



## Die Malklasse als literarischer Lernort

Christina Griebel

### [Voraus ging ein Geräusch, ein Räuspern]: Wir sind hier eher eine Malklasse...

Obwohl die Kunsthochschule nicht unmittelbar als literarischer Lernort bezeichnet werden kann, ist sie Ort einer poetischen Form des Spracherwerbs. Die Entwicklung, die hier ihren Anfang nimmt, wird gern mit übertragenden Wendungen wie *die eigene Sprache*, *Bildsprache* oder *pikturale Syntax finden* umschrieben. Kann sie auch Ort einer Sprache ohne Übertragungen sein? Im konkreten Wortsinn ist die Malklasse<sup>1</sup> ein Raum, in dem erfunden und gesprochen wird. Erfunden und gesprochen wird natürlich auch in anderen Laboratorien; als Besonderheit des Studiums im Atelier darf jedoch angenommen werden, dass hier Ideen vor- und Gegenstände hergestellt werden, über deren Platz in der Welt zur Zeit ihrer Fertigstellung nur spekuliert werden kann. Dies träfe zumindest noch auf einige andere *thinktanks* zu; die Definition ist daher erst fertig, wenn sie die Erfinder und Sprecher selbst einschließt. Ein Gerät oder Geschäftsmodell wird funktionieren, egal, ob N. oder M. es entwickelt hat. Für das, was im Frei-Raum Atelier entsteht, würde genau dieser Unterschied *alles* ändern. Für die Konsistenz eines Wortes macht es auch keinen Unterschied, ob O. oder aber P. es verwendet hat; für den Platzhalter *Bild* hingegen sehr wohl, ob Q. oder R. ihn hergestellt, in Auftrag gegeben, ausgesucht oder vernichtet hat.

Ein Malereistudium im *German Style* verläuft ohne Vor-Gaben. Es ist ein Transitraum, in dem sich zwei Mechanismen ineinander verhaken: Die Passierenden müssen zum einen herausfinden, was den Namen Malerei<sup>2</sup> verdient, und zum anderen den Dingen, die sie hier herstellen, Namen geben, damit sie einmal ihren Platz in der Welt finden werden. *Am Ende will ich jemand sein, der benennen kann, was er getan hat.* Im ersten Mechanismus sind sie,

---

<sup>1</sup> Selbstverständlich hat die Entwicklung künstlerischer Lehrformate auch andere Konzepte hervorgebracht.

<sup>2</sup> Hier und im Folgenden werden der Begriff *Malerei*, seine Aktionsform *Malklasse* und sein Aktionär *Maler* vorläufig wie Namen verwendet, um den *pikturalen Nominalismus* als Bindeglied zwischen (Bild)Sprache und (Wort)Sprache zu untersuchen. Diese Vorgehensweise bezieht sich auf De Duve: *Pikturaler Nominalismus*. Eine der Leitthesen dieser Monographie, in der die Aufgabe der Malerei durch Duchamp nachvollzogen wird, besagt, "[...] dass nicht das Metier den Maler zum Maler macht, sondern das ästhetische Urteil – die Urteile, die der Maler beim Malen fällt sowie jene, die die Betrachter beim Betrachten eines Werkes fällen; und sofern man sich darüber im klaren ist, dass das ästhetische Urteil, wie immer es auch motiviert sein mag, zwangsläufig mit der Attribution eines Namens endet: Dies ist Malerei oder dies ist keine Malerei." S. 182.

gekoppelt an das Hergestellte, selbst Gegenstand einer Unterscheidung, auch: Diskriminierung, im zweiten treffen sie Unterscheidungen wie jeder, der spricht. Die Malklasse bedarf der Sprache, denn anders als in der stillen Kammer des Autodidakten übernehmen werdende Maler<sup>3</sup> und erste Betrachter gemeinsam Verantwortung für einen Gegenstand, der außerhalb des Sagens liegt (vielmehr, er hängt an der Wand),<sup>4</sup> indem sie ihn besprechen. Der Student sagt zum Beispiel: *Die Malerei spricht für sich*; darauf sein Lehrer: *Die Malerei schon. Aber das da ist keine Malerei.*

Es hat an allen Kunsthochschulen Lehrer gegeben, die zum Lehren keine Worte brauchten. Sie werden Akteure in Erzählungen; so Professor B. in M., ich kenne die Geschichte nur vom Hörensagen, der sich statt einer Antwort auf die im Raum hängende Frage, es soll ein frisches Ölbild gewesen sein, ausgiebig schnäuzte und sodann sein Papiertaschentuch, manche sagen: mit seinem Nasensekret als Klebstoff, andere: weil die Farbe noch frisch war, mitten auf die Leinwand, manche sagen: rechts unten hin klebte. Es hat auch in allen Malklassen jeweils einen gegeben, der das *letzte Bild* gemalt hat, indem er es vernichtete. Als ich zugegen war, hatte er gerade ein misslungenes Ölbild vom Gewebe geschliffen, mit Lösungsmitteln die tiefer liegenden Farbschichten sowie Grundierung und Vorleimung entfernt, das Maltuch abgespannt und zur Kochwäsche gesteckt, sodann gebügelt und wieder aufgespannt, doch es war in der Waschmaschine eingegangen. Was ihn nicht am Spannen hinderte, der Stoff reichte nicht mehr bis über die Ecken, *egal* (gleich), auch ließ er sich nicht mehr bis auf die Rückseite des Keilrahmens führen, *egal*, er musste äußerst knapp neben der Bildkante festgetackert werden, *egal*, die Fasern ließen sich mit Holzleim und Acrylbinder fixieren. Da hing es nun, kleingewaschen, verzogen, schäbig, trocken und so nackt, dass kein noch so infektiöses Nasensekret mehr ein Taschentuch daran hätte festhalten können. – Der Meister, der auf einem dreibeinigen Hocker Platz genommen hatte, entfaltete seines; es war großzügig bemessen und aus dichtem Baumwollbatist, mit einem hell- und einem dunkelblauen Streifen vor jeder Kante. Er hielt es gegen das Licht, durch Bügeln und Falten war ein Raster entstanden, ansonsten gab es nichts zu sehen. Er breitete es beinahe andächtig auf seinen Schoß und begann, eine Geschichte zu erzählen, die ungefähr so ging:<sup>5</sup> "Mit dem Tuch war ich neulich in Südamerika unterwegs; Paraguay, Ecuador, Kolumbien, Guyana, wir haben nach Federn gesucht, ein paar habe ich darin eingewickelt, und in Surinam hat dann irgend ganz ein kleines Tierchen seinen Dreck draufgesetzt. Wir haben alles versucht, Tubenwaschmittel, Salz, Alkohol, Haarshampoo; in Sao Paolo habe ich es zur Hotelwäsche gegeben, aber dem Fleck hat's nicht geschadet. In

---

<sup>3</sup> Die werdende Malerin ist hier und im Folgenden mitgedacht, kann jedoch, da die Personen in diesem Text nicht erfunden sind, nur selten (so) genannt werden. Dieser Umstand verdient eine eigene Untersuchung.

