen zwischen den Tieren hervorquillt.¹⁰ Die raumgreifende Plastizität der Schlangen nimmt mit der körperlichen Verfasstheit der Rezipient*innen Kontakt auf, sobald sich die Tiere nicht mehr als bloß dekoratives Basrelief an den Außengewänden des Gefäßes gerieren und stattdessen in den sie umgebenden Raum vordringen. Zwei von ihnen schnappen als eine Art Tülle nach vorne und auch der Henkel wird von zwei miteinander verschlungenen Tieren gebildet. Diese haptische Leerstelle muss durch die Hand geschlossen werden, wenn die Dose gebrauchsunterrichtet bewegt werden soll. Als entscheidendes Interface zwischen Objekt und Rezipient*innenkörper fungiert jedoch der Deckel des Nests, der angehoben werden muss, um Zugang zum süßen Schatz zu erlangen, den die aggressiven Schlangen gleichsam mit Argusaugen bewachen. Dieser bekrönende Verschluss ist als asymmetrisch zusammengerollter Körper einer weiteren Schlange ausgeführt worden, die sich bedrohlich aufgerichtet hat und den Zuckerbegehrenden ihr weit aufgerissenes Maul angriffslustig entgegenreckt. Was die Verlangenden bei einem Berührungsversuch erwarten wird, stellen ihre ineinander verbissenen Schwestern direkt darunter in Aussicht, nämlich körperlichen Schmerz – die wenig wünschenswerte Schattenseite des Tastvermögens. Der routinemäßige Griff nach dem Zucker wird durch die Drohgebärde verunsichert und die Aufmerksamkeit auf die sinnliche Wahrnehmung der scheinbar in Gefahr schwebenden Finger gelenkt. Die habitualisierte und unbewusste Perzeption wird durch die Erscheinung des Gegenstands zur aufmerksamen und bewussten Apperzeption geschliffen – und zwar zu einer haptischen Apperzeption.¹¹ Erst dadurch, dass das verschließbare Objekt als Zuckerbehältnis fungiert und hierzu händisch mit ihm interagiert werden muss, wird ein Austausch zwischen Blick, Körper und

-
- 10 Laliue hat in einem fehleranfälligen Verfahren zunächst das Schlangengeäst angefertigt und das noch zähflüssige Glas danach direkt darin geblasen und trocknen lassen. Siehe hierzu Maria F. Passos Leite (2001): »René Laliue (1860–1945). Serpents sugar-bowl«, in: Maria I. P. Coutinho/João C.-B. Pereira (Hg.): Calouste Gulbenkian Museum, Museumskatalog, Lissabon: Fundação Calouste Gulbenkian, S. 175.
- 11 Jonathan Cray's Studie *Suspensions of perception* hat den Aufmerksamkeitsbegriff in den Mittelpunkt kunsthistorischer Wahrnehmungsdebatten gestellt und einen maßgeblichen Verschiebungsprozess hin zum modernen Sehen beobachtet, das von psychologischen und physiologischen Umwälzungen seit der Jahrhundertmitte ebenso geprägt wurde wie von der industrialisierten Konsumkultur. Der eigentliche Beitrag der entlang Manet, Seurat und Cézanne geführten Untersuchung liegt darin, über den Aufmerksamkeitsbegriff die Art und Weise fokussiert zu haben, auf die die Bildkünste des Fin de Siècle die Kunsterfahrung kognitiv zu lenken versucht haben. Vgl. Jonathan Cray (1999): *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge, MA: MIT Press und in einer größeren kulturhistorischen Perspektive Aleida Assmann/Jan Assmann (2001): *Aufmerksamkeiten*, München: Fink.

Objektgestaltung angeregt, wie er wesenseigen für Alltagsobjekte aus dem Bereich des Kunsthandwerks ist.

Abb. 1: René Lalique: Zuckerdose, um 1897–1990



Die Besonderheit liegt nun darin, dass diese haptische Interaktion, die gewissermaßen auf das Nutzungsangebot des Objekttyps antwortet, gestalterisch antizipiert – genauer gesagt: irritiert – wird. Georg Simmel hat in seinem Essay *Der Henkel* diesbezüglich herausgestellt, dass die Gestaltung eben des Henkels einer Kanne nicht arbiträr gewählt werden dürfe, da dieser eine vermittelnde Rolle zwischen Gebrauchspraxis und ästhetischer Wirkung einnehmen müsse. Anders als Adorno trennt Simmel den ideellen Raum des Ästhetischen von der Welt des Realen. Den funktionalen wie künstlerischen Erzeugnissen des Kunsthandwerks kommt dadurch eine Sonderstellung zu: Beide Welten müssen sich hier berühren und eine harmonische Einheit bilden; sie brauchen und bedingen einander, um ein gleichermaßen funktionstüchtiges wie ästhetisch gelungenes Objekt zu bilden.

»Es ist von prinzipiellstem Interesse, daß die rein formalen ästhetischen Anforderungen an den Henkel dann erfüllt sind, wenn seine symbolischen Bedeutungen – der geschlossenen Einheit der Vase zugehören und zugleich der Angriffspunkt einer, dieser Form ganz äußerlichen Teleologie zu sein – zu Harmonie oder Gleichgewicht gekommen sind.«¹²

12 Georg Simmel (1911): »Der Henkel«, in: Ders. (Hg.): *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays von Georg Simmel*, Leipzig: Werner Klinkhardt, S. 127–136, hier: S. 133f.

Über die tastende Berührung wird dieses Zusammenfallen von realweltlicher Funktion und künstlerischem Gesamteindruck zur Anwendung gebracht. Durch die selbstreferentielle Sinnlichkeit und die figurale Reflexion der Tasterfahrung tragen die Objekte das Gepräge der von Simmel beschworenen »überästhetischen Schönheit«¹³ – wenngleich die Zuckerdose diese eigensinnig ad absurdum führt. Das natürliche Naheverhältnis zwischen Kunsthandwerk und Haptik war Simmel bereits bewusst, da er die abbildende Räumlichkeit etwa der Malerei und Plastik als unwirklich und damit der sinnlichen Realität entzogen erachtet hat. Insbesondere der haptische Zugang zur Welt würde dieselbe als Wirklichkeit erkennbar werden lassen. Aus diesem Grund lagert Simmel die Funktionalität des Objekts nicht in der ausschenkenden Tülle oder dem Flüssigkeitsbehälter der Kanne ab, sondern im Henkel, mit dem die Hand haptisch korrespondiert. Dabei handelt es sich keineswegs um eine den Gebrauchsgegenständen per Definition inhärente Banalität, sondern um eine in der Belle Époque bewusst zur Schau gestellte Qualität sui generis dieser Objekte.

In diesem über die Gestaltung irritierten Zusammenspiel von Affordanz und Apperzeption kommt indes ein weiterer Aspekt zum Tragen, nämlich der haptische Genuss des Objekts. Wie überaus explizit das biomorphe Art Nouveau gerade hierauf abgehoben hat, lässt sich an zahlreichen Beispielen vorführen; auch im Fall von Laliques Silberschlangen ist eine Lust am Betasten in Anschlag zu bringen, die sich im Fall der tausendfach reproduzierten Vase *Lily of the Valley* (Abb. 2) der Porzellanmanufaktur Amphora in frappierend programmatischer Klarheit nachvollziehen lässt.¹⁴ Das knapp 35 Zentimeter hohe Gefäß stellt ein überdimensionales Maiglöckchen-Pistill mit Narbe dar und synthetisiert eine ganze Reihe von Wachstumsstadien der weißblühenden Pflanze in einem einzigen Objekt. Schon im unteren Drittel variieren die Oberflächenstrukturen und Formen stark: eingewinkelte, welk zusammengezogene und kräftige, voluminöse Blätter kontrastieren über einem in plastischen Perlen ausgeführten Ring unterhalb des knospenden Pistills. Aus ihm schält sich wiederum eine elfenbeinern anmutende Femme fleur mit langem, hochgestecktem Haar, das sich seinerseits um die schlanken Bögen der vegetabilen Form verwickelt. Hinter ihr spinnt sich eine biomorphe Extremität zu einer weit ausladenden Arkade, deren Abschluss dem weiblichen Akt als Sitzvorsprung dient. Der obere Abschluss dieser Arkade trifft auf den zunächst verjüngten, auberginefarbenen Pistill-Schaft und öffnet sich auf beiden Seiten zu gekräuselten, mit winzigen Maiglöckchen gesäumten Blütengirlanden, die in keiner anderen Form der Vase eine Entsprechung finden. Die Tülle bildet das ebenfalls beige und leicht wellige obere Ende des Schafts. Dreht man das Objekt nur ein Stück, nehmen

13 Ebd., S. 134.

14 Vgl. Richard L. Scott (Hg.) (2004): *Ceramics from the house of Amphora*, Ausstellungskatalog, Sidney, OH: Scott.

die ineinander geschachtelten und verschlungenen Serpentina durch die rasant sich wandelnde Silhouette noch an Fahrt auf.

