

VIII. ZUSAMMENFASSUNG

„Einer ist ein Narr, zwei eine neue Menschheit.“

Robert Musil, 1921

Kiesler (Abb. 187) und Duchamp (Abb. 188) waren Zeitgenossen, die lediglich ein Altersunterschied von drei Jahren trennte. Beide begannen ihre Künstlerkarrieren in Europa, wanderten unabhängig voneinander nach New York aus und wurden schließlich amerikanische Staatsbürger. Beide interessierten sich auch für die gleichen Problemstellungen in der Kunst, insbesondere für Fragen der Wahrnehmung. Diese Arbeit geht der frühen Beziehung beider Künstler zwischen 1925 und 1937 nach.



Abb. 187 Frederick Kiesler mit *Film Guild Cinema* Plakat, New York, 1928

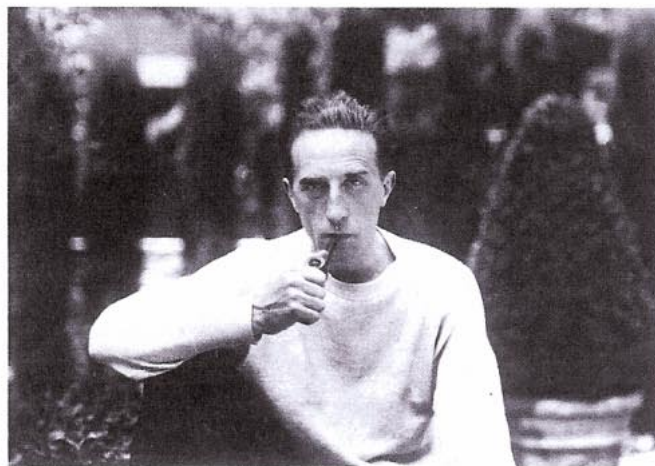


Abb. 188 Marcel Duchamp im Garten der Arenbergs, Hollywood, 1936

Der geschichtliche Hintergrund, der für die hier behandelte Fragestellung wichtig ist, lässt sich wie folgt zusammenfassen: Der Begriff des Kunstwerks wurde im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts radikal neu formuliert, da technische Entwicklungen, wie die drahtlose Telegrafie, die Fotografie, Röntgenstrahlen, Flugzeuge oder auch das künstliche Licht die Wahrnehmung grundlegend verändert hatten.⁸³⁸ Wie einschneidend diese Veränderungen empfunden wurden, zeigt Charles Peguy, der 1913 feststellte: „Seit Jesus Christus hat sich die Welt weniger verändert, als sie es in den letzten 30 Jahren getan hat.“⁸³⁹ Von Wassily Kandinsky ist überliefert, wie tief ihn das „rein wissenschaftliche Ereignis“ der ersten Atomspaltung erschütterte: „[Die Atomspaltung]... wirkte auf mich wie eine plötzliche Zerstörung der ganzen Welt... Alles ist unsicher, brüchig und weich geworden. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein sich in die Luft erhob und sich dort in der Höhe aufgelöst hätte.“⁸⁴⁰ Kandinskys Feststellung zeigt, dass das Unfassbare der neuen technischen Entwicklungen auch Spekulationen über irrationale, übernatürliche Phänomene nährte. Themen wie Okkultismus oder die vierte Dimension wurden daher auch in Künstlerkreisen heftig diskutiert. Es herrschte auch Uneinigkeit darüber, wie neue, im Zusammenhang mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen entstandene Bildformen – zum Beispiel Fotogramme –, die immer wieder mit Röntgenstrahlen in Verbindung gebracht wurden, bewertet werden sollten.⁸⁴¹ Während Max Morise (1903-1973) den Künstler Man Ray 1924 als Alchemisten bezeichnete, der Alltägliches mit hochempfindlichem Papier in „Gegenstände des höchsten Luxus“, in Objekte aus Gold, zu verwandeln vermochte (Abb. 189), reagierte Jean Cocteau auf Man Rays mit *Champs Délicieux* (1922) bezeichnete Auswahl von Fotogrammen in einem offenen Brief.⁸⁴² Er machte darin keinen Hehl aus seiner Abneigung gegen Röntgenstrahlen und bezeichnete sie als etwas „Teuflisches“.⁸⁴³ Kupka wiederum stellte in dem 1920 verfassten Buch *Die Schöpfung in der bildenden Kunst* fest:

„Es zeigt sich, dass zeitgenössische Künstler von den Ergebnissen moderner Wissenschaften beeinflusst werden; viele sind sogar – ob bewusst oder unbewusst – Schüler der heutigen Gelehrten. Denn auch Künstler werden als ein Teil der modernen Gesellschaft gezwungen, Geschöpfe und Gegenstände durch analytische Untersuchungen zu ergründen und so deren wahres Wesen zu begreifen. Obwohl sie durch dieses Streben belastet sind, werden sie trotzdem von der Kunst angezogen und verführt – von diesem traditionellen Lyrismus, den sie weiterführen. Sie steuern ins Land der Träume, in dem die Wirklichkeit, wenn nicht übernatürlich, so doch vom poetischen Zauber und einem besonderen Reiz vergeistigt ist; auf diese Weise erheben sie sich über die allzu graue Welt und nehmen den Betrachter ihrer Kunst mit.“⁸⁴⁴



Abb. 189 Man Ray, *Selbstporträt mit Weihnachtsschmuck*, 1924, Michael M. Senft, New York

⁸³⁸ Vgl. Léon Rosenthal, „Les Salons de 1912“, *Gazette des Beaux-Arts*, 4. Folge, Reihe 7, 1912, S. 349, zit. nach Linda Dalrymple Henderson 1998, S. 4.

⁸³⁹ Charles Peguy, zit. nach Calvin Tomkins 1979, S. 7.