<sup>4</sup> Ausführlich hierzu: Boehm/ Egenhofer/Spies: Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren.

<sup>5</sup> Alle Ortsnamen können gegen andere eingetauscht werden.

Heathrow beim allerletzten Umsteigen habe ich mir einen Schnupfen geholt und musste dem Dreck zum Trotz meine Nase damit putzen; ich hatte noch gehofft, damit sei das Lösungsmittel gefunden, das hätte dann bis nach Hause einwirken können, aber am Schluss hat's nicht mal die Frau in der chemischen Reinigung in Karlsruhe-Durlach geschafft. Der Fleck ist immer noch da. Glaube ich." (Solche Lehrer sind Erzähler.)

Das letzte Bild wurde eingepackt und beiseite gestellt. Weitere letzte folgten.

Der Weg zur eigenen *pikturalen Syntax* besteht – das ist eine klassische Annahme im Lehrformat Malklasse – darin, die Malerei in ihrem bisherigen Verständnis aufzugeben und das auch noch selbst zu tun; passiv funktioniert es nicht, du wirst nicht von ihr aufgegeben, sie wird dich nicht aufgeben, warum sollte sie. Kein anderer kann sie für dich *sein lassen*, deshalb ist das Wissen um alle, die sie schon aufgegeben haben, ein leeres Wissen. Das Lehrmodell einer Malklasse, *Old School*, geht auf die Mechanismen der Avantgarden der Moderne zurück. Es handelt sich hierbei um Ausschlussmechanismen, denn seit der Name Malerei/Kunst als Eigenname vergeben werden darf,<sup>6</sup> seit der Platzhalter Malerei/Kunst an dem hängt, der ihn Malerei/Kunst und sich Maler/Künstler nennt, gilt es, den Kreis derer zu selektionieren, die einen entsprechenden Taufanspruch erheben. Am Eingangstor wachen jene, die die konzeptuelle Herrschaft über den Begriff Malerei<sup>7</sup> besitzen. Jacques Rancière würde sie *Polizei* nennen und, den Transfer vom Kunstgeschehen in die Politik ein zweites Mal aktivierend, für die *Aufteilung des Sinnlichen* verantwortlich machen:

"Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem, was er tut, und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann."<sup>8</sup>

Sich zu früh aus diesem Spiel herauszunehmen würde heißen, keinen eigenen konzeptuellen Anspruch entwickeln zu können. Sich abspalten (das wäre der Mechanismus Sezession)<sup>9</sup> kann nur, wer vorher aufgenommen wurde; wer ausgeschlossen werden will, muss Mitglied gewesen sein,

"[...] den die Malerei benennenden Pakt zu brechen und gleichzeitig einen neuen Pakt vorwegzunehmen, der dann nachträglich, auf seine Veranlassung hin, neu geschlossen wird [...]"<sup>10</sup>

<sup>6</sup> De Duve: Kant nach Duchamp, S. 70.

<sup>7</sup> De Duve: Pikturaler Nominalismus, S. 122.

<sup>8</sup> Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, S. 26.

<sup>9</sup> De Duve: Pikturaler Nominalismus, S. 138: "Das Wort Sezession ist ein gutes Symptom dafür, wie unpariserisch in Österreich und in Deutschland die zur Geschichte der modernen Kunstgehörenden Konflikte ausgetragen worden sind. In Paris herrschte der Modus der Ablehnung, in München, Berlin und Wien derjenige der Absonderung."

<sup>10</sup> De Duve: Pikturaler Nominalismus, S. 136.

kann nur, wer zunächst selbst nominiert wurde. Sein lassen können wir nur etwas und nicht nichts und etwas kann nur zählen, wenn jemand es hingestellt hat, denn ein Niemand darf das nicht.

Das Lehrmodell Malklasse klingt im skizzierten Mechanismus denkbar einfach: Ausgewählten Studenten wird für bemessene Zeit ein mit anderen geteilter Raum zur Verfügung gestellt, um etwas zu machen,<sup>11</sup> was in Abständen gezeigt und besprochen wird. Der zur Verfügung gestellte Raum unterscheidet sich grundlegend von anderen Lernräumen, denn er wird bewohnt. Im Atelier finden sich in wiederkehrenden Kombinationen Tisch, harter Stuhl und bequemer Sessel (auch Sofa, Matratze, Hängematte). Es gibt Spinde, Kästen und Kartons, die Hausrat, Kleidung und Arbeitsutensilien enthalten. Fast immer sind Schlafsäcke, Kissen und Decken vorhanden. Zur Einrichtung gehört eine *Sound-Tapete*. Analoge Abspielgeräte bis hin zum Röhrenfernseher haben hier überlebt, sind sie doch als Waffen zur Durchsetzung territorialer Ansprüche weit besser geeignet als ein Datenträger in der Tasche und ein Knopf im Ohr. Wem gehört der Kühlschrank, und wer muss etwas von seinem Platz dafür hergeben, wenn er doch allen gehört? Die Haushaltsgeräte (Wasserkocher, Kaffeemaschine, Herdplatte; auch: tragbarer Ofen, Mikrowelle, Grill) sind gleichzeitig Werkzeuge und Maschinen; Tee und Kaffee funktionieren bisweilen als Farbe, Kontaktmittel oder Gift, die Flaschensammlung liefert Behälter für Substanzen aller Art und wird als Geldreserve vorgehalten. Vorräte durchlaufen eine Transformation; die eingeschweißte Gurke wird als phallische Form an die Wand gezweckt, das offene Glas Bockwürstchen verwandelt sich in die Schimmelpilzkultur, mit der sich jemand beschäftigt. Alles kann etwas bedeuten, wenn wir es nur wollen, auch der Fleck auf dem Boden. Wir besprechen ihn, indem wir Elemente aus der Geschichte vom Taschentuch variieren. In dieser Wohnsituation entstehen aber auch aufwändige Arbeiten, bis tief in die Nacht, an Feiertagen, in der Semesterpause; Arbeiten, die für sich sprechen sollen, wenn der Meister kommt. Die Besprechung ist eine Schwellensituation zwischen privat und öffentlich, innen und außen, Atelier und Ausstellungsraum. Auf dem Weg von hier nach dort erhalten Bilder ihre Titel.<sup>12</sup>