Abb. 2: Eduard Stellmacher: Vase (Lily of the Valley), 1898–1899



So spektakulär und überzogen das unaufhörliche Durcheinander von sich verjüngenden und anschwellenden, glatten und rauen, longitudinalen und bauchigen, feinen und groben, weichen und harten plastischen Momenten auch sein mag – es steht metonymisch für das Art Nouveau und den pflanzlichen Jugendstil. Außergewöhnlich und im höchsten Maße symptomatisch zugleich ist hierfür die verträumte *Femme fleur*, die ihren Kopf von der Vase abgewandt und den Blick ihrer kaum noch geöffneten Augen unbestimmt in die Ferne gerichtet hat. Dafür greifen ihre Hände umso prominenter nach den dichten, plastisch von der Vase hervortretenden Maiglöckchenketten. Nicht zuletzt dadurch, dass ihre vom Sehsinn im Stich gelassenen Finger gerade die haptisch spektakulärste Stelle der Vasenoberfläche betasten, sollen Rezipient*innen von dem sensiblen und gleichermaßen erotisierenden Naturgeschöpf offenbar dazu verführt werden, es ihm gleichzutun. Das unerschöpfliche Variantenvokabular des Keramikreliefs ist durch den Visus allein nicht vollumfänglich zu genießen. Zwischen Gebrauch und Genuss fungiert das *Femme fleur*-Mo-

tiv als eine Art Gebrauchsanleitung des Objekts, das nicht nur betrachtet, sondern auch berührt werden will. Wie ein Gegenbild zu den schnappenden Silberschlangen gibt das wohlige Lächeln auf den blassen Lippen dabei bereits Auskunft über die Genüsse, die Betrachter*innen bei einer Berührung erwarten dürfen. Dass bei allen bekannten Fassungen der Vase insbesondere die weibliche Figur variiert, aber nie von deren haptischer Berührungsgeste abgerückt wird, unterstreicht die emblematische Programmatik dieses raffinierten Scharnierobjekts.

Der über die Affordanz gespielte, haptische Genuss der Objektkultur der Belle Époque ist nicht nur den ausgeführten Werken eingepreist, sondern auch in einschlägigen Schriftquellen nachvollziehbar. Immer wieder ist insbesondere in Ausstellungsbesprechungen der Kunsthandwerkszeitschriften herausgestellt worden, dass die Objekte nicht nur schön anzusehen, sondern unbedingt auch »agréable au toucher«¹⁵ sein müssen, wie es dort oft heißt. Sind sie es hingegen nicht, werden sie als Werke minderer Qualität zurückgewiesen und kritisiert. In den zahlreichen Beiträgen der einschlägigen französischen Zeitschriften *Art et décoration* und *L'Art décoratif* wird nach 1890 bis kurz nach der Jahrhundertwende eine implizite Kunsthandwerkstheorie entwickelt, die auf eben die haptische Gefälligkeit der Objekte beharrt.¹⁶

Damit überlagern sich hier zwei unterschiedliche Affordanzen, nämlich eine funktionsmäßige und die haptisch genussmäßige. Die hier vorgenommene Unterscheidung zwischen händischer Nutzung der Werke im Sinne ihrer typologischen Funktion und einem genuin haptischen Genuss, etwa des Oberflächenreliefs, gibt die Objekte des Art Nouveau insgesamt als eigensinnige Objekte zu erkennen. Denn das Erkunden, Darüber-Streichen und Genießen von Henkeln, Gehstockgriffen und Türknäufen löst die feilgebotene Funktionalität gar nicht ein. Der funktional-affordante Charakter der künstlerisch gestalteten Gebrauchsgegenstände scheint meist eine initiale Aufforderung oder Einladung, die letztlich durch den haptischen Genuss des Objekts selbst bereits irritiert und in manchen Fällen sogar obsolet wird. Der gebrauchsmäßigen Affordanz kommt so die Stellung eines Vorwands oder Katalysators zu, der, gestützt durch die äußere Gestaltung, die für die künstlerische Qualität der Werke bestimmende Haptik ins Spiel bringt. Das könnte einen möglichen Aufschluss darüber bieten, warum die meisten der Objekte, soweit das heute beurteilt werden kann, nie in ihrer eigentlichen Funktion genutzt worden sind.

15 Émile Molinier (1897): »Notes sur l'étaï«, in: *Art et Décoration* 2, S. 97–104. Vgl. hierzu auch exemplarisch die Ausstellungsrezensionen und Kunsthandwerksbesprechungen Gustave Babin (1897): »Le salon du Champ-de-Mars«, in: *L'art décoratif moderne*, S. 178 und Henry Nocq (1896): *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*. Paris: H. Floury, S. 36.

16 Siehe hierzu T. Moser: *Körper & Objekte*, S. 71–81.

Widerständigkeit ist also nachgerade das bestimmende Prinzip der biomorphen Handschmeichler der Belle Époque.

3. Museale Tastpolemik

Dass der Tastsinn für den gelungenen Umgang mit Kunstwerken eine derart eminente Rolle spielt, ist – zumindest im langen 19. Jahrhundert – alles andere als selbstverständlich. Nicht zuletzt in der Tradition der aufklärerischen Sensualisten des 18. Jahrhunderts, allen voran aber Herders Band zur *Plastik*, forderte der Ästhetiker Robert von Zimmermann bereits 1865:

»Freilich dürften dann nicht wie jetzt Verbote und hölzerne und eiserne Schranken die Berührung der Bildwerke hindern. Das Abtasten des Rückens des ruhenden Herkulestorso, der schwellenden Glieder der Venus von Melos oder des barberinischen Fauns müsste der Hand eine Wonne gewähren, welche nur mit dem Genuss des Ohrs bei dem mächtigen Wogen Bach'scher Fugen oder schmelzender Mozart'scher Melodien zu vergleichen wäre.«¹⁷

In poetisch bemühter Rhetorik postulierte Zimmermann anschließend noch radikaler, dass der Sehsinn für den ästhetischen Genuss der Bildhauerei gänzlich überflüssig sei und rekurrierte damit auf den Blinden-Topos, der seit dem frühneuzeitlichen Paragone und Sensualismus seine Signifikanz nicht eingebüßt hatte.¹⁸ An Zimmermanns handgreiflicher Kunstschwärmerei nahm man damals durchaus Anstoß, waren mit der körperlichen Nähe doch erotische Praktiken verbunden, die in einer Ausstellungssituation als völlig unangemessen empfunden wurden. Ein bissiger Einwand folgte dementsprechend prompt von keinem Geringeren als Friedrich Theodor Vischer, der gegen seinen Kollegen polemisierte: »Man hat die nackten Statuen abgesperrt gegen gewisse schmunzelnde Feinschmecker des Tastsinns, von deren Fingern gewisse schwellende Formen nach und nach förmlich polirt wurden«¹⁹. Vischer führt die sexuelle Konnotation des Tastsinns ins Feld, um den Formalisten Zimmermann als primitiven Lüstling zu verunglimpfen. Ähnliches hatte Zimmermann wohl bereits geahnt und sich redlich darum bemüht, den ästhetischen

17 Robert von Zimmermann (1865): *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. 2 Bände, Wien: Wilhelm Braumüller, S. 490.