⁸⁴⁰ Zit. nach Sergej A. Romaschko, „Experiment und Erfahrung in der Tradition der russischen Avantgarde“, in: *Hyperplastik. Kunst und Konzepte der Wahrnehmung in Zeiten der mental imagery*, hrsg. v. Elisabeth v. Samsonow und Eric Alliez, Turia und Kant, Wien 2000, S. 164.

⁸⁴¹ So zeigte zum Beispiel auch Lazlo Moholy-Nagy in dem Buch *Malerei, Fotografie, Film* (1927) seine Fotogramme nach dem Kapitel mit Röntgenaufnahmen. Der enge Zusammenhang zwischen Fotogramm und Radiografie lässt sich auch anhand der Versuchsergebnisse des Arztes Villard aus dem Jahr 1899 in Paris nachweisen. Villard strebte positive Abzüge von Röntgenaufnahmen an. Vgl. Michel Poivert, „Der unsichtbare Strahl. Die Strahlungsfotografie zwischen Wissenschaft und Okkultismus“, in: *Im Reich der Phantome* 1997, S. 120-128, S. 124.

⁸⁴² Max Morise, „Les yeux enchantés“, *La Révolution Surréaliste*, Heft 1, 1924, S. 26f. Der Künstler selbst erläuterte Dreier in einem Brief vom 20. Februar 1921 nüchtern: „Ich versuche, meine Fotografien automatisch zu machen, mich meines Fotoapparates wie einer Schreibmaschine zu bedienen“, Man Ray an Katherine S. Dreier, 20. Februar 1921, zit. nach *Man Ray*, hrsg. v. J. H. Martin, Centre Georges Pompidou, Paris 1981, S. 7.

⁸⁴³ Jean Cocteau, „Lettre ouverte à Man Ray, photographe américain“, in: *Les Feuilles libres*, Nr. 26, April-Mai 1926, S. 133-135, zit. nach Michel Poivert 1997, S. 124: „Les rayons x, c'est le diable.“

⁸⁴⁴ Frantisek Kupka, *Die Schöpfung in der bildenden Kunst*, hrsg. und aus dem Tschechischen v. Noemi Smolik, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2001, S. 7.

Wie bereits erwähnt, zeigten Kiesler und Duchamp besonderes Interesse am Phänomen der Wahrnehmung, das Optik, Fotografie, Abdruck, Röntgenstrahlen und die vierte Dimension umfasst, aber auch den Stellenwert des Betrachters neu definiert. Während Duchamp sich in den zwanziger Jahren hauptsächlich für die Problematik von Nachbildern interessierte, entwickelte Kiesler mit dem *Film Guild Cinema* (1929) das erste Kino in Amerika, das explizit auf die Bedürfnisse eines Filmvorführraumes einging. In den dreißiger Jahren entwarf er „Fotofresken“ (photo-murals) (Abb. 190). Auch zwei der Kolumnen, die er für die Zeitschrift *Architectural Record* verfasste, widmeten sich ausschließlich dem Thema Fotografie (Abb. 191), das Kiesler hintersinnig als „design by light“ bezeichnete.



Abb. 190 Frederick Kiesler, *Arbeit und Spiel*, Installation Modernage Furniture Company, New York, 1933

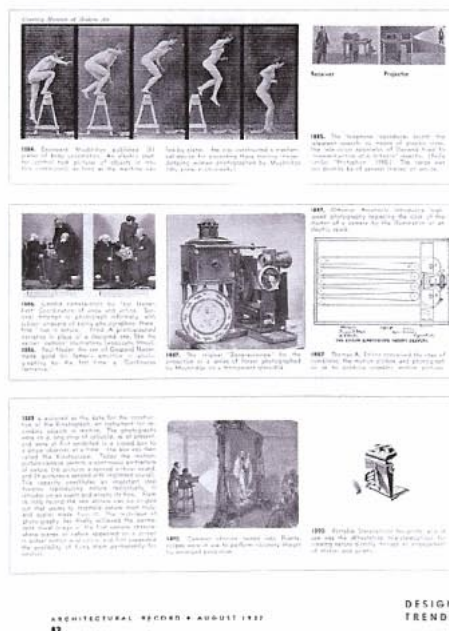


Abb. 191 Frederick Kiesler, *Design-Correlation*, in: *Architectural Record*, August 1937, S. 82

In der vorliegenden Arbeit wurde Kieslers erster Bildessay zu Duchamp untersucht. Dieser verbindet in Form einer Montage Text, Diagramme, Fotos und Röntgenbilder.

Kieslers Interesse am Film manifestierte sich u. a. in seinem ersten Bühnenbild (1923), das Filmprojektionen in die Inszenierung integrierte und damit Theatergeschichte schrieb. Aus späteren Jahren ist ein komplettes Filmskript mit zahlreichen Skizzen erhalten. Es trägt den Titel *Aphrodites Left Turn*. Im Archiv der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung befinden sich außerdem surrealistische Fotografien, die in Paris aufgenommen wurden und auf ein bislang unbekanntes Filmprojekt von Kiesler und Jindrich Heisler (1913-1953) hindeuten.⁸⁴⁵ Kiesler unterhielt auch freundschaftliche Kontakte zu Fotografen wie Alfred Stieglitz oder Paul Strand.⁸⁴⁶

Festzuhalten bleibt, dass er zwar nie selbst zur Kamera griff, sich jedoch immer wieder mit Fragen der Optik, bzw. mit der Fotografie und dem Film beschäf-

⁸⁴⁵ Die Fotos wurden wahrscheinlich von Heisler, der sich auch als Fotograf betätigte, aufgenommen. Ein weiteres, nicht vollendetes Projekt ist der gemeinsam mit Rudy Burckhardt (1914-1999) begonnene Film *Christmas Tree*.