Klatsch und Tratsch machen in dieser räumlich nah verbrachten Zeit ihrer durch Robin Dunbar zugesprochene Aufnahme in die Liste der Antropika<sup>13</sup> alle Ehre und sind ein erzählerisches Format mit Potential. Im Reden über andere wird die Kunst des Überlebens eingeübt. Darüber hinaus hat wohl jede Kunsthochschule ihren Feuerteufel und ihren

---

<sup>11</sup> "Das Wort Kunst (art) übrigens bedeutet etymologisch machen, ganz einfach machen. Kunst ist folglich alles, was von Hand und im Allgemeinen von einem Individuum gemacht wird." Marcel Duchamp in einem unveröffentlichten Interview mit Georges Charbonnier. In: De Duve: Pikturaler Nominalismus, S. 234.

<sup>12</sup> "Wie die Signatur kann die Betitelung die Vollendung des Werkes besiegeln und erfolgt zumeist am Übergang zwischen privater Produktion und öffentlicher Rezeption des Werkes." In: Vogt: *Untitled*. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne, S. 24.

<sup>13</sup> Dunbar: Klatsch und Tratsch. Wie der Mensch zur Sprache fand.

Kunstlieb. Der Feuerteufel war wahrscheinlich ein abgelehnter Bewerber oder ein kunstaffiner Verrückter. Vielleicht ein Ehemaliger, einer, der rausgeflogen ist? Es gab Krisensitzungen. Vorübergehend konnte man sich etwas Geld verdienen, indem man einen Wachdienst übernahm; nach Einbruch der Dunkelheit hatte man neben dem Eingang Position zu beziehen und nach Möglichkeit nüchtern zu bleiben. Der Wachdienst war eher eine Geldmaschine für Studenten, das durchschaute auch der Kanzler und schaffte ihn ab. Einige forderten Seile, um sich im Brandfall aus den oberen Stockwerken herablassen zu können; vielleicht eine Materialbestellung. Die Vorhänge vor den Fenstern waren längst bis unter die Decke hoch gekürzt und auf Keilrahmen gespannt worden. Eigentlich passierte auch nichts mehr, der Feuerteufel war wohl zur Ruhe gekommen. Dafür machte ein Dieb von sich reden. Meist verschwanden kleinformatige, eher realistische Arbeiten. Die Polizei ermittelte. Die Ermittlungen verliefen im Sand. Jahre später, so hat man es mir erzählt, klärte Meuser<sup>14</sup> den Fall auf, indem er Mehl streute. Die Diebesspuren führten direkt in die Kammer hinter der Damentoilette, wo die Putzfrauen die Klorollenvorräte aufbewahrten. Die Frau S. war's; sie hatte hinter dem Toilettenpapier ein Zwischenlager und zuhause, wie die nun wieder ermittelnde Polizei feststellen konnte, eine umfangreiche Kunstsammlung aufgebaut. Halten wir fest: Der Feuerteufel ist mit der Aufteilung des Sinnlichen<sup>15</sup> nicht einverstanden und will die Einrichtung vernichten, die sie vorgenommen hat. Der Kunstlieb nimmt sie selbst vor, vergibt nebenbei den Namen (*begehrtenwerte*) *Malerei* und sichert sich seinen Teil am Sinnlichen, wenn auch ohne Mandat.

Wer teilt auf, wer schließt ein und somit aus, wer erteilt die (Voll)Macht, Namen zu geben? Wie funktioniert der Name? – Ein (Bild)Titel gilt als Eigenname.<sup>16</sup> Produktionszeitlich kann der Titel am Anfang einer Arbeit stehen, als Vorgabe, die auszuarbeiten ist, aber auch ganz am Ende, als Produktbezeichnung, die erst möglich wird, wenn die Arbeit vollständig durchgeführt ist. Gérard Genette zählt den Titel zum Paratext,<sup>17</sup> der mit seinem Bezugsobjekt, dem stofflich existierenden Werk, verbunden ist, jedoch aus einer anderen semiotischen Substanz besteht. Die Suche nach den weißen Schildchen im Ausstellungsraum ist dem Wunsch nicht unähnlich, bei einem Produkt das Etikett zu studieren. Bei einem Lebensmittel gibt dieses die Bezeichnung der Sache und den Hersteller an, außerdem ihre Inhaltsstoffe

<sup>14</sup> Seit 1992 Professor an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Meuser ist ein konzeptuell arbeitender Bildhauer, der seinen bürgerlichen Familiennamen streng geheim hält. Sein Vorname lautet Nikolaus.

<sup>15</sup> Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, S. 26.

<sup>16</sup> Vogt: *Untitled*. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne, S. 11-25.

<sup>17</sup> Genette: Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches. Der Paratext fügt dem eigentlichen Text Informationen hinzu, die seine Rezeption beeinflussen können. Er gliedert sich in den räumlich und stofflich mit dem Buch verbundenen Peritext (Schutzumschlag, Titel, Gattungsangabe, Vorwort, Nachwort etc.) und den an anderem Ort platzierten Epitext (Interviews, Briefwechsel, Tagebücher). In Najjar: Die unsichtbare Farbe. Der Gebrauch und die Funktion der Titel im frühen Werk Marcel Duchamps wird die These ausgearbeitet, der Titel von Kunstwerken sei an dasselbe Sprachsystem gebunden wie der Buchtitel in der Begrifflichkeit Genettes.

und das Verfallsdatum. Bei einem Exponat den Hersteller, seinen Namen und das Entstehungsjahr. Bei Kleidungsstücken ist das Etikett innen angebracht; oft sind es mehrere, eines gibt den Hersteller an, womit wir über das *Label* bei der Frage nach der Zugehörigkeit zu einer Gruppe wären, ein weiteres die Größe, mittels derer wir uns der Gruppe der Personen mit vergleichbaren Körpermaßen zuordnen, und oft wiederum ein anderes die Pflegehinweise. – Nicht zuletzt ist der *Titel* eine Amts-, Dienst- oder Ehrenbezeichnung, die uns ermöglicht, unser Gegenüber richtig einzuordnen. Er ist eine Anredeform; hinzu kommt häufig der Name.