18 1903 sollte die Autobiografie der taubblinden Schriftstellerin Helen Keller gerade diese ästhetische Favorisierung des Tastvermögens durch eine blinde Autorin Bestätigung finden. Vgl. Helen Keller (1903): *The Story of my Life*. New York: Doubleday, Page & Co.

19 Friedrich T. Vischer (1873b): »Kritik meiner Aesthetik. Fortsetzung und Schluß«, in: Ders. (Hg.): *Kritische Gänge*. Band VI/6, S. 1–227, hier: S. 33.

Genuss qua haptischer Wahrnehmung von einer alltäglichen Tasterfahrung abzugrenzen und zu sublimieren. Es handle sich vielmehr um eine idealisierte Variante des Betastens, eine spezifische, nicht allgemeine Form der Apperzeption – ästhetischer, nicht ästhetischer Genuss. Was die beiden humanistischen Streithähne aber nicht explizit zum Thema machen, ist, dass sie von Kunstwerken in Museen sprechen. Und das scheint für die Frage nach widerständigen oder eigensinnigen Objekten aus kunsthistorischer Perspektive eine ganz entscheidende Prämisse. Zimmermann und Vischer argumentieren gewissermaßen aneinander vorbei: Während Vischer den Tastsinn grundsätzlich für den Kunstgenuss ausschließen möchte, sieht Zimmermann das Problem in den Rezeptionsmodalitäten der Museen. Affordanz und Apperzeption kunsthandwerklicher Objekte sind damit letztlich auch an soziale Räume rückgekoppelt: Erst in jüngerer Vergangenheit hat die Kunstgeschichte systematisch herausgearbeitet, dass die okulozentrische Ausstellungspraxis des 19. Jahrhunderts eine spezifisch bürgerliche Seite des Umgangs mit den bildenden Künsten bedingt und später bedient hat. Ihr gegenüber standen sehr viel intimere und prononciert leibliche Kunstbegegnungsformen in privaten Sammlungskontexten, wie sie ursprünglich dem Adel vorbehalten gewesen sind, der im Stand war, Kunst zu erwerben. Folglich blieb denen, die nicht über die Möglichkeit zum Besitz verfügten, gar nichts anderes als die andächtige Rezeption über die Fernsinne, die bald zum favorisierten Modell der Avantgarden aufgerückt ist.²⁰ Wolfgang Ullrich hat etwa erläutert, dass die räumlich wie pekuniär zwangsläufige Distanz des Bürgertums zu den unerreichbaren Kunstwerken als gleichermaßen distanzierter Rezeptionsdiktum überkompensiert worden ist.²¹ Wer hingegen investives Interesse an der Kunst anmeldete, konnte beispielsweise mit Kant oder Wackenroder gar keine unbefangenen ästhetischen Urteile mehr über sie fällen. Bis heute verkörpert die Institution Museum dieses »ocular regime«²² und vermarktet seine vereinzelt Tastangebote – meist in Gestalt von plastischen oder virtuellen Faksimiles – ent-

20 Vgl. hierzu die Besprechungen eines einschlägigen Kupferstichpaars von Daniel Chodowiecki (1779/80) in Wolfgang Kemp (1975): »Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation«, in: Städel-Jahrbuch 5, S. 111–134; Werner Busch (1997): »Daniel Chodowieckis ›Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens‹«, in: Ernst Hinrichs (Hg.): Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann, Tübingen: Niemeyer, S. 77–99 und Wolfgang Ullrich (2014): »Besitzen statt rezipieren. Wie die Ikonografie zeitgenössischer Kunstsammler die Ideale moderner Kunst revidiert«, in: POP 3 (2), S. 121–129, hier: S. 120.

21 Vgl. ebd.

22 Geraldine A. Johnson (2014): »Beyond the visual. The multi-sensory reception and display of Renaissance sculpture«, in: Georg U. Großmann/Petra Krutisch (Hg.): The challenge of the object. Congress Proceedings. Band I/2, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, S. 348–351, hier: S. 348.

sprechend als kleine Revolution.²³ An den allgegenwärtig gewordenen, von fremden Fingern verschmierten Touchscreens scheint die angestaute Tastlust in Ausstellungshäusern dafür überkompensiert zu werden. Eigenschaften wie etwa das Gewicht bildhauerischer oder kunsthandwerklicher Erzeugnisse werden im Museum jedenfalls nur in den allerseltensten Fällen überhaupt ausgewiesen und die physikalische Dimension der Werke so auf das Sichtbare beschränkt. Der haptische Umgang mit Kunstwerken ist bis heute also ein Elitenphänomen, das von weniger gutbetuchtem Klientel nur noch indirekt nachvollzogen, nicht aber erlebt werden kann. Für das Kunsthandwerk bedeutet das in letzter Konsequenz, dass seine Derivate im Museumskontext systematisch einer kennzeichnenden Eigensinnigkeit beraubt werden. Laliqes Zuckerdose wird im Lissaboner Gulbenkian-Museum hinter einer dicken Glasscheibe vor haptischen Annäherungen geschützt, sodass das eigentlich ja konstitutive Irritationsmoment kaum noch nachvollziehbar und schon gar nicht mehr im vorgesehenen Rahmen erfahrbar ist. Zurück bleibt eine nur mehr kognitiv nachvollziehbare virtuelle Eigensinnigkeit, die ein haptisches Begehren womöglich erst recht potenziert.

4. Readymades in Studio, Text und Vitrine

Obwohl Duchamps ikonische Readymades zunächst gar nicht für Ausstellungssituationen gedacht waren, wurde der Gebrauchsverlust der Objekte im White Cube immer wieder an ihnen und dem von ihnen gestifteten haptischen Begehren verhandelt. Bereits das *Fahrrad-Rad* von 1913 erweist sich an und für sich als eigensinnig, wenn das Rad so auf dem Hocker montiert wird, dass es zwar weiterhin ein Drehen anbietet, ein Bodenkontakt aber verunmöglicht wird. In zugespitzter Form lässt sich eine verwehrte Nutzung im Fall seiner Flaschentrockner, vor allem aber natürlich im Hinblick auf sein popkulturell wie kunsthistorisch chronisch überstrapaziertes *Pissoir Fountain* (Abb. 3) diskutieren. Nachdem die New Yorker *Society of Independent Artists* das lediglich mit dem Pseudonym ›R. Mutt‹ signierte, industriell gefer-

23 Vgl. Constance Classen (2005): »Touch in the museum«, in: Constance Classen (Hg.): *The book of touch*, Oxford: Berg, S. 275–286, Elizabeth Pye (Hg.) (2007): *The power of touch. Handling objects in museum and heritage contexts*, Walnut Creek: Left Coast Press; Helen J. Chatterjee (Hg.) (2008): *Touch in museums. Policy and practice in object handling*, Oxford: Berg; Fiona Candlin (2010): *Art, museums and touch*, Manchester: Manchester University Press; Nina S. Levent/Alvaro Pascual-Leone (2014): *The multisensory museum. Cross-disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory, and space*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield; Kristen Brown (2018): »Touch, taste, smell. Fostering museum visitor engagement with multisensory spaces«, in: Gregory Marinic (Hg.): *The interior architecture theory reader*, London: Routledge, S. 202–211. Die einzige Ausnahme bilden künstlerische Arbeiten, die ihre Berührung bisweilen als Institutionskritik zum konstitutiven Werksbestandteil gemacht haben.

tigte Keramikobjekt 1917 zurückgewiesen hatte, war es kurz darauf in Alfred Stieglitz' Galerie 291 ohne Nennung von Duchamps Namen zu sehen, wo Stieglitz es auch in einer wohl fingierten Ausstellungssituation fotografierte.²⁴ Ungeachtet anderslautender Selbstaussagen hat der passionierte Schachspieler Duchamp den funktionalen und freilich provokanten Gegenstand vermutlich mit Bedacht gewählt, der seine *Épater-le-bourgeois*-Wirkung nicht verfehlt hat.²⁵ In ihren Verteidigungstexten kritisieren Duchamps Kolleg*innen Walter Arensberg, Beatrice Wood und Louise Norton die für die Zurückweisung Verantwortlichen für den Vorwurf, das *Pissoir* sei »immoral, vulgar«²⁶, und »irrevocably associated in atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort.«²⁷ Arensberg und Wood zufolge sei ein *Pissoir* ebenso wenig unmoralisch wie eine Badewanne, die man täglich im Schaufenster von Installateur*innen sehen könne und Sanitärinstallationen seien mit Brücken ja wohl die einzigen Kunstwerke, die Amerika bislang zustande gebracht hätte.²⁸ Mit dem sarkastischen Lob US-amerikanischer Gebrauchskunst ist die Affordanz des verschmähten Objekts aufgerufen, die interessanterweise im Verweis auf Schaufenster – im Unterschied zu einer Toilette, wo »Mann« 1917 ein *Pissoir* weit öfter angetroffen haben dürfte – in Analogie zur Museumsvitrine sofort wieder eingefangen wird.