⁸⁴⁶ Vgl. Frederick J. Kiesler an Paul Strand, 27. Mai 1937, AAA: „I am about finished with my study on photography and would like very much to talk it over with you. Will call to hear what day will be convenient for an appointment.“

tigte. Obwohl sein Werk bisher nie unter dem Gesichtspunkt Fotografie und Film betrachtet wurde und die hier gewählte Themenstellung dies nur am Rand erfordert, wird deutlich, dass sich beide Medien wie ein roter Faden durch sein Werk ziehen.

Im Fall von Duchamp stellten Jean Clair und Rosalind Krauss im Jahr 1977 die revolutionäre These auf, sein Werk sei vom Paradigma der Fotografie geprägt. Jean Clair bezeichnete die Fotografie als wichtigstes Verfahren, das Duchamp eingesetzt hatte und erläuterte: „Selten haben die Erfindung und Verbreitung einer Technik die wesentlichen Züge eines künstlerischen Werks in dem Maße bestimmt.“⁸⁴⁷ Er erwähnte außerdem, dass Duchamp nicht zur anderen Seite übergelaufen sei, d. h. nicht selbst Fotograf geworden sei, aber die Neuerungen der Fotografie berücksichtigt und daraus die Konsequenzen gezogen habe.⁸⁴⁸

Die Arbeitsweisen von Kiesler und Duchamp stimmen darin überein, dass beide Fotografie und Film einsetzten, ohne selbst zu fotografieren bzw. zu filmen. Duchamps Fotos nahm meist Man Ray auf, während Kiesler die bekannte Fotografin Berenice Abbott, später auch Willy Maywald (Abb. 192) engagierte.



Abb. 192 Frederick Kiesler, *Totem für all religions* und Mannequin mit Marcel Duchamps *Prière de Toucher*, Galerie Maeght, Paris 1947, Foto: Willy Maywald

Kiesler und Duchamp verwendeten Film und Fotografie nicht im herkömmlichen Sinn. Während Duchamp im Zusammenhang mit den *Réseaux de Stoppages* versuchte, die Fotografie in den Dienst der Perspektive zu stellen, holte Kiesler sie als Projektion auf die Bühne, oder entwarf ein Kino in der Form einer Kamera (Abb. 193), das Fotografie in Raum bzw. Architektur übersetzte. Es ist erstaunlich, dass Kiesler bereits 1937 Duchamps Werk derart scharfsinnig durchdrungen hatte, dass er für die Präsentation des *Großen Glases* die Form des Bildessays, genauer gesagt eines Fotoessays, wählte. Intuitiv hatte er damals bereits erkannt, was Jean Clair und Rosalind Krauss

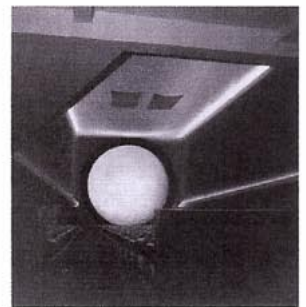


Abb. 193 Frederick Kiesler, *Film Guild Cinema*, New York 1929

⁸⁴⁷ Jean Clair 1977, zit. nach Georges Didi-Huberman 1999, S. 116.

⁸⁴⁸ Ebd.

vierzig Jahre später in ihrer bahnbrechenden These formulieren sollten. Dies zeigt einmal mehr, dass Kunsthistoriker häufig erst mit einer Verzögerung von ungefähr 50 Jahren auf Neuerungen in der Kunst zu reagieren vermögen.

In seinem Bildessay bezeichnete Kiesler die *Mariée mise à nu* als „x-ray painting of space“ und spielte damit auf die Fähigkeit dieses Werkes an, wie ein Röntgengerät auf die Umwelt zu reagieren, bzw. sie wiederzugeben. Kiesler erweiterte mit dieser Feststellung die Rezeptionsgeschichte von Duchamps Hauptwerk um eine entscheidende neue Dimension, die ebenfalls erst ca. 50 Jahre später von Kunsthistorikern wie Jean Clair, William Rubin, Bernard Dorival und vor allem Linda Dalrymple Henderson aufgegriffen wurde. Wie aber gelangte Kiesler zu seiner revolutionären Formulierung?

Sieht man davon ab, dass er eine der wenigen Personen war, die damals bereits alle Implikationen von Duchamps Werk erkannt hatte, so stellt man fest, dass er das Schaffen seines Freundes unter einem völlig anderen Blickwinkel betrachtete, als dies die französischen Surrealisten um André Breton, Gabrielle Buffet oder auch die amerikanischen Reporter getan hatten. Natürlich erforderte ein Bildessay in einer angesehenen amerikanischen Architekturzeitschrift eine andere Herangehens- und Darstellungsweise als beispielsweise ein Artikel für ein intellektuelles, französisches Literaturmagazin, das sich hauptsächlich an einen kleinen Kreis von Eingeweihten wandte. Kieslers Bildessay, der erstmals den technischen Aspekt des *Großen Glases* thematisierte, ist damit ein hervorragendes Beispiel für die von Kant getroffene Feststellung, dass sich Dinge, bzw. Werke zwar nicht verändern, jedoch je nach Blickwinkel neue Dimensionen eröffnen.

Für die These vom „x-ray painting of space“ trifft dies in doppelter Hinsicht zu, denn Kiesler spielte damit auch auf die vierte Dimension an, die ein wesentliches Thema in Duchamps Schaffen darstellte. Duchamp nannte Gaston de Pawlowski und seinen Roman *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension* (1912) als Vorbild für seine Beschäftigung mit der vierten Dimension und auch für das *Große Glas*.⁸⁴⁹ Nach de Pawlowski konnte derjenige, der die vierte Dimension zu nutzen wusste, das Innere von Körpern sehen, ohne von den Oberflächen gehindert zu werden, ja ohne sie in Betracht zu ziehen. Ähnlich wie beim Phänomen der Röntgenstrahlen wäre man also in der Lage, durch Körper hindurch zu sehen.