Der *Name* indes gilt als Zugriffsindex, der zur Identifizierung einer unteilbaren Einheit (Individuum) dienen soll. In den Gesetzen der Logik<sup>18</sup> gilt der von lat. *nomen* hergeleitete *Name* als Spezialfall der Bezeichnung. Hierbei lassen sich drei grundlegende Typen von *Nomina* unterscheiden: den eine definierte Klasse von Objekten bezeichnenden *Gattungsnamen* (*Appellativum*), den hinsichtlich der Anzahl der in einer Klasse enthaltenen Objekte offenen *Stoffnamen* (*Kontinativum*) sowie den *Eigennamen* (*Proprium*), der eine Klasse bezeichnet, die nur aus einem Objekt besteht. Davon abgeleitet betrifft der *nominelle* Gebrauch eines Wortes allein seinen *Nennwert*, der sich beispielsweise im Falle des Geldes abgekoppelt von der Kaufkraft als bedeutungslos herausstellen kann, und im kleinen Rahmen dieses Essays gibt vielleicht der Hinweis, dass der Begriff *Nominalismus* als Diagnose im Bereich der Dyslexie einen Fall bezeichnet, in dem jemand sich zwar die Namen der Zahlen merken kann, mit diesen aber keine Mengenvorstellung verbindet, seinen Wortsinn unmittelbarer wieder als ein Verweis auf den Universalienstreit. – Marcel Duchamps Idee eines *pikturalen Nominalismus*,<sup>19</sup> die in der Lesart von Thierry de Duve diesen Text begleiten wird, hängt eng mit einem bevorzugten Feld der Linguistik zusammen: der Erforschung der Beziehungen zwischen den Farben, deren Spektrum kontinuierlich verläuft, und ihren Namen, die das Spektrum zerlegen müssen und nur auf der Basis einer Diskriminierung genannt werden können.<sup>20</sup> In der genannten Lesart spielt nicht zuletzt der Begriff der *Nominierung* eine entscheidende Rolle: eine Person namentlich für die Aufnahme in eine Gruppe, eine Aufgabe, eine Auszeichnung vorschlagen. Hier knüpft die Schleife unmittelbar an das Kunststudium als einen Transitraum der Namensgebung an.

---

<sup>18</sup> "Wie das Wort 'schön' der Ästhetik und 'gut' der Ethik, so weist das Wort 'wahr' der Logik die Richtung." In: Frege: Logische Untersuchungen, S. 30.

<sup>19</sup> Duchamp: Schriften. Band 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte, S. 132: "eine Art pikturalen Nominalismus. (Kontrollieren)".

<sup>20</sup> "Wenn die französische Sprache Orange nicht zwischen Gelb und Rot eingereiht hätte, wer vermöchte zu sagen, ob es nicht anders wahrgenommen würde? Falls es ein Bindeglied gibt zwischen der Farbe und ihrem Namen, könnte dies nur die Sprache als ganze, ihre unerbittlich präexistente Gesetzmäßigkeit sein." In: De Duve: Pikturaler Nominalismus, S. 188. Siehe auch Hjelmslev: Prolegomena zu einer Sprachtheorie.

Einige der Nominierten sahen sich später wieder; in Berlin, Martin-Gropius-Bau, Juni 2013. Der Künstler war abwesend, und kaum standen wir beisammen,<sup>21</sup> ging es auch schon los: Weißt du noch, wie er mir oder dir oder dem oder jenem den Kopf gewaschen hat? Ach, ja, und der und auch jener ist doch dann verschwunden, hat er nicht die Klasse gewechselt? Behalten hat er wahrlich nicht alle, deren Namen auf den kleinen Zetteln standen, die er sich, wie behauptet wurde, bei einer individuellen Mappendurchsicht anlegte und der Auswahlkommission mitzugeben pflegte. Meist wusste er es so einzurichten, dass der Auszusondernde meinte, er selbst sei es, der etwas anderes brauche. *[Voraus ging ein Geräusch, ein Räuspern]: Wir sind hier eher eine Malklasse...* Das nie ausgesprochene Ende dieses Satzes deckt zwei Möglichkeiten ab; ...*und was Sie hier vorlegen, mag sein, was es will, es ist keine Malerei*; 1) es gehört einer anderen Gattung an, 2) es ist so schlecht (gemalt), dass es außerhalb der Minimaldefinition liegt – einer unausgesprochenen Definition.<sup>22</sup> Der Satz kam zur Anwendung, wenn ein Externer sich in der Klasse mit Arbeiten vorstellte (auf Einzelgespräche ließ Horst Antes sich nicht ein) oder aber, wenn er sich das Ausbleiben von Arbeiten, die den Namen *Malerei* verdienten, lang genug mit angesehen hatte. Dieser Satz war der Rausschmiss.

Und so zog er, ohne grammatikalisch jemandem zu nahe zu treten einen Kreis um seine Malklasse, die, wie er, von nun an das Urteil *Malerei/keine Malerei* fällte, nachdem sie mit der Formel *Wollen Sie/Willst du dazu etwas sagen?* zum Sprechen gebracht wurde. Das *Nein* gelang nur selten; Abwesenheit galt es maßvoll zu dosieren und schlau zu begründen. Ein findiger Schwabe belegte mit Verweis auf die Notwendigkeit einer späteren Mischkalkulation am Wochentag der Besprechungen einen Kurs im Maschinenschreiben; danach einen Aufbaukurs. Und der Meister war ein Maestro, der die Stimmen in seinem Orchester besser kannte als diese sich selbst; er aktivierte stets den, der einen gerade im Raum stehenden Klang und seinen Urheber am besten an die Wand spielen konnte, oder verstärken, je nachdem, welche Färbung das Finale annehmen sollte, denn am Ende würde er den Sack zumachen und noch einen draufsetzen. Auch, wenn es gar nicht so gewesen ist: Was am Ende herauskam, weil es bei den Besprochenen so *ankam*, war stets die einfachste Ableitung, oft noch wochenlang rückwirkend gesucht, gedreht, gewendet, wieder und wieder an den Formulierungen überprüft: *verdient den Namen Malerei/verdient ihn nicht*.