-
- 24 Vgl. zur fraglichen Authentizität der Präsentation auf der Fotografie Dieter Daniels (2019): *Readymade century*, Leipzig: Spector Books, S. 104. Sebastian Egenhofer und Dieter Daniels haben überzeugend darauf beharrt, dass Duchamps Readymades vor der Präsentation einer Replik des verschollenen Flaschentrockners 1936 auf der Exposition *surréaliste d'objets* in der Pariser Galerie Charles Ratton streng genommen überhaupt nicht in Ausstellungen rezipiert werden konnten und vermutlich auch gar nicht sollten. Siehe Sebastian Egenhofer (2008): *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München: Fink, hier: S. 118–120; Dieter Daniels (1992): *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln: DuMont. Egenhofer argumentiert in seiner Phänomenologie des Readymade, dass die langanhaltenden institutionenkritischen Interpretationen Duchamps Projekt unter intellektuellem Werk verkaufen würden. Obschon ihnen auch erst seit ihrer (Wieder-)Entdeckung durch die Surrealist*innen die bis heute anhaltende kunsttheoretische Aufmerksamkeit zugekommen ist, sind die Readymades nichtsdestotrotz zum präzedenten Prüfstein der Institution Museum avanciert und hierfür immer wieder – absichtlich oder aus Versehen – in Ausstellungssituationen imaginiert worden.
- 25 Vielfach diskutiert wurde etwa seine Darstellung von 1961, die Auswahl seiner Readymades wäre unter keinen ästhetischen Gesichtspunkten erfolgt, sondern mit einer geschmacksneutralen Indifferenz gegenüber dem Gegenstand. Vgl. Marcel Duchamp (1961a): »Apropos of »Readymades«, in: Ders. (1975): *The essential writings of Marcel Duchamp*. Hg. von Michel Sanouillet/Elmer Petersen, London: Thames & Hudson, S. 141–142, hier: S. 141.
- 26 Walter C. Arensberg/Beatrice Wood (1917): »The Richard Mutt case«, in: *The Blind Man*, 2, S. 5.
- 27 Louise Norton (1917): »Buddha of the Bathroom«, in: *The Blind Man*, 2, S. 5–6, hier: S. 5.
- 28 Vgl. W. Arensberg/B. Wood, *The Richard Mutt case*, S. 5.

André Breton hat im *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) eben diese Spannung zwischen Kunstwerk und Alltagsobjekt in den Mittelpunkt des Readymade gestellt: »Ready Made – Ein Gebrauchsgegenstand, der durch die bloße Wahl des Künstlers zum Kunstgegenstand erhoben wird.«²⁹ Entscheidend ist dabei aber der weit weniger oft zitierte zweite Satz des Lemmas von Duchamp, der das bloß alltägliche Objekt seinem haptischen Gebrauch entgegenführt: »Reziprokes Ready Made: Einen Rembrandt als Bügelbrett verwenden« (M[arcel] D[uchamp])³⁰. Trotz des unverhältnismäßigen Beispiels *ex negativo* wird deutlich, dass der ausgewählte Gegenstand in den Augen der Surrealist*innen dadurch, dass er zum Kunstwerk erhoben wird, definitionsbedingt nicht mehr funktional genutzt werden kann. Die Affordanz des Readymade läuft damit zwangsläufig ins Leere. Womöglich hatte man das Bügelbrett als Pendant zum ironisch betitelten *Cadeau* gedacht, für das Man Ray 1921 vierzehn Reiszwecke an die Unterseite eines industriell gefertigten Bügeleisens geklebt hatte. Vergleichbar Laliqes Zuckerdose lädt das Objekt zu seinem händischen Gebrauch ein und verunsichert die haptische Interaktion durch den visuellen Verweis auf Schmerz, wobei aufgrund der unebenen Unterseite eine objektgerechte Nutzung als Bügeleisen nicht mehr möglich ist. In diesem Spiel mit der haptischen Apperzeption wird die »sensationsheischende Tasthuberei«³¹ der Surrealist*innen manifest, die Duchamp Blunck zufolge mit seiner *Prière de toucher* ironisch kommentieren sollte. Duchamp fixierte hierfür jeweils eine plastische weibliche Brust aus Schaumstoff und Samt auf den Buchdeckeln von 999 Katalogen der Internationalen Surrealismusausstellung 1947.³² Dabei muss offen bleiben, ob es Duchamp um den Tastsinn an und für sich ging, das Spiel mit dem musealen Tastverbot oder um die in seiner Tasteinladung auffällig platt vorgetragene Erotisierung der Haptik am weiblichen Körper über den surrealistischen Fetischfetisch, der aus heutiger Perspektive womöglich einmal zu oft über Duchamps Werk gestülpt worden ist.³³ Vieles spricht

29 »Ready Made – Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste« André Breton/Paul Éluard (1938): *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris: Galerie des Beaux-Arts, S. 23. Übersetzungen aus dem Französischen durch den Autor.

30 »Ready made réciproque: se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser« (M. D.)« Zit. nach ebd.

31 Lars Blunck (2003): *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*. Weimar: VDG, S. 99.

32 Vgl. Lars Blunck (2016): »Berührungsgebete. Marcel Duchamps ›Prière de toucher‹ als ›Pierre de touche‹«, in: Ahlers, *Prière de toucher*, S. 95–106. An anderer Stelle wäre darüber hinaus auch unbedingt zu klären, inwiefern eine haptische Interaktion mit den Kunstobjekten genderspezifischen Bedingungen unterlegen ist. Vgl. hierfür als Fallstudie etwa Kathryn Brown (2016): »The domestic interior as a tactile space. Aimé-Jules Dalou and Pierre-Auguste Renoir«, in: Anca I. Lasc (Hg.): *Visualizing the nineteenth-century home. Modern art and the decorative impulse*, New York: Routledge, S. 49–67.

33 Vgl. für den Deutungskomplex um Warenfetisch, Haptik und Erotik bei Duchamp zuletzt noch Massimiliano Gioni (Hg.) (2019): *Appearance stripped bare. Desire and the object in*

dafür, dass es ihm um eine Auseinandersetzung zumindest *auch* mit dem musealen Tastprekariat ging, da er in einem Brief vom 15. März 1947 an Aimé Maeght schreibt, dass er für *Prière de toucher* unbedingt die offizielle Schrifttype der in Museen ubiquitären Hinweisschilder mit der Aufschrift ›*prière de ne pas toucher*‹ verwenden möchte.³⁴ Gleichwohl Duchamp seine Werke eventuell durch die Tastobsession der Avantgarden vereinnahmt sah, reflektierte er die Blickhegemonie des Museums zu einer Zeit, zu der seine Re-Readymades ebenso wie die dysfunktionalen Bügeleisen und Hummertelefone der Surrealist*innen geschützt durch Hinweisschilder und Vitrinen präsentiert wurden.