Kiesler erwähnte in seinem Kommentar aber auch, dass sich das Glas am besten mit geschlossenen Augen erfassen lasse. Auch hiermit spielte er auf die vierte Dimension an, von der Howard Hinton geschrieben hatte, sie lasse sich nur mit Hilfe des inneren Auges wahrnehmen.⁸⁵⁰

Obwohl die vierte Dimension damals in fortschrittlich gesinnten Künstlerkreisen ein viel diskutiertes Thema war, wurde Kieslers Werk mit dieser Fragestellung bisher nicht in Verbindung gebracht. Dies liegt zum einen daran, dass sein Schaffen bis auf wenige Ausnahmen meist nach Gattungen getrennt

⁸⁴⁹ Vgl. Pierre Cabanne 1972, S. 52.
⁸⁵⁰ Vgl. Maurice Maeterlinck 1928, S. 102.

untersucht wurde, d. h. unter dem Gesichtspunkt der Architektur, des Theaters, der bildenden Kunst usw.. Zum anderen spielte Kiesler auf die vierte Dimension selten direkt, sondern meist verschlüsselt an. So bezeichnete er eine der hier besprochenen Lichtpausen als *Place de la Concorde* und bezog sich hierbei wahrscheinlich auf eine Begebenheit, die Gaston de Pawlowski schilderte. Dieser hatte von einem Haus gesprochen, das so flach war, dass man es im Profil nicht sehen konnte. Das Haus besaß zwei Ausgänge, von denen der eine auf die *Place de la Concorde*, der andere auf die Terrasse von St. Germain-en-Laye führte.⁸⁵¹

Kiesler selbst berichtete von einem Treffen mit Mies van der Rohe in Paris:

„Mies van der Rohe... came with me to van Doesburg in Meudon. He sidetracked jovially the Time-Space-Concept as youthful exuberance. Essays to teach it later at the Bauhaus, resulted in two-dimensional partition-groupings in House Brno.“⁸⁵²

Kiesler griff Phänomene, die mit der vierten Dimension zusammenhängen, aber nicht nur in den zwanziger Jahren, sondern auch in seinem Spätwerk auf. Dies zeigt zum Beispiel der Titel der 1956-1959 entstandenen Bronzeskulptur *Ectoplasm*, die Bestandteil des Werkes *The Cup of Prometheus* ist (Abb. 194).⁸⁵³ Bereits die Aspekte der vierten Dimension, die diese Arbeit aufzeigt, lassen erkennen, dass es sich bei der vierten Dimension um einen wichtigen, bisher völlig vernachlässigten Teilbereich des Kieslerschen Gedankengebäudes handelt, ohne den sein Werk eigentlich nicht verständlich ist.

Die hier vorgenommene Untersuchung ergab auch, dass der heute für Kiesler als zentral geltende Begriff der Endlosigkeit neu und wesentlich differenzierter untersucht werden muss. Kiesler verwendete diesen Ausdruck zum ersten Mal im Zusammenhang mit Plänen, die ihm hier abgeschrieben, bzw. Duchamp zugeschrieben werden, weil sie sich überzeugender in dessen Gesamtwerk einfügen.

Duchamp hatte sich schon wesentlich früher mit Endlosigkeit beschäftigt als Kiesler. Schon die untere Hälfte seines *Großen Glases* – die der Junggesellen – gründete auf dem Gedanken des ewig in sich selbst Kreisens. Die Bewegung des endlosen Kreisens liegt auch seinen optischen Experimenten wie der *Rotative Plaque Verre* (1920) oder der *Rotative Demi-Sphère* (1924) zugrunde. Kieslers Begriff der Endlosigkeit scheint hingegen statischer. Dies könnte daran liegen, dass sich Endlosigkeit bei ihm meist in Verbindung mit Architektur manifestierte. So wie die *Raubühne* zwar dynamisches Theaterspiel förderte, sich selbst jedoch nicht bewegte, wäre auch die Mega-Struktur des *Endless Theaters* statisch gewesen, obwohl Kiesler sich die Event-Möglichkeiten im Inneren äußerst vielseitig und lebendig vorstellte. Um Kieslers Begriff der Endlosigkeit besser einschätzen zu können, müsste dieser scharf von dem der anderen Künstler, die zur gleichen Zeit mit diesem Begriff operierten, abgegrenzt



Abb. 194 Frederick Kiesler, *The Cup of Prometheus*, 1956-1959, Nachlass Frederick Kiesler, New York

⁸⁵¹ Zit. nach ebd., S. 44.

⁸⁵² Frederick Kiesler, *The Space House*, o. J., Typoskript, ÖFLKP, S. 1.

⁸⁵³ Frederick J. Kiesler, *The Ectoplasm* (ceiling piece of *The Cup of Prometheus*, Environmental Sculpture, 1956-1959, Bronze, unique cast, 19 x 25 x 21 inches, Sammlung Jack Poses, Vgl. Werkverzeichnis Frederick Kiesler, erstellt v. Lillian Kiesler, Rubrik *Sculpture*, S.2.

werden. Wenn sich Endlosigkeit bei Kiesler tatsächlich zum ersten Mal in den Lichtpausen des *Endless Theaters* manifestiert, bedeutet dies nach den hier gewonnenen Erkenntnissen, dass Kiesler dieses Prinzip nicht selbst entwickelt, sondern als *Readymade* übernommen und seinen Bedürfnissen angepasst hat.

Am Beispiel der Endlosigkeit lässt sich außerdem ein fundamentaler Unterschied zwischen Kieslers und Duchamps Kunstauffassung darlegen. Duchamp entwarf in sich kreisende Maschinen oder Junggesellenapparate um ihrer selbst willen. Obwohl Maschinen wie die *Rotierenden Glasscheiben* (1920) sich drehten, hatten sie keinerlei praktische Funktion. Sie wurden geschaffen, um eine Idee zu verwirklichen. Kieslers Werke blieben dagegen immer fest im angewandten Bereich verankert. Selbst wenn er Themen wie Endlosigkeit aufgriff, entwickelte er mit dem *Endless Theater* oder dem *Endless House* (Abb. 195) Projekte, die das Ziel hatten, Kunst und Alltag miteinander zu verbinden, bzw. Kunst in das Leben zu integrieren.