### **Ich kann dieses Gewichts nicht mehr sehen!**

Manche haben sich später einen Namen gemacht. Einige, nicht allzu viele, sind Lehrer geworden. Viele leben mit einer Mischkalkulation und konnten den zuerst erlernten Beruf auf

---

<sup>21</sup> Am 8. 6. 2013 wurde im Martin-Gropius-Bau die Ausstellung *Horst Antes, Malerei 1958-2010* eröffnet. Antes gilt, Vernissagen betreffend, als scheu; einige seiner früheren StudentInnen fanden sich ein. Ich danke vor allem Frank Zucht für die seither fortgesetzten Gespräche über den *Lernort Malklasse Antes*.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu de Duve: *Pikturaler Nominalismus*, S. 215-222, insbes. 218.

ihre Art weiter entwickeln. Der Maler und Intensivpfleger finanziert sich teilweise über Werkverträge zur photographischen Dokumentation medizinischer Präparate an der Charité, der Maler und Restaurator hat mit den Bildern ehemaliger Kommilitonen eine Existenzgrundlage in seiner Werkstatt stehen, der Maler und Informatiker konnte eine Softwarefirma gründen.<sup>23</sup> Manche sind in einem Beruf tätig, für den sie, weil sie sich im Studium der Malerei so abgemüht haben, auf einmal wie geschaffen scheinen. Einer der gründlichsten ist Maler und Detektiv geworden; er ermittelt die Aufenthaltsorte verschwundener Erben.

Um dorthin zu kommen, haben sie die Malerei aufgegeben. Dieser Weg begann, was den Detektiv angeht, mit dem Versuch, auf eine ganz bestimmte Art Flaschen zu zeichnen; ungelenkt und linear mit einem Zimmermannsbleistift, dessen abgeflachter Schaft eine flexible Handhabung verhindert und dessen eckige Mine, nur mit dem Messer anzuspitzen, sich auf dem Papier selbständig macht, die Grenze zwischen Glas und Luft, zwischen Etwas und Nichts mit zitterndem Strich sichernd, eine Grenze, die bekanntlich nicht als Strich existiert, gleichzeitig aber darauf beharrend, es ginge hier um eine exakte Recherche der Gesetze des Sichtbaren, und zwar an seinen Rändern, genau so habe ich es aber gesehen! Das ist die Methode! – Aber dann ist es doch ein Sichtbarmachen, (d)eine gewählte Setzung und eben nicht das allgemein gültige Gesetz des Sichtbaren; weißt du, vielleicht ist dein Problem einfach, dass du uns hier etwas erzählst, was mit dem, was du machst, nichts zu tun hat. Dein Problem ist der Strich, der nicht sein darf, weil er dem Sichtbaren etwas hinzufügt. – Irgend einer, der zu spät kam, stolperte über die Flasche neben dem Zeichentisch und räumte sie, wie er meinte, aus dem Weg; nein! Nein! Die Flasche muss daneben stehen bleiben, hier, genau hier, sonst stimmt es nicht! – Der Betrachter müsse die Zeichnung *und* die Flasche sehen, fuhr der spätere Maler und Detektiv fort. Der Betrachter müsse sich wie er in die Gesetze des Sichtbaren hinein begeben und beglaubigen, dass es genau so (gewesen) sei. Der Betrachter müsse einräumen, dass er-der-er-hier-gezeichnet-hat, im Recht sei! Er konnte zornig werden, der spätere Detektiv, der neben der Flasche stehen bleiben musste, um über die Beglaubigung seiner Gesetze ihrer Sichtbarkeit zu wachen. Aber das war nichts gegen den Furor des Meisters;

*Ich kann dieses Gewichts nicht mehr sehen!*, schrie der in den Raum mit den Flaschen hinein, und an jenem Tag gab es kein orchestriertes Lehrstück, er kam, schrie und ging. Oder lenkte er ein? Hatten wir noch etwas anderes zu besprechen? Ich kann mich nicht genau erinnern, ich weiß nicht einmal, ob ich dabei gewesen bin, aber so wird es erzählt, also kann ich es *nicht* erfunden haben, kann nicht *ich* es erfunden haben; die Geschichte war schon da. Hässliche Flaschen, gewöhnliche Flaschen, ich sehe sie dort stehen, eine

---

<sup>23</sup> "'Marcel, keine Malerei mehr, such dir eine Arbeit.' Tatsächlich gibt er mit seiner Rückkehr von München ein erstes Mal die Malerei auf. Doch die Parole wird bald zurückgenommen: 'Und ich machte mich auf die Suche nach einer Anstellung, und genügend Zeit zu haben, *für mich selbst* zu malen.'" In: De Duve: Pikturaler Nominalismus, S. 26.



staubige Colaflasche war dabei (es hatte schon Diskussionen um den Schriftzug auf einer der Zeichnungen gegeben), eine ungespülte Weinflasche aus Weißglas und einige, über deren Sorte und Form nichts gesagt werden kann. Sie verblieben in der Ecke, auf dem Fensterbrett, vor der Scheuerleiste an der Wand. Keiner rührte sie mehr an. Eine oder zwei davon nahm der spätere Detektiv mit, als er in den benachbarten Raum umzog und sich dort absolute Ruhe ausbat. Man hatte ihm den Abbau des Verschlags befohlen, der zur Erforschung der Flaschen errichtet worden war, eine Art Haus aus Stellwänden, Pilastern, Brettern, Papier und Pappkartons, das mehr als die Hälfte eines für drei Personen vorgesehenen Ateliers einnahm.

### Die Aufgabe der Malerei

Neuilly/Paris, vor über hundert Jahren.<sup>24</sup> Marcel Duchamp hatte ein Bild zur Gruppenausstellung der Kubisten im Rahmen des Salon des Indépendants eingereicht. Am Tag vor der Eröffnung standen seine beiden älteren Brüder, in schwarzen Anzügen vor der Tür. Sie sollten ihm mitteilen, dass die Arbeit in dieser Form nicht ausgestellt werden könne; ob er nicht wenigstens bereit sei, den Titel zu ändern? *Nu descendant un escalier*, so hatte es der 24jährige in steilen Majuskeln einer links unten direkt auf die Leinwand geschrieben; es war schon der zweite Versuch, eine *no. 2*. Die gut aufbereitete Geschichte<sup>25</sup> der Aufgabe der Malerei durch einen der einflussreichsten Künstler des 20. Jahrhunderts nahm, darin stimmen viele Quellen überein, ihren Anfang in einem Titel, den vom Bild zu lösen der junge Maler nicht bereit war. Für einen Platz im Zimmer der Kubisten hätte es gereicht, wenn er doch nur diese Inschrift entfernt, gelöscht, getilgt, übermalt hätte.<sup>26</sup> Sein Problem waren einige Striche, die es nicht geben durfte, weil sie Buchstaben formten, die dem Bild etwas hinzufügten, was darauf nicht zu sehen war. *Was auch immer Sie da gemacht haben, es ist keine Malerei/Dieser Satz war der Rausschmiss*,