Tatsächlich ist die objektgerechte Verwendung eines Pissoirs in Ausstellungsräumen per se einigermaßen problematisch, vor allem aber ist es liegend und mangels sanitärer Installation technisch überhaupt nicht möglich, den auf einem auratisierenden Sockel oder später auf einem Türsturz montierten Gegenstand zu nutzen. Und das, obgleich seine Affordanz für kulturell mit Urinalen vertraute Personen völlig evident ist und wohl bis heute niemand in Gänze übersehen haben dürfte, dass es sich um ein Pissoir handelt. Die *choix* des Künstler*innenindividuum allein ist es also nicht, die den Gebrauchsgegenstand zum Kunstwerk macht, sondern der institutionelle Rahmen, der es als solches ausweist, *obwohl* sein Angebotscharakter weiterhin wahrnehmbar bleibt. Aus dieser Spannung konstituiert sich auch seine Eigensinnigkeit. Die Markierung als Kunstwerk kann der Ort Museum mit seinen Sockeln, Panzerglasvitrinen und nobilitierenden Beschilderungen leisten – wie von Beuys' 1973 und 1986 versehentlich gereinigten Werken bekannt ist, bedarf es etwas mehr als nur den Räumlichkeiten der Institution selbst. Dementsprechend sah sich Duchamp auch genötigt, die Readymades auf den Fotos seines New Yorker Ateliers von 1917, die er als Teil des käuflichen Miniaturmuseums *Boîte-en-valise* zwischen 1935 und 1966 reproduzieren ließ, durch Beschriftungen und Retuschen von den ebenfalls dort abgebildeten Kissen und Möbeln unterscheidbar zu machen.³⁵ Da zahllose von Duchamps erst später weltberühmt gewordenen Readymades relativ rasch verschollen waren und teilweise wohl ungerührt weggeworfen worden sind, darf man vermuten, dass in den widerständigen ›Originalen‹ ursprünglich noch sehr viel alltäglicher Gebrauchsgegenstand vernommen wurde.

the work of Marcel Duchamp and Jeff Koons, even, Ausstellungskatalog, London/New York: Phaidon; Paul B. Franklin (Hg.) (2021): Please touch. Marcel Duchamp and the fetish, Ausstellungskatalog, London: Thaddaeus Ropac.

34 Vgl. für diese Deutung Michael R. Taylor (Hg.) (2009): Marcel Duchamp. Étant donné, Ausstellungskatalog, Philadelphia/New Haven: Yale University Press, S. 70 und für den besagten Brief P. Franklin, Please touch, S. 40 und 107.

35 Siehe für die Eingriffe in die wohl nicht zur Dokumentation einzelner Objekte intendierten Fotografien D. Daniels, Ready-made century, S. 117.

Abb. 3: Marcel Duchamp: *Fountain*, 1917

Eine Eigensinnigkeit der Objekte ist also zumindest im Kontext des Lückenparadigmas Kunst Standortspezifika unterworfen. Duchamp stellte seine Readymades zu Beginn gar nicht aus, sondern hantierte in seinen Ateliers mit ihnen herum, wie aus Fotos und Berichten von Besucher*innen bekannt ist. Herbert Molderings hat sein New Yorker Studio als Wahrnehmungslabor beschrieben, in dem mit den herumliegenden und von der Decke hängenden Readymades spielerisch experimentiert wurde.³⁶ Durch diesen erkenntnisgeleiteten, quasiwissenschaftlichen Umgang erhielten die Objekte, wie Molderings schreibt, den Status von »epistemischen Dingen«.³⁷ Während seine Gäste weder individuelle Kunstwerke wahrnahmen

36 Vgl. zur privaten Experimentierpraxis L. Blunck, *Between Object & Event*, Herbert Molderings (2007): »Eine andere Erziehung der Sinne. Marcel Duchamps New Yorker Atelier als Wahrnehmungslabor«, in: Philine Helas (Hg.): *Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin: Akademie Verlag, S. 219–234 und auch D. Daniels, *Readymade century*, S. 115.

37 Siehe außerdem Hans-Jörg Rheinberger (1997): *Toward a history of epistemic things. Synthesizing proteins in the test tube*, Stanford: Stanford University Press. Hans-Jörg Rheinbergers

noch nachvollziehen konnten, woran der kauzige Pataphysiker Duchamp laborierte, versuchte dieser durch ungewohnte Montagen die teleologische Affordanz der Alltagsobjekte zu irritieren und sie auf diese Weise mit Eigensinnigkeit auszustatten.³⁸ Duchamp selbst soll das verkehrtherum auf dem Hocker montierte Rad seines *Fahrrad-Rads* in seinem Studio beispielsweise sedativ mit seinen Händen in Rotation versetzt haben, worin Lars Blunck eine »im Zusammenspiel von Tast- und Sehsinn erfüllende Bestimmung als praktisch gebrauchbare Apparatur«³⁹ erkannt hat. Hiermit resoniert auch eine Fotografie (Abb. 4) von Robert Rauschenbergs Studio aus dem Jahr 1964, die unter anderem eine signierte Replik von Duchamps Flaschentrockner zeigt, die Rauschenberg nach einer Ausstellung 1959 in New York erstanden hatte.⁴⁰ Durch die Juxtaposition von Re-Readymade, Rauschenbergs eigenen Assemblagen, benutzten Stühlen, Töpfen und Pfannen bleibt eine haptische Begegnung und eine alternative Nutzung latent, mit etwas Fantasie vielleicht als Flaschentrockner, *même*.

Als sich Duchamp zu Beginn der 1950er daran machte, seine eigenen verschollenen Readymades zu rekonstruieren und in Museen zu präsentieren, hatten die Objekte im musealen Kontext bereits stark an Affordanz verloren. Um bei einem Fotoshooting 1952 in seiner eigenen Ausstellung vorteilhafter abgelichtet werden zu können, soll der Franzose eines seiner Readymades beiseitegeschoben haben, woraufhin dem Bericht des Fotografen, Marvin Lazarus, zufolge ein Museumsmitarbeiter auf den Künstler mit den Worten »Don't you know you're not supposed to move things in a museum?«⁴¹ zustürzte. Duchamps mild lächelnde Antwort, er habe das Werk gemacht, sodass es doch sicher vertretbar sei, wenn er es zumindest ein wenig bewege, rückt – abgesehen vom schelmischen Verweis auf die Urheber*innenfrage von Readymades – neben dem Ort und dem kennzeichnenden Rahmen auch die handelnde Person in den Fokus. Vor diesem Hintergrund wäre weiterhin danach zu fragen, was von der Widerständigkeit des so geframten Pissoirs in Sherrie Levine vergoldeter Bronzeappropriation *Fountain (After Marcel Duchamp)* von 1996 noch

Wissenschaftstheorie unterscheidet das »epistemische Ding« als wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand vom »technischen Objekt«, durch das wiederum Kenntnis über die epistemischen Dinge gewonnen werden kann.

- 38 Vgl. zu den Eindrücken seiner Gäste etwa H. Molderings, *Eine andere Erziehung der Sinne*, D. Daniels, *Readymade century*, S. 105–110 und Helen Molesworth (2019): »Rose Sélavy goes shopping«, in: Gioni, *Appearance stripped bare*, S. 16–23.
- 39 L. Blunck, *Between Object & Event*, S. 35. Siehe zur Handhabung des Objekts in Duchamps Studio ebd., S. 30–35.
- 40 Siehe hierzu die Notiz anlässlich der Acquisition des Objekts durch das Art Institute of Chicago N. N. (2018): »Marcel Duchamp's »Bottle Rack«« 2018, in: Art Institute of Chicago. Online unter: <https://www.artic.edu/articles/698/marcel-duchamps-bottle-rack> (letzter Zugriff 06.05.2024).
- 41 Zit. nach L. Blunck, *Between Object & Event*, S. 33.

wirkmächtig ist.⁴² Zu dieser Zeit hatte das Urinal als Kunstgegenstand an Provokationskraft eingebüßt und wurde in einer postmodernen Geste historisiert. Es liegt der Verdacht nahe, dass die Assoziation mit der Stellung von Duchamps Readymade im westlichen Kunstkanon derart dominant geworden war, dass die Affordanz des Gebrauchsgegenstands hiervon praktisch vollständig überlagert wurde. Anders als 1936 in Paris, stand nun die Frage im Zentrum, *wer wen musealisiert und nicht mehr was wie musealisiert wird*.