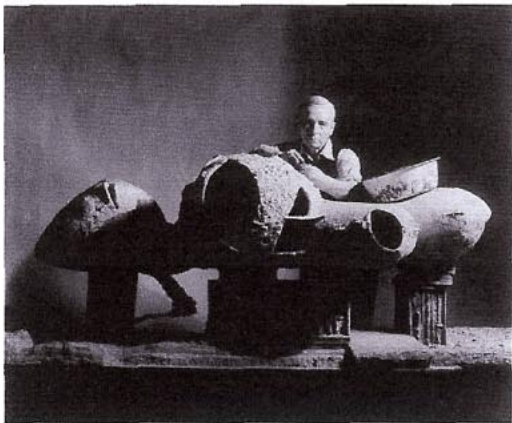


Abb. 195 Frederick Kiesler, *Endless House*, Modell, New York, 1960, Foto: Irving Penn

Für Peggy Guggenheims Galerie *Art of This Century* (1942) spannte Kiesler Schnüre, aus denen Ständer wurden, die Objekte aufnehmen konnten (Abb. 196). Zur gleichen Zeit konzipierte auch Duchamp eine Ausstellungsinstallation mit Schnüren. Im Gegensatz zu Kiesler verspannte er mit den Schnüren jedoch den ganzen Raum (Abb. 197), so dass sich die Ausstellung gar nicht mehr betreten ließ. Auch Fotografie und Film setzte Kiesler auf der Bühne unter anderem deshalb ein, um auf aufwändige Kulissen verzichten zu können. Selbst seine Fotofresken hatten einen klaren Zweck: sie sollten Bilder an den Wänden ersetzen. Derart praktische Überlegungen waren Duchamp vollkommen fremd. Kunst und Alltag miteinander zu verbinden interessierte ihn nicht.

Dennoch beschäftigten sich Kiesler und Duchamp mit ähnlichen Fragestellungen. Wenn daher in dieser Arbeit die These vertreten wird, dass die hier besprochenen Lichtpausen nicht von Kiesler, sondern von Duchamp

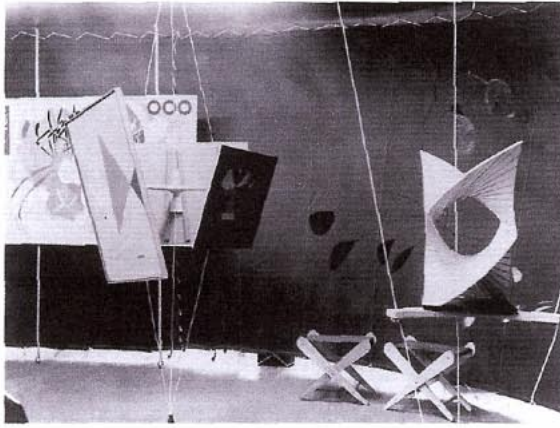


Abb. 196 Frederick Kiesler, *Abstract Gallery, Art of This Century*, New York 1942, Foto: Berenice Abbott



Abb. 197 Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*, New York 1942

stammen, bedeutet dies nicht, dass Kiesler sich mit den dort behandelten Themen nicht auseinandergesetzt hätte. Im Gegenteil; er hat sie wahrscheinlich für seine Zwecke adaptiert. Einen Hinweis darauf, dass er sich um 1925 mit der *Place de la Concorde* in Paris beschäftigt haben muss, gibt Hans Richter, der in seinen Erinnerungen festhielt:

„Wieder ein Jahr später brach der eigentliche Kiesler, der Mann mit ‚totalen‘ Plänen, in Paris durch. Wie ein Besessener arbeitete er an der Transformierung der ‚sowieso unnützen‘ Place de la Concorde zu einem Hochhaus-Zentral-Knotenpunkt, von dem große Autobahnen nach den vier Himmelsrichtungen aus Paris hinausführen sollten. Wer jemals versucht hat, von Paris aus irgendwohin zu fahren, besser gesagt, zu stolpern, der sollte einen solchen Plan zu schätzen wissen. Er wurde nicht geschätzt, und der schönste Platz Europas überlebte Kieslers Verschönerung unverändert. Kiesler entwich aus Paris 1926 und vertauschte es für das fortschrittlichere New York, gut bewaffnet mit einer Theaterausstellung für *The Little Review*, die *Avantgardezeitschrift New Yorks*, die ihm ein würdiges Entree bereiten sollte.“⁸⁵⁴

⁸⁵⁴ Hans Richter, *Köpfe und Hinterköpfe*, Verlag die Arche, Zürich 1967, S. 78.

Es wäre interessant zu wissen, wo, wann und in welchem Zusammenhang Richter von dem Plan der *Place de la Concorde* erfuhr, bzw. ob er ihn jemals gesehen hat.

Ein besonderes Anliegen dieser Arbeit war es, die frühe Beziehung zwischen Kiesler und Duchamp zu untersuchen. Da es so gut wie keine Dokumente gibt, die den Austausch beider Künstler zwischen 1925 und 1937 belegen, wurde ihr Verhältnis über dritte Personen nachgezeichnet. Sowohl Kiesler als auch Duchamp verkehrten in den zwanziger Jahren mit Avantgarde-Künstlern, die sich wie Mondrian der *De Stijl*-Bewegung oder aber wie Tristan Tzara dem Dadaismus, später dem Surrealismus zurechnen lassen. Da beide zunächst in Europa und anschließend in Amerika lebten, hatten sie Kontakt zu Vermittlerpersönlichkeiten wie Katherine Dreier oder Jane Heap, die ebenfalls zwischen Europa und Amerika pendelten.