und, wie wir wissen, die Eintrittskarte. In Ordnung, in Ordnung, sagte der jüngste der Duchamp-Brüder, nahm sich ein Taxi, holte das Bild ab und brachte es fort. Wenig später fuhr er nach München, verhielt sich schweigsam und arbeitete. Das Bild, auf dem zu viel zu sehen war, wurde mit etlichen anderen nach New York verschifft und erregte Aufmerksamkeit; dem ersten Betrachter, der den Akt entdeckte, der da wie angegeben die Treppe hinuntersteige, wurde ein Preisgeld versprochen. Thierry de Duve knüpft in seiner Version der Geschichte den Mechanismus des Ausschlusses eines werdenden Malers aus dem Kreise der Maler Gewordenen, der nicht an einem Bild, sondern an seinem Titel festgemacht wurde, an dessen Eintritt in die Sprache – und nicht in den übertragenen Wortsinn (*s)einer*

<sup>24</sup> 1912.

<sup>25</sup> De Duve: Pikturaler Nominalismus u.v.a. auch Girst: The indefinite Duchamp, Friedel/Girst/Mühling/Rappe: Marcel Duchamp in München 1912 sowie Tomkins: Marcel Duchamp. Eine Biographie.

<sup>26</sup> De Duve: Pikturaler Nominalismus, S. 24/25.

(Bild)Sprache – des *pikturalen Nominalismus*: Heraus (aus dem Zimmer der Kubisten) fällt der Jüngling, nein, am Ende (der Passage) steht der Mann, der Readymades auswählen und beschriften darf.

Der Zwischenschritt war ein beschriftetes Bild, *Nu no. 2*. Das Ausschlussverfahren des binären ästhetischen Urteils in der alternden Salonkultur hatte sich schon vor Längerem in einen Sprachmotor der Jüngeren verwandelt, denn eine der wenigen Möglichkeiten, das Urteil der Jury zu beeinflussen und somit die öffentliche Rezeption eines Bildes zu steuern,<sup>27</sup> bestand in der Wahl des Titels. Als Paratext,<sup>28</sup> der mit seinem Bezugsobjekt, dem stofflich existierenden Werk verbunden ist, jedoch aus einer anderen semiotischen Substanz besteht, hat er die Funktion einer "Schleuse [...], eine[r] Luftkammer, die dem Leser hilft, ohne allzu große Atemnot von einer Welt in die andere zu geraten."<sup>29</sup> Gericaults *Floß der Medusa* von 1819 wurde als *Schiffbruch* ausgestellt, um die politische Tendenz des Bildes zu verbergen; Manets *Olympia* von 1865 hingegen setzte auf die Erhöhung des Skandalerfolgs in der Nobilitierung (der Darstellung) einer Halbweltdame durch einen mythologischen Titel.<sup>30</sup> Jene Künstler, denen daran lag, die Regeln neu zu schreiben, beschränkten sich bei der Formulierung des Titels häufig nicht (mehr) auf die sprachliche Wiederholung dessen, was das Bild zeigte, sondern fügten dem Bild durch den Titel einen Darstellungswert hinzu, der nicht gemalt worden ist – in Antizipation eines Erfolgs, der nur durch diese Differenz zu erzielen war. In einem Interview mit Kathrin Kuh beschreibt Duchamp den Akt des Titeln mit der "Vermehrung der Anzahl der Farben" im Bild.<sup>31</sup>

Wenn es allein um diesen Akt der Vermehrung geht, muss kein Bild mehr gemalt werden. Beschriften reicht. Es muss auch kein Bild sein. Man nehme einen Flaschentrockner; einen Kamm (mit dem die Kubisten so gerne Strukturen in ihre Bilder kratzen), ein Diktionär: "Ein Wörterbuch kaufen und die Wörter streichen, die zu streichen sind. Signieren: durchgesehen und verbessert."<sup>32</sup> Oder: "Ein Wörterbuch durchblättern und alle 'unerwünschten' Wörter ausstreichen. Vielleicht einige hinzufügen. – Manchmal die ausgestrichenen Wörter durch ein anderes ersetzen. Sich dieses Wörterbuchs bedienen für den geschriebenen Teil des

<sup>27</sup> Genette: Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches, S. 12f.

<sup>28</sup> Genette: Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches, S. 12f., angewandt von Najjar: Die unsichtbare Farbe. Der Gebrauch und die Funktion der Titel im frühen Werk Marcel Duchamps.

<sup>29</sup> Genette: Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches, S. 388 f.

<sup>30</sup> Najjar: Die unsichtbare Farbe. Der Gebrauch und die Funktion der Titel im frühen Werk Marcel Duchamps, S. 23. Siehe auch Bätschmann: Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers, S.13 sowie Welchmann: Invisible Colors. A visual history of Titles, S. 3f.

<sup>31</sup> "[...] 'Wahrscheinlich wegen des Schock-Werts seines Titels, der übrigens bereits die Anwendung von Wörtern vorhersagte als ein Mittel, um Farbe hinzuzufügen oder, besser gesagt, als ein Mittel, um die Anzahl der Farben in einem Werk zu erhöhen. Sie wissen, damals – 1912 – war es nicht angebracht, ein Gemälde anders zu betiteln als >Landschaft<, >Stilleben<, >Porträt< oder >Nummer soundso>.'" In: Duchamp: Interviews und Statements, S. 117.

<sup>32</sup> Notiz Nr.133 in der *Boîte blanche*. In: Duchamp: Schriften. Band 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte, S. 131.