Abb. 4: Ugo Mulas: Fotografie von Robert Rauschenbergs New Yorker Studio, 1964



5. Künstlerischer Harndrang und Fäkalhumor

In einem später abgedruckten und vielfach debattierten Vortrag 1957 in Texas hat Duchamp die aktive Rolle des Publikums im ›creative act‹ herausgestellt, der allein durch die Arbeit der Künstler*in unvollständig bliebe.⁴³ Kurzum: Ohne Publikum kein Kunstwerk. Parallel dazu entwickelten sich in Europa und insbesonde-

42 Vgl. zu Sherries Verquickung von Kunst und Kunstgeschichte zuletzt Julia Gelshorn (2021): »Diskursgemeinschaft. Zur Verstrickung von Kunst, Kunstgeschichte und Theorie in der Appropriation Art«, in: Matthias Krüger/Léa Kuhn/Ulrich Pfisterer (Hg.): Pro domo. Kunstgeschichte in eigener Sache, Paderborn: Brill/Fink, S. 243–261.

43 Marcel Duchamp (1961b): »The creative act«, in: Ders., The essential writings of Marcel Duchamp, S. 138–140.

re in den USA facettenreiche Iterationen einer Partizipationskunst, die die haptische Involvierung der Betrachtenden als werkskonstitutiv präsentierten.⁴⁴ Der junge Konzeptkünstler Piero Manzoni stellte 1961 mit der *Base magica* etwa hölzerne Sockel aus, auf denen Besucher*innen stehen und, in loser Anlehnung an den antiken Pygmalionmythos, zu lebendigen Skulpturen werden sollten. Im Sommer des Vorjahres hatte er in seiner in Mailand selbstgegründeten Galerie Azimuth unter dem sprechenden Titel *Consumazione dell'arte, dinamica del pubblico, divorare l'arte* dutzende Eier auf einer mobilen Herdplatte gekocht und mit einem Fingerabdruck signiert, um sie anschließend dem Appetit des Publikums zu überantworten.⁴⁵ Im Rahmen seiner humorvollen Kunstmarktkritik konsumierten die Besucher*innen das von Manzoni vor ihren Augen mit den denkbar trivialsten Haushaltsgegenständen hergestellte *Uovo scultura*, um damit in diesem verleiblicht-performativen Akt ein weiteres Kunstwerk zu ko-produzieren. Die Künstlersignatur imitiert hier das Irritationsmoment, das affordante Gebrauchsobjekte im Ausstellungskontext traditionell begleitet. Man könnte von einer simulierten oder metastabilen Eigensinnigkeit sprechen, die zugunsten der *Consumazione dell'arte* überwunden werden sollte, aber eben nicht von allen Gästen überwunden wurde.

Unter doppelter Bezugnahme auf die Eierspeisung spielte Manzoni in seiner fraglos bekanntesten Arbeit erneut mit der Affordanz und dem Eigensinn des Kunstobjekts. Zum damaligen Goldpreis verpackte der jung verstorbene Künstler mutmaßlich jeweils 30 Gramm seiner Fäkalien in insgesamt neunzig nummerierte, geruchsdichte und in verschiedenen Sprachen als *Merda d'Artista* (Abb. 5) beschriftete Dosen. Im eklatanten Unterschied zur *Consumazione dell'arte* sind seine Konserven aber nicht vordergründig für den Ausstellungsraum intendiert gewesen, sondern für die elitäre Käufer*innenschicht des Kunstmarkts, die seine warenförmigen Produkte erwerben konnte. So ausgesucht absurd die Affordanz einer mit Fäkalien gefüllten Dose anmutet, so entscheidend ist sie doch für das Werk: Gerade weil es sich um einen Gegenstandstyp handelt, der üblicherweise Nahrungsmittel nur für eine bestimmte Zeit versiegeln soll und letztlich durch einen Dosenöffner verfügbar gemacht werden kann, der Inhalt aber so unappetitlich wie auratisch und letztlich auch geheimnisvoll unklar ist, bedarf es des dezidiert nicht-musealen Kontexts. Denn ein Reiz der Arbeit lag schließlich darin, dass die Besitzer*innen nicht mit Sicherheit wissen konnten, ob sich in ihren teuer erstandenen Objekten überhaupt der außen behauptete Inhalt verbarg.⁴⁶ Das Spannungsverhältnis zwischen

44 Siehe hierzu etwa erneut L. Blunck, *Between Object & Event*.

45 Vgl. Martin Engler (2013): »Der Körper, sein Bild, seine Aktionen und Objekte. Piero Manzoni und die Biologie der Kunst«, in: Martin Engler (Hg.): *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden*, Ausstellungskatalog, Bielefeld: Kerber, S. 13–39, hier: S. 27–29.

46 Vermutet wurde unter anderem, dass sie mit Gips gefüllt sei oder mit Siena-Erde, aber auch, dass es sich überhaupt nur um umetikettierte Fleischkonserven handle. Martin Engler hat bereits befunden, dass der tatsächliche Inhalt aufgrund der konzeptuellen Verfasstheit des

Objektaffordanz (jederzeit offenbare mysteriöse Konserve) und Widerständigkeit (möglicherweise unappetitliche und wertmindernde Konsequenzen), das mit dem anti-avantgardistischen Besitz verbundene – mit Heidegger gesprochen – ›Zuhandensein‹ der jenseits des Museums augenscheinlich schutzlosen Kunst ist hier bis ins Groteske übersteigert.

Abb. 5: Piero Manzoni: *Merda d'Artista*, 1961



Regelrecht ›meta‹ ist dieses Liebäugeln mit Handlungsmacht, blockierter Affordanz und Musealisierung 1989 geworden, als Manzonis Künstlerkollege Bernard Bazile der Affordanz von Dose Nummer 05 sozusagen erlag. Wie Augenzeuge Jean Louis Maubant später berichtet hat, ließ Bazile die Konserve in der Cours Joulien Gallery in Marseille von einem Bediensteten behutsam öffnen.⁴⁷ Marketingwirksam hatte er Publikum geladen, das Zeuge jenes Spektakels werden und gleich zwei Kunstwerke zu Gesicht bekommen sollte, nämlich die Dosenöffnung und die geöffnete Dose. Bemerkenswert ist, dass der Künstler hierfür in beiden Fällen auf das Mediendispositiv der musealen Kunstbetrachtung durch Glas zurückgegriffen hat.

Werks völlig unerheblich sei. Vgl. M. Engler, *Der Körper, sein Bild, seine Aktionen und Objekte*, S. 31. Soweit bekannt scheint sich darin eine weitere, in Watte und Papier gehüllte Dose mit der erneuten Aufschrift ›Merda d'artista‹ zu befinden. Vgl. auch Franziska Leutenhäußer (2013): ›Boîte ouverte. Manzoni und die Gegenwart‹, in: Engler, Piero Manzoni, S. 217–227, S. 224f.

47 Vgl. für das Prozedere Jean L. Maubant (Hg.) (2004): *I proprietari, Villeurbanne: Institut d'art contemporain*, S. 88.

Denn die Gäste durften den invasiven Gebrauch der Dose nur durch das große Gallerieschaufenster verfolgen, ehe sie in die Ausstellungsräumlichkeiten vorgelassen wurden, in denen die geöffnete *Boîte ouverte de Piero Manzoni* (Abb. 6) als neuestes Werk von Bazile Affordanz neutralisierend in einem Glasschaukasten begutachtet werden konnte. Das Distanzgebot und Tastverbot des Museums taugt in der Postmoderne offenbar nicht mehr zur Institutionenkritik, wohl aber zum instantanen Labeling der eigenen Poiesis als High Art.