Die deutschstämmige Katherine Dreier war als gut situierte, verständnisvolle und umtriebige Vermittlerin eine wichtige Anlaufstelle für europäische Künstler, die den Kontakt mit Amerika suchten. Mit der *Société Anonyme* (1920) gründete sie das erste Museum, das sich die Förderung zeitgenössischer Kunst auf die Fahnen geschrieben hatte. Duchamp beriet die Amerikanerin damals bei Kunstankäufen und Ausstellungsprojekten. Diese Aufgabe übernahm Kiesler für die geplante Nachfolgeorganisation der *Société Anonyme*. Für ihr Ausstellungsprojekt von 1926 in Brooklyn hatte Katherine Dreier beide Künstler um Mithilfe gebeten. Obwohl Duchamp ihr persönlich näher stand und sie ihn maßlos bewunderte, hielt sie auch Kiesler für einen begabten, innovativen Künstler, dem sie half, in Amerika Fuß zu fassen. Kiesler äußerte später, dass in seinen Anfangsjahren in New York vier Personen für ihn von besonderer Bedeutung waren. Neben Katherine Dreier waren dies John Erskine, Harvey Wiley Corbett und die Prinzessin Matchabelli.

Dass Kiesler überhaupt nach Amerika kam, hatte er Jane Heap zu verdanken, die ihn bat, 1926 gemeinsam eine Theaterausstellung in New York durchzuführen. Jane Heap war damals die alleinige Herausgeberin der Avantgarde-Zeitschrift *The Little Review*. Diese Zeitschrift hatte kein einheitliches Profil, griff jedoch beinahe alle damals neuen Strömungen auf und machte sich unter anderem mit der Erstveröffentlichung des *Ulysses* von James Joyce einen Namen. Der Katalog, den Kiesler für die New Yorker Theaterausstellung entworfen hatte, erschien als Sondernummer der Zeitschrift. Kurz darauf muss er sich jedoch mit Jane Heap überworfen haben, denn an der ein Jahr später von ihr organisierten *Machine-Age Exposition* nahm er nicht teil. Da diese Ausstellung als *Armory Show* für den Bereich Architektur angelegt war, hätte das Thema seine Teilnahme eigentlich nahe gelegt.

Auch Duchamp besaß gute Kontakte zu Jane Heap und war im künstlerischen Beirat ihrer *Machine-Age Exposition* vertreten. Zwei Jahre zuvor hatte er das Cover für die Frühjahrsausgabe der *Little Review* gestaltet. Auch Jane Heap

scheint also keinen Unterschied zwischen beiden Künstlern gemacht zu machen. Kiesler und Duchamp arbeiteten damit in den zwanziger Jahren abwechselnd oder gemeinsam für Projekte von amerikanischen Vermittlerpersönlichkeiten, die die Avantgarde förderten.

Es konnte hier nachgewiesen werden, dass auch das Verhältnis beider Künstler untereinander eine echte Freundschaft gewesen sein muss, und nicht, wie dies in der Rezeption heute fälschlicherweise oft behauptet wird, Duchamp stets der Gebende war.

Dies geht u. a. aus einem Dankesbrief hervor, den Duchamp an Kiesler sandte. Er hielt darin fest, dass Kiesler ihn mit dem Artikel über das *Große Glas* überrascht habe. Dies war nur möglich, weil Kiesler den Bildessay selbstständig konzipiert hatte, d. h. Duchamp an der Gestaltung des Artikels nicht beteiligt gewesen war. Diese Feststellung ist wichtig, weil heutige Autoren Kiesler häufig nicht zutrauen, Werke, die im Zusammenhang mit Duchamp entstanden, selbst entworfen zu haben. Juan Antonio Ramírez schrieb zum Beispiel über das *Spiralrad* (Abb. 198) das sich Kiesler 1942 für die Präsentation von Duchamps *Schachtel-im-Koffer* in Peggy Guggenheims Galerie ausgedacht hatte:

„This was ‘an automatic way of showing paintings’, as its supposed inventor, Frederick Kiesler, described it... This contraption was placed in Peggy Guggenheim’s Art of This Century Gallery... with the stated aim of ‘adding more possibilities for exhibiting in a reduced space’. We need to be clear about a couple of things here. At this time, Duchamp was living at Kiesler’s house, and it is reasonable to suppose that he had something to do with Kiesler’s invention. I think that what we have here is another variant of his optical devices, full of gyratory spirals; it is not difficult to find the inspiration for them in pre-cinematographic inventions. Control of the angle of observation had begun to be an obsession, as we have seen, by the later stages of Large Glass, and it is very significant that this concern should show itself in such an unexpected manner (and one which is so similar to Etant Donnés) with regard to Boîte en valise.“⁸⁵⁵

Dass Kiesler mit dem *Spiralrad* auf Duchamps Leidenschaft für bewegte Spiralen anspielte, scheint plausibel, nicht jedoch, warum er das Werk nicht konzipiert haben soll. Kieslers Bildessay, die Recherchen dafür und auch die Lichtpausen zeigen, wie gut er über Duchamps Interessen Bescheid wusste. Warum meist einseitig von Kieslers Bewunderung für Duchamp, nicht jedoch von dessen Hochachtung für Kiesler gesprochen wird, liegt wahrscheinlich daran, dass Duchamp als Künstler heute wesentlich berühmter und bekannter ist als Kiesler. Dies rechtfertigt jedoch nicht, ihn vorschnell immer als Gebenden und Kiesler als Nehmenden zu bezeichnen.



Abb. 198 Frederick Kiesler, *Kinetic Gallery, Art of This Century*, New York 1942, Foto: Berenice Abbott

⁸⁵⁵ Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. Love and Death, Even*, aus dem Spanischen v. Alexander R. Tulloch, Reaktion Books, London 1998, S. 188.