Glases.<sup>33</sup> Scheinen die sprachtheoretischen Überlegungen Duchamps, niedergelegt in verschiedenen Notizen um den *pikturalen Nominalismus*, die Pläne für unverwirklichte, rein sprachlich verfasste Readymades skizzieren<sup>34</sup> in die Richtung zu weisen, die einem Konzeptualismus den Weg ebnen, welcher der Ausführung sichtbar Werke nicht mehr bedürfte (es könnte reichen, das Sehbare zu benennen), kommt Thierry de Duve auf der Basis dieser Notizen zu einem anderen Schluss: Die Dimension, die Duchamp dem Titel als Paratext hinzufügt, ist die Aufnahme einer Beziehung zur symbolischen Ordnung:

"Das Subjekt vermag keine Sprache zu begründen – auch keine pikturale; die Sprache konstituiert das Subjekt – auch das malende. Wie alle großen Künstler seiner Generation hat auch Duchamp den Wunsch nach einer neuen Sprache gehegt. Vielleicht ist er aber der einzige, dem sich enthüllt hat, a) dass der 'Gründungsakt' nicht im Subjekt stattfindet, das eine neue oder spezifische Sprache bildet, sondern in der unvordenklichen und allgemeinen Sprache, durch die das Subjekt 'gebildet' wird, b) dass dieser 'Akt' nicht durch ein auf das Gefühl 'innerer Notwendigkeit' zentriertes Ich (moi) bedingt ist, sondern ein Ich (je) bedingt, das plötzlich auftritt, weil es durch die anonyme Grundsprache getragen wird, c) dass dieser 'Akt' zur Ordnung 'Wo Es war soll Ich werden' gehört, durch die 'niemandes Stimme' die Möglichkeit eröffnet, Ich (je) zu sagen, oder, mit anderen Worten, dass dieser 'Akt' sowohl der Zerstörungs- wie auch der Schöpfungsordnung angehört."<sup>35</sup>

### Gehen wir ins Mickymauszimmer

Was heißt das für die Malklasse? Lass die Malerei *sein*, es gibt sie, und die Sprache wird dich tragen, auch ins begehrte Zimmer? Aus dem, der die Flaschen abgezeichnet hatte, wurde nach dem Schrei des Meisters einer, der sich ins Nebenzimmer verzog, in die Stille (manchmal stand er mit rotem Kopf in der Tür und bat sie sich lautstark aus), um im Duden nachzuschlagen. Er erforschte die durch eckige und runde Klammern, Ableitungsbögen, Punkte sowie verschiedene Arten von senkrechten und waagrechten Strichen und Pfeilen organisierten Verweisketten des Nachschlagewerks, um deren Unendlichkeit zu beweisen, indem er die genannten Zeichen teilweise mathematisch interpretierte und den durch ihre regelhafte Anwendung generierten Text, welcher der Annahme nach unendlich zu verlängern gewesen wäre, mit seinem Zimmermannsbleistift auf große Papierbögen abschrieb. Als die Reihe wieder an ihm war, etwas zu zeigen, trat er hervor, hielt das damals noch graue Buch hoch, rief: Ich hab dir hier meinen Duden mitgebracht! und begann, der Malklasse den Rücken kehrend, seinem Lehrer die Entdeckung zu erläutern. Wenn ich hier<sup>36</sup> lese: K.-o.-Sieger, Regel 155, dann gehe ich also zu Regel 155 und da steht in Klammern über die

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Insbesondere die Notizen 132-139 in der *Boîte blanche*. In: Duchamp: Schriften. Band 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte, S. 131-139.

<sup>35</sup> Ebd., S. 178/179.

<sup>36</sup> Für diesen Text ersatzweise: Duden Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter, 17. Aufl. Mannheim/Wien/Zürich 1973.

Großschreibung des ersten Gliedes einer Aneinanderreihung siehe Regel 120. Natürlich suche ich gleich nach Regel 120, Grundformen von Zeitwörtern [...] und lese da in Klammern zum Bindestrich siehe Regel 156, was mache ich also, ich schlage Regel 156 auf, Bindestrich, und lese da, unübersichtliche Bildungen mit der hauptwörtlich verwendeten Grundform werden besser durch eine Grundformengruppe, siehe Regel 30 ersetzt; ja, und dann komme ich zu Regel 30 und was sehe ich da? Die erweiterte Grundform wird in den meisten Fällen durch Bindestrich abgetrennt. Siehst du? Eine Form wird durch einen Strich von einer anderen getrennt!

Es muss nicht genau so gewesen sein, aber ich war dabei. Halten wir fest: Die Vermischung semiotischer Substanzen funktioniert auch in umgekehrter (Lese)Richtung. Der Meister sah's gelassen; was er hier sah, war *keine Malerei* in Höchstform: keine Malerei, der man diesen Namen entziehen müsste. Er las, wie ihm geheißsen, alle Papiere, sie sollten, so war der Plan, fortan gemeinsam mit dem Duden gezeigt werden. Der Betrachter müsse den Duden-text *und* den Bleistifttext sehen, müsse sich in die Gesetze beider Schriftstücke hinein begeben und bezeugen, dass alles ganz genau so sei, wie es sei. Es gab keinen Grund, den Kreis auf dem Boden der Malklasse vor den Fußspitzen des Maler-Skribenten zu ziehen. Er hörte deshalb nicht auf, Maler zu sein. Das bildnerische Wesen des Wortes aber ist sein Signifikant;<sup>37</sup> der K.o.-Sieg hatte ihn ausgestattet mit allen Mitteln für den nächsten Kampf, *das hast du schon recht weit getrieben* (dieser Satz war der Ritterschlag), doch à propos, für diese Arbeitsweise brauchst du keine dreißig Quadratmeter, wie wärs, wenn T. und U. hier endlich ihre Sachen einräumen könnten? So, was haben wir heute noch? Gut, dann

*gehen wir ins Mickymauszimmer*. Im frisch getauften Nebenraum malten zwei junge Bur-schen, denen große Unbekümmertheit im Umgang ebenso wie im Farbauftrag eigen war. Wir hatten eine Untergruppe! Noch am gleichen Abend, mit dem ersten Bier in der anderen Hand, machten sich zwei der Älteren daran, die entsprechende Tür mit einem Mickymauskopf zu kennzeichnen, und allmählich können auch wir den Sack zumachen, aber nicht, denn auch das gehört zum Lernraum Malklasse der *Old School*, ohne noch einen Augenblick lang nach den semiotischen Substanzen zu schielen, die der Meister selbst in jungen Jahren gemischt hatte: Das Bild *Kleine Figur (M.M.)* von 1958/59 ist in der Berliner Schau wie ein erstes Bild gehängt, und Joachim Sartorius hält fest:

"Diese anfänglich tastende Vergewisserung des Werdens der menschlichen Figur führt zunächst zu vage artikulierten Figurationen. Das Gemälde *Kleines Bildnis (Mickey Mouse)* von 1958 gehört zur frühesten Phase und leitet die verschiedenen Entwicklungsstadien der Figuration ein."<sup>38</sup>

<sup>37</sup> De Duve: Pikturaler Nominalismus, S. 186.

