

Praktische Urteilserfahrung: Kunst, indifferente Hypothese und Rechtsprechung

PIERRE BAUMANN (Bordeaux)

Urteilen bedeutet, etwas zu bedenken, zu bewerten, zu gewichten, dann darzulegen und zu begründen. Urteilen erfordert sowohl rationales als auch pragmatisches Denken und versucht, intellektuelle und sinnliche Beweise für strittige Sachverhalte (wahr/falsch, schön/hässlich, schuldig/unschuldig usw.) zu erbringen. Die Kunst des Urteilens bestünde in einer geschickten (gestischen, mentalen und rednerischen) Handhabung der Fähigkeit, Fakten (was ist) und ihre Beziehungen (was sie hervorbringen) zu unterscheiden, sowie einer verbalen oder sogar visuellen Strukturierung und Argumentation. Das *pattern* oder Netz von Beziehungen unterstreicht, dass nicht die Wahrheit, sondern