So hatte Kiesler beispielsweise mit seinem Cellophan-Sonderdruck eine gute Möglichkeit gefunden, das *Große Glas* transparent zu reproduzieren. Duchamp schrieb daraufhin an Katherine Dreier: „Ich werde den Cellophandruck benutzen, um zu entscheiden, wie ich meine eigene Reproduktion machen werde.“⁸⁵⁶ Duchamp, der auf der Suche nach einer geeigneten Reproduktionsmöglichkeit der *Mariée mise à nu* für seine *Schachtel-im-Koffer* war, muss Kieslers Lösung inspiriert und überzeugt haben. Kieslers 1942 konzipiertes *Spiralrad* scheint auch bereits den Schlüsselloch-Effekt von *Etant Donnés* vorwegzunehmen. Dass Duchamp Kieslers Fähigkeiten schätzte und ihm damals beinahe grenzenlos vertraute, zeigt auch die Tatsache, dass er 1947 statt selbst nach Paris zu fahren, um dort die mit Breton zusammengestellte Surrealistenausstellung einzurichten, Kiesler dorthin schickte. Wenn man bedenkt, wie viel Wert der Franzose auf die Präsentation von Kunstwerken legte, wird deutlich, wie groß sein Vertrauen in Kiesler gewesen sein muss. Trotzdem ist auch Linda Dalrymple Henderson der Meinung, dass Kiesler sein äußerst hinter sinniges Fototriptychon, das er 1945 für das Duchamp-Sonderheft der Zeitschrift *View* anfertigte (Abb. 199), nur in enger Zusammenarbeit mit Duchamp gestalten konnte.⁸⁵⁷

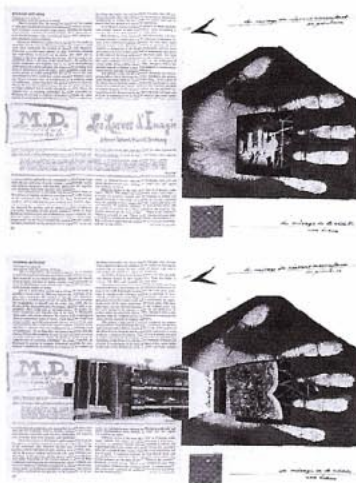


Abb. 199 Frederick Kiesler, *Les Larves d'Imagie d'Henri Robert Marcel Duchamp*, in: *View*, März 1945

In den Archives of American Art (Washington, DC) befindet sich hingegen ein an Kiesler adressierter Brief, der die These stützt, dass dieser zu Lebzeiten in Künstlerkreisen nicht minder angesehen war als Duchamp. Es heißt darin:

„Das letzte Mal sah ich Sie vor vielen, vielen Jahren. Ich erinnere mich, es war eine Mansardenwohnung, und Sie haben die Drehbühne vorgeführt, die Ihre Erfindung war. Ich war bei Ihnen mit meinem Freund Arnold Gahlberg. Damals war ich ein junger Jurist, der mit Kunst liebäugelte. Marcel Duchamp erzählte mir von Ihnen, und ich brannte darauf, Sie zu sehen. Aber ich tat nichts, weil ich Scheu habe, erfolgreiche Menschen zu belästigen. Nun, da ich Sie sah – derselbe ein-

⁸⁵⁶ Marcel Duchamp an Katherine S. Dreier, 25. Juni 1937, zit. nach Ecke Bonk 1989.

⁸⁵⁷ Linda Dalrymple Henderson 1998, S. 214: „Yet, a closer examination of the contents of the triptych reveals, first, the creation of overt associations between Kiesler's mounted images from the *Large Glass* and the contents of the studio and, second, Duchamp's construction of a counterpart to the *Bachelors'* realm in the left-hand panel. In the central panel, Kiesler, undoubtedly in collaboration with Duchamp, overlays images of the *Bride* and the *Chariot* from the *Large Glass* onto Percy Rainford's photograph of Duchamp at his work desk...“

*fache Mensch, wie ich ihn aus seiner revolutionären Jugend kannte –
, erlaube ich mir, Sie zu bitten um eine Zusammenkunft – im Gast-
haus, bei mir, oder wo es auch Ihnen passt.“⁸⁵⁸*

Bis zu Kieslers und Duchamps Zerwürfnis Anfang der fünfziger Jahre, muss beide eine „Seelenverwandtschaft“ verbunden haben, die sich nicht durch die Häufigkeit der Kontakte, sondern durch ein seltenes Übereinstimmen von Interessen und Neigungen auszeichnete. Es ist daher sicher nicht übertrieben, Kiesler als zweites alter ego von Duchamp zu bezeichnen, als eine Art männliche *Rose Sélavy*.

Kiesler hatte bereits 1935 an Mrs. Reed, eine Vertraute von Walter Arensberg geschrieben, er halte Duchamp für den bedeutendsten zeitgenössischen Künstler, Picasso inklusive.⁸⁵⁹ Robert Motherwell bekannte hingegen 40 Jahre später:

„Eines der überraschendsten Dinge während der Zeit meines Lebens als Künstler ist Duchamps Prominenz. Wenn vor 30 Jahren jemand zu mir gesagt hätte: ‚Er könnte der wichtigste Einfluss für die Kunstszene werden‘, hätte ich geantwortet: ‚Du bist völlig verrückt.‘ Und die meisten meiner Urteile waren damals sehr zutreffend.“⁸⁶⁰

Motherwells Reaktion zeigt, dass zum Zeitpunkt als Kiesler seinen Brief oder auch den Bildessay verfasste, nicht viel darauf hindeutete, dass Duchamp – der die Kunst bereits seit mehr als zehn Jahren aufgegeben hatte – der wichtigste Künstler des 20. Jahrhunderts werden würde. Man sollte auch nicht vergessen, dass Duchamp, genau wie Kiesler, niemals eine im bürgerlichen Sinne glanzvolle Karriere gemacht hatte. Er kam aus der Provinz, um in Paris Malerei zu studieren, wurde jedoch 1905 an der *Ecole des Beaux-Arts* abgewiesen. Wenige Jahre später lehnte man auch seinen *Akt, ein Treppe herabsteigend im Salon des Independants* ab. Duchamp beschloss daraufhin, der Malerei den Rücken zu kehren und sein Geld als Hilfsbibliothekar zu verdienen.⁸⁶¹ In New York erteilte er wohlhabenden Damen Französischunterricht. Kiesler jedoch glaubte an ihn und ging das Risiko ein, eine komplette seiner Kolumnen dem *Großen Glas* zu widmen. Diese Überzeugung hat ihn dann die Verlängerung seines Vertrages gekostet.