<sup>38</sup> Sartorius: Zum malerischen Werk von Horst Antes, S. 9/10.

Der in dieser und einer Reihe verwandter Arbeiten praktizierte Nominalismus ist ebenso literal wie piktoral; wer in jenen Jahren Maler werden wollte, konnte malen, was er wollte, aber keine Figuren, doch das Wesen des Wortes, zu dem der Titel führen sollte, *war* ein bildnerisches Wesen: eine Figur, die man in der blau-weiß-rot gestreiften Kartusche auf zwei dünnen, roten Beinen vor blauem und grünem Grund<sup>39</sup> insbesondere dann zu sehen bereit ist, wenn der Titel mitgelesen wird. Ohne diesen Titel *könnte* man eine Figur in das Bild hineinsehen. Mit diesem Titel *kann* man es nicht mehr lassen, eine Figur darin zu sehen, und warum sollte diese Figur nicht Mickey Mouse sein? Wenn ein Bildtitel ein Eigenname ist,<sup>40</sup> dann gehen Gegenstand und Name nach der Taufe ihre jeweils eigenen Wege. Der Name wird weiter erzählt und kann einer Etablierung sehr hilfreich sein,<sup>41</sup> die Malerei aber spricht für sich und erwirbt dabei im Dialog mit jedem Betrachter neue und andere Eigenschaften. Der Name *Figur* für ein Bild war in der Malerei im Deutschland der späten 1950er Jahre eine durchaus mutige Setzung; malend galt es, die Figur zu meiden. Einem neuen "ersten" Bild im richtigen Moment den Namen *Figur* mitzugeben, hieß, ihm einen Platz im richtigen Zimmer vorzubereiten.

Und der Detektiv? Als ich ihn zuletzt sah, war er der, der die Grenzen der Sichtbarkeit des Reliefs einer Pappschachtel in Abhängigkeit von genau bestimmten Lichtverhältnissen untersuchte. Gültig war das Licht zwischen neun und elf Uhr (danach musste er zur Arbeit in einem Labor für Blutpräparate; von dort stammte auch die Schachtel, *Blutkultur* stand darauf) in der Dachgaube seiner mit Bananenkisten möblierten Einzimmerwohnung. Die Unruhe in der Malklasse war zu groß geworden, und in der heimischen Dachgaube wartete ein vom Tischler nach exakter Zeichnung maßgefertigtes Stehpult, auf dem die Schachtel genau in der für die Gültigkeit der Lichtverhältnisse festgelegten Höhe neben einer über das Pult wandernden Papierrolle ihren Platz hatte. Die endgültige Höhe konnte offenkundig erst durch Nachjustierung ermittelt werden; die vier kräftigen Kanthölzer, auf denen die Platte ruhte, sind durch doch eher roh angeschraubte, ungehobelte Latten verlängert worden. Auf der Papierrolle wurde mit dem Zimmermannsbleistift in einer viergeteilten Skala (*sichtbar, kaum noch sichtbar, fast nicht mehr sichtbar, nicht sichtbar*) schriftlich festgehalten, wie es um die Pulpfasern genau dieses Kartons in genau dieser Dachgaube, strukturiert durch die imaginäre Nummerierung seiner Rillen, die jeweils senkrecht eingelesen wurden, im einzelnen stand. "Dieses Alphabet passt sehr wahrscheinlich nur für die Schrift dieses Bildes,"<sup>42</sup> hätte Meister *no. 2*, wäre er zugegen gewesen, vielleicht dazu gesagt, in all seiner von vielen Quellen

<sup>39</sup> Abb. ebd., S. 33.

<sup>40</sup> Vgl. Vogt: *Untitled*. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne, S. 14.

<sup>41</sup> Eine der schönsten Erzählungen vom Namen, der dem mit ihm Versehenen hilft, sich seinen Platz im Leben zu erobern, ist die Ballade *A boy named Sue* von Johnny Cash;

<http://www.azlyrics.com/lyrics/johnnycash/aboynamedsue.html>.

<sup>42</sup> Notiz Nr.133 in der *Boîte blanche*. In: Duchamp: Schriften Band 1, S. 131.

bezeugten Liebenswürdigkeit, und Thierry de Duve, mit einem Ohr und beiden Augen gerade woanders, hätte wohl vermutet, er spreche von *Tu m' [...]*.<sup>43</sup>

## Literatur

Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Zu einer Geschichte des modernen Künstlers, in: Grobiewski, Michael/ders. (Hg.): Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 1993.

Boehm, Gottfried/Egenhofer, Sebastian/Spies, Christoph (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, München 2010.

Duchamp, Marcel: Interviews und Statements, gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer, Stuttgart 1992, S. 117.

Duchamp, Marcel: Schriften. Band 1. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Zürich 1981.

Duden Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter, 17. Aufl. Mannheim/Wien/Zürich 1973.

Dunbar, Robin: Klatsch und Tratsch. Wie der Mensch zur Sprache fand, München 1996.

De Duve, Thierry: Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei der Moderne, München 1987.

De Duve, Thierry: Kant nach Duchamp, München 1993

Frege, Gottlob: Logische Untersuchungen, herausgegeben und eingeleitet von Günter Patzig, Göttingen 1986.

Friedel, Helmut/Girst, Thomas/Mühling, Matthias/Rappe, Felicia (Hg.): Marcel Duchamp in München 1912 (Ausst.-Kat.), München 2012.

Genette, Gérard: Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt/M./New York 1989.

Girst, Thomas: The indefinite Duchamp, Schwerin 2013.

Hjelmslev, Louis: Prolegomena zu einer Sprachtheorie, München 1974.

Najjar, Sherin: Die unsichtbare Farbe. Der Gebrauch und die Funktion der Titel im frühen Werk Marcel Duchamps, Weimar 2008.

Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006.

---

<sup>43</sup> "[...], Duchamps letztes Gemälde (1918), vgl. De Duve 1987, S. 183.

Sartorius, Joachim: Zum malerischen Werk von Horst Antes, in: Ders.: Horst Antes, Malerei, 1958-2010, Köln 2013.

Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp. Eine Biographie, München/Wien 1999.

Vogt, Tobias: *Untitled*. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne, München 2006.

Welchmann, John: Invisible Colors. A visual history of Titles, New Haven/London 1997.

*Dr. Christina Griebel, \*1973, Professorin für Kunst und ihre Didaktik, Universität der Künste Berlin /Pädagogische Hochschule Heidelberg, Forschungsschwerpunkte: Bild/Text/Bildung.*