Abb. 6: Bernard Bazile: *Boîte ouverte de Piero Manzoni*, 1989



Es lässt sich also abschließend resümieren, dass die durch haptische Leerstellen erzeugte Eigensinnigkeit gebrauchsfähiger Kunstobjekte von den handelnden Akteur*innen, stärker aber noch von den Rezeptionsdispositiven der adressierten Räume abhängt. Duchamps Readymades, bei denen die apperzeptive Wirkung zurücktritt, sind diesbezüglich wie ein Vexierbild von Laliques gestalterischer Verunsicherung der routinemäßigen Begegnung mit einem Gebrauchsgegenstand im privaten Sammlungskontext gelesen worden: Da die Objekte als unmodifizierte Alltagsgegenstände über gar kein gestalterisches Irritationsmoment mehr verfügen

und im imaginierten beziehungsweise später faktischen Ausstellungskontext dennoch nicht ihrer Funktion entsprechend genutzt werden konnten, haben sie die Aufmerksamkeit umso mehr auf die enttäuschte Apperzeptionserwartung sowie die sinnlich-somatischen Spielregeln des White Cube gelenkt. Seine kennzeichnende Gebrauchsverweigerung wurde so eng mit der Kunst assoziiert, dass Bruno Munari und Jean Tinguelys tätige Maschinen etwa just aufgrund ihrer vermeintlichen Zwecklosigkeit als dem Bereich der Bildenden Künste zugehörig erkennbar wurden.⁴⁸ Letztlich ließe sich auch argumentieren, dass die moderne Kunstaussstellung insbesondere im Museum ihrerseits bis heute vielfach als Katalysator einer Eigensinnigkeitsproduktion fungiert, da viele der institutionenkritischen Kunstobjekte qua unannehmbarer Affordanz im Idealfall intellektuelle Prozesse in Gang setzen und damit künstlerisch einkalkulierten, metaphysischen Gebrauch erfahren.

Unabhängig davon, ob Objekte durch Tastverbotsschilder, schnappende Silber-
schlangen oder ihren ungustiösen Inhalt widerständig werden, scheint es doch so, dass oftmals gerade ihre Eigenwilligkeit und Widerspenstigkeit verstärkend auf das subjektive Bedürfnis zurückwirken, ihr Funktionsangebot *dennoch* einzulösen. Bekannte, teils ikonoklastische Übergriffe auf Kunstwerke in Ausstellungssituationen reichen bis zu den jüngsten Bilderstürmen von Klimaaktivist*innen; die hier besprochenen Objekte verfügen jedoch über eine anders gelagerte Eigenlogik, die von ihrer sichtbaren Affordanz als aus dem Alltag vertrauten Gebrauchsgegenständen ausgeht. Manzonis Dose zu öffnen, reagiert auf eine objektimmanente Einladung, die ein Gemälde in dieser Form nicht aussprechen kann. Allerdings ist die notwendige Freiheit, diese Einladung anzunehmen, nicht allen Betrachter*innen gleichermaßen zugänglich. In Baziles Performance und bis zu einem gewissen Grad auch in Manzonis Showkochen transzendiert die Handlungsmacht des Künstlers das institutionelle Noli me tangere. Allein der Künstler gebietet über die Nutzung der Objekte entlang ihrer konkreten typspezifischen Gebrauchsdispositive, selbst wenn es die Werke von Kolleg*innen sind.⁴⁹ Vor aller Augen hat Bazile die renitente Konserve gefügig gemacht, ganz so, als würde er stellvertretend für das Publikum die angestaute Sehnsucht nach deren haptischer Apperzeption und Nutzung stillen – und inszeniert die Grenzüberschreitung dabei entscheidend als Werkgenese zweiter Ebene (etwa der *Boîte ouverte*) und performatives Kunstwerk eigener Valeur. So besehen war es nur folgerichtig, dass sich der Künstler und Musikproduzent Brian Eno am 23.

48 Wie überzeugend man diesen Kunstbegriff fand, war damit natürlich nicht gesagt.

49 Steffen Siegel hat an anderer Stelle treffend von einem »Noli me tangere« im zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb« gesprochen, durch das die haptische Interaktion der auratischen Werke bis heute bis auf wenige Ausnahmen untersagt geblieben ist. Vgl. Steffen Siegel (2005): »Der haptische Blick. Oder vom Begreifen der Bilder«, in: Marcel Lepper/Steffen Siegel/Sophie Wenerscheid (Hg.): *Jenseits des Poststrukturalismus? Eine Sondierung*, Frankfurt a.M., S. 127–147, hier: S. 143.

Oktober 1990 die Mühe machte, eine Pipette mit Eigenruin durch einen schmalen Spalt in einer Museumsvitrine des New Yorker Museum of Modern Art zu schieben, nur um die von Duchamp selbst autorisierte *Fountain*-Replik von 1951 darin wieder »in Betrieb« zu nehmen.⁵⁰ In Sachen Eigensinnigkeit haben sich Werk und Rezipient in diesem besonders kuriosen Fall wenig genommen.

Literaturverzeichnis

- Ahlern, Lisa A. (Hg.) (2016): *Prière de toucher. The touch of art*, Basel: Weitra.
- Arensberg, Walter C./Wood, Beatrice (1917): »The Richard Mutt case«, in: *The Blind Man*, 2, New York.
- Assmann, Aleida/Assmann Jan (2001): *Aufmerksamkeiten*, München: Fink.
- Babin, Gustave (1897): »Le salon du Champ-de-Mars«, in: *L'art décoratif moderne*.
- Blunck, Lars (2016): »Berührungsgebete. Marcel Duchamps »Prière de toucher« als »Pierre de touche«, in: Ahlers, *Prière de toucher*, S. 95–106.
- Brown, Kathryn (2016): »The domestic interior as a tactile space. Aimé-Jules Dalou and Pierre-Auguste Renoir«, in: Anca I. Lasc (Hg.): *Visualizing the nineteenth-century home. Modern art and the decorative impulse*, New York: Routledge, S. 49–67.
- Brown, Kristen (2018): »Touch, taste, smell. Fostering museum visitor engagement with multisensory spaces«, in: Gregory Marinic (Hg.): *The interior architecture theory reader*, London: Routledge, S. 202–211.
- Busch, Werner (1997): »Daniel Chodowieckis »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens«, in: Ernst Hinrichs (Hg.): *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, Tübingen: Niemeyer, S. 77–99.
- Candlin, Fiona (2010): *Art, museums and touch*, Manchester: Manchester University Press.
- Chatterjee, Helen J. (Hg.) (2008): *Touch in museums. Policy and practice in object handling*, Oxford: Berg.
- Chodowiecki, Daniel (1779/80) in Wolfgang Kemp (1975): »Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation«, in: *Städel-Jahrbuch* 5, S. 111–134.
- Classen, Constance (2005): »Touch in the museum«, in: Dies. (Hg.): *The book of touch*, Oxford: Berg, S. 275–286.
- Cordez, Philippe (2014): »Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven«, in: *Kunstchronik* 67 (7), S. 364–373.

50 Vgl. David Marchese (2022): »Brian Eno reveals the hidden purpose of all art«, in: *New York Times*. Online unter <https://www.nytimes.com/interactive/2022/11/14/magazine/brian-eno-interview.html> (letzter Zugriff 06.05.2024).

- Cordez, Philippe/Saviello, Julia/Kaske Romana/Thürigen Susanne (Hg.) (2018): *Object fantasies. Experience & creation*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Crary, Jonathan (1999): *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*, Cambridge/MA: MIT Press.
- Daniels, Dieter (2019): *Readymade century*, Leipzig: Spector Books.
- Daniels, Dieter (1992): *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln: DuMont.
- Duchamp, Marcel (1961a): »Apropos of ›Readymades‹«, in: Ders. (1975): *The essential writings of Marcel Duchamp*. Hg. von Michel Sanouillet/Elmer Petersen, London: Thames & Hudson, S. 141–142.
- Duchamp, Marcel (1961b): »The creative act«, in: Ders., *The essential writings of Marcel Duchamp*, S. 138–140.
- Egenhofer, Sebastian (2008): *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München: Fink, S. 118–120.
- Engler, Martin (2013): »Der Körper, sein Bild, seine Aktionen und Objekte. Piero Manzoni und die Biologie der Kunst«, in: Martin Engler (Hg.): *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden*, Ausstellungskatalog, Bielefeld: Kerber, S. 13–39.
- Fiona Candlin/Raiford Guins (Hg.) (2009): *The Object Reader*, New York: Routledge.
- Franklin, Paul B. (Hg.) (2021): *Please touch. Marcel Duchamp and the fetish*, Ausstellungskatalog, London: Thaddaeus Ropac.
- Franziska Leutenhäußer (2013): »Boîte ouverte. Manzoni und die Gegenwart«, in: Martin Engler (Hg.): *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden*, Ausstellungskatalog, Bielefeld: Kerber, S. 217–227.
- Gelshorn, Julia (2021): »Diskursgemeinschaft. Zur Verstrickung von Kunst, Kunstgeschichte und Theorie in der Appropriation Art«, in: Matthias Krüger/Léa Kuhn/Ulrich Pfisterer (Hg.): *Pro domo. Kunstgeschichte in eigener Sache*, Paderborn: Brill/Fink, S. 243–261.
- Gioni, Massimiliano (Hg.) (2019): *Appearance stripped bare. Desire and the object in the work of Marcel Duchamp and Jeff Koons, even*, Ausstellungskatalog, London/New York: Phaidon.
- Groos, Karl (1892): *Einleitung in die Aesthetik*. Giessen: J. Ricker.
- Haug, Steffen/Helbig, Thomas/Zürn Tina (Hg.) (2019): *Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*, München: Fink.
- Johnson, Geraldine A. (2014): »Beyond the visual. The multi-sensory reception and display of Renaissance sculpture«, in: Georg U. Großmann/Petra Krutisch (Hg.): *The challenge of the object. Congress Proceedings. Band I/2*, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, S. 348–351.
- Keller, Helen (1903): *The Story of my Life*. New York: Doubleday, Page & Co.
- Latour, Bruno (1991a): *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris: La Découverte.
- Latour, Bruno (1991b): »Inscrire dans la nature des choses ou la clef berlinoise«, in: *Alliage 6*, S. 4–16.

- Leite, Maria F. Passos (2001): »René Lalique (1860–1945). Serpents sugar-bowl«, in: Maria I. P. Coutinho/João C.-B. Pereira (Hg.): Calouste Gulbenkian Museum, Museumskatalog, Lissabon: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Levent, Nina S./Pascual-Leone, Alvaro (2014): The multisensory museum. Cross-disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory, and space, Lanham u. a.: Rowman & Littlefield.
- Lewin, Kurt (1926): Untersuchungen zur Handlungs- und Affekt-Psychologie, in: Psychologische Forschungen 7, S. 294–385.
- Lipps, Theodor (1903–1906): Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 2 Bände, Hamburg: Voss.
- Marek, Kristin/Meister, Carolin (Hg.) (2022): Berührung. Tactiles in Kunst und Theorie, Paderborn: Brill/Fink.
- Molderings, Herbert (2007): »Eine andere Erziehung der Sinne. Marcel Duchamps New Yorker Atelier als Wahrnehmungslabor«, in: Philine Helas (Hg.): Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin: Akademie Verlag, S. 219–234.
- Molesworth, Helen (2019): »Rose Sélavy goes shopping«, in: Gioni, Appearance stripped bare, S. 16–23.
- Molinier, Émile (1897): »Notes sur l'étain«, in: Art et Décoration 2, S. 97–104.
- Moser, Thomas (2022): Körper und Objekte. Kraft- und Berührungserfahrungen in Kunst und Wissenschaft um 1900, Paderborn: Brill/Fink.
- Moser, Thomas (2018): »Objektkultur um 1900. Der Tastsinn in Décadence und Wissenschaft«, in: Ernst Seidl/Frank Steinheimer/Cornelia Weber (Hg.): Objektkulturen der Sichtbarmachung. Instrumente und Praktiken, Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, S. 83–90.
- N. N. (2018): »Marcel Duchamp's ›Bottle Rack‹« 2018, in: Art Institute of Chicago. Online unter: <https://www.artic.edu/articles/698/marcel-duchamps-bottle-rack> (letzter Zugriff 06.05.2024).
- Nocq, Henry (1896): Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art. Paris: H. Floury.
- Norton, Louise (1917): »Buddha of the Bathroom«, in: The Blind Man, 2.
- Pye, Elizabeth (Hg.) (2007): The power of touch. Handling objects in museum and heritage contexts, Walnut Creek: Left Coast Press.
- Rath, Markus/Trempler, Jörg/Wenderholm, Iris (Hg.) (2013): Das haptische Bild. Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1997): Toward a history of epistemic things. Synthesizing proteins in the test tube, Stanford: Stanford University Press.
- Schlitte, Annika/Verne Markus/Wedekind, Gregor (2021): »Die Handlungsmacht ästhetischer Objekte. Ein Aufriss«, in: Dies. (Hg.): Die Handlungsmacht ästhetischer Objekte, Berlin/Boston: De Gruyter, S. VII–XXIV.
- Scott, Richard L. (Hg.) (2004): Ceramics from the house of Amphora, Ausstellungskatalog, Sidney, OH: Scott.

- Siegel, Steffen (2005): »Der haptische Blick. Oder vom Begreifen der Bilder«, in: Marcel Lepper/Steffen Siegel/Sophie Wenerscheid (Hg.): *Jenseits des Poststrukturalismus? Eine Sondierung*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, S. 127–147.
- Simmel, Georg (1911): »Der Henkel«, in: Ders. (Hg.): *Philosophische Kultur. Gesamelte Essays von Georg Simmel*, Leipzig: Werner Klinkhardt, S. 127–136.
- Taylor, Michael R. (Hg.) (2009): *Marcel Duchamp. Étant donnés*, Ausstellungskatalog, Philadelphia/New Haven: Yale University Press.
- Tylor, Edward (1871): *Primitive culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom*. 2 Bände, London: J. Murray.
- Ullrich, Wolfgang (2014): »Besitzen statt rezipieren. Wie die Ikonografie zeitgenössischer Kunstsammler die Ideale moderner Kunst revidiert«, in: *POP* 3 (2), S. 121–129.
- Vischer, Friedrich T. (1873a): »Kritik meiner Aesthetik. Fortsetzung und Schluß«, in: Ders. (Hg.): *Kritische Gänge*. Band VI/6, S. 1–227.
- Vischer, Robert (1873b): *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*. Dissertation, Leipzig: Hermann Credner.
- Vischer, Friedrich T. (1879): *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*. 2 Bände, Stuttgart/Leipzig: Hallberger.
- Von Zimmermann, Robert (1865): *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*. 2 Bände, Wien: Wilhelm Braumüller.
- Wölfflin, Heinrich (1886): *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Dissertation. München: Dr. C. Wolf & Sohn.
- Wöller, Florian (2018): »Bewegen und Beendigen. Anmerkungen zum Objektbegriff in der spätmittelalterlichen Geschichte«, in: Cordez et al. (Hg.), *Object fantasies. Experience & creation*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 67–78.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: René Lalique: Zuckerdose, um 1897–1900, Silber und Glas, 22 cm, Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian. © Museu Calouste Gulbenkian/Catarina Gomes Ferreira

Abb. 2: Eduard Stellmacher: Vase (*Lily of the Valley*), 1898–1899, bemaltes Elfenbeinporzellan, 35,5 cm, Privatbesitz. © Richard Binstadt, Studio 3, Cincinnati (Ohio). Abb. aus Scott, Richard L. (Hg.): *Ceramics from the house of Amphora*, Kat. Ausst., Sidney (Ohio) 2004, S. 37

Abb. 3: Marcel Duchamp: *Fountain*, 1917, industriell gefertigtes und signiertes Keramikurinal, unbekannte Maße, Verbleib unbekannt. Fotografiert 1917 von Alfred

Stieglitz in der Galerie 291, New York. © Remitamine/Wikimedia Commons, CCo 1.0.

Abb. 4: Robert Rauschenberg's New Yorker Studio mit Replik von Duchamps Flaschentrockner, fotografiert 1964 von Ugo Mulas. © Robert Rauschenberg Foundation Archives/Ugo Mulas Heirs

Abb. 5: Piero Manzoni: *Merda d'artista*, 1961, Blech, Baumwolle, Papier und möglicherweise Fäkalien, Herning Museum of Contemporary Art, Herning. © Jens Ceder-skjold/Wikimedia Commons, CCo 3.0

Abb. 6: Bernard Bazile, *Boîte ouverte de Piero Manzoni*, 1989, Blech, Baumwolle, Papier und möglicherweise Fäkalien, Institut d'art contemporain, Villeurbanne. © Wolfgang Thaler