Eine weitere wesentliche hier behandelte Fragestellung war die nach dem Urheber der angesprochenen Lichtpausen. Diese wurden bislang Kiesler zugeschrieben. Wie jedoch lassen sich Zu- oder Abschreibungen in einem Werk vornehmen, das in sich keinem einheitlichen Stil mehr verpflichtet ist und häufig auch gar nicht mehr selbst vom Künstler ausgeführt wird? Die Lichtpausen zeichnen sich außerdem dadurch aus, dass sich nicht eindeutig bestimmen lässt, was sie abbilden und in welchem Zusammenhang sie entstanden.

⁸⁵⁸ Rudolf Ray an Frederick J. Kiesler, 5. März 1947, AAA.

⁸⁵⁹ Vgl. Frederick J. Kiesler an Mrs. Reed, 29. August 1935, Kopie ÖFLKE

⁸⁶⁰ Vivian Raynor, „A Talk with Robert Motherwell“, *Artimeus*, Vol. 73, Nr. 4, April 1974, S. 51, zit. nach Dieter Daniels, „Marcel Duchamp – der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts?“, in: *Marcel Duchamp 2002*, S. 25–35, S. 25.

⁸⁶¹ Dieter Daniels hingegen ist der Ansicht: „Es wird oft gesagt, er habe ab einem gewissen Zeitpunkt die Kunst aufgegeben. Wenn dem so ist, dann gewiss nur, um dem alten Mythos der Berufung des Begabten trotz widriger Umstände durch einen neuen zu ersetzen: den der Verweigerung des allzu Begabten unter allzu günstigen Umständen.“, zit. Dieter Daniels 1992, S. 13.

Sowohl Kieslers als auch Duchamps Schaffen zeigen, dass selbst ein in sich heterogenes Werk, das die unterschiedlichsten Gattungen, Techniken und Medien bemüht, sich auf wenige charakteristische Ideen zurückführen lässt. Diese werden in immer neuen Variationen erprobt. Die Lichtpausen wurden hypothetisch beiden Künstlern zugeordnet. Es stellte sich dabei heraus, dass sie weitaus mehr Merkmale enthalten, die Duchamps Werk kennzeichnen. Im einzelnen handelt es sich dabei um Spiegelungen, Charakteristika des Abdrucks oder auch die von Duchamp angestrebte „Richtungslosigkeit“, die dazu führt, dass es nicht mehr möglich ist, zu entscheiden, ob es sich bei einem Werk um ein Hoch- oder Querformat handelt. Auch die ungewöhnlich sorgfältige und präzise Ausführung der Pläne spricht eher für Duchamp als für Kiesler: Kiesler verstrickte sich im Zusammenhang mit den Plänen wiederholt in Widersprüche. Insbesondere für das Datum der Entstehung und das Fassungsvermögen des *Endless Theaters* gibt es sehr unterschiedliche Angaben, die zwischen 10.000 und 100.000 möglichen Besuchern schwanken.

Kiesler hat die Lichtpausen wahrscheinlich 1925 direkt von Duchamp in Paris erhalten. Er besuchte damals zahlreiche Künstler, um Material für seine Theaterausstellung in New York zusammenzustellen. Da die Pläne nicht notwendigerweise mit dem Thema Theater in Verbindung stehen, wäre es möglich, dass Kiesler sie dem Transport beifügte, um sie vielleicht sogar nur für den Freund mit nach Amerika zu nehmen. Einmal dort angekommen, wurden sie „infra-gering“ verändert, d. h. möglicherweise gedreht, und damit Kieslers Bedürfnissen angepasst. Wie in dem eingangs erwähnten Zitat von Kant ändert sich mit dem Blickwinkel auch der Anblick, so dass daraus ein neues, eigenes Werk entstehen konnte.

Duchamp war der Meinung, dass zwei Dinge, selbst zwei serienmäßig hergestellte Produkte niemals gleich sein könnten. Selbst eineiige Zwillinge weisen Unterschiede auf. Auch ein Werk war in der Lage, sich innerhalb von einer Sekunde zur nächsten zu verändern. Duchamp ging in seinem Schaffen diesen „infra-geringen“ Veränderungen nach.

In einer am 29. Juli 1937 verfassten Notiz, die er kurz nach dem Erhalt von Kieslers Bildessay niedergeschrieben haben muss, heißt es:

„Zwei Menschen sind kein Beispiel der Identität, sondern durch eine abschätzbare infra-geringe Differenz voneinander verschieden... Besser versuchen, auf den infra-geringen Abstand einzugehen, der zwei ‚Identische‘ voneinander trennt, als aus Bequemlichkeit die sprachliche Verallgemeinerung akzeptieren, die zwei Zwillinge sich wie ein Ei dem anderen gleichen lässt.“⁸⁶²

⁸⁶² Marcel Duchamp, Notiz vom 29. Juli 1937, in: Paul Matisse 1980, Nr. 35 recto-verso. Im Original steht die Redewendung „se ressembler comme deux gouttes d'eau“, die im Deutschen soviel bedeutet wie „einander gleichen wie ein Ei dem anderen“, zit. nach Georges Didi-Huberman 1999, S. 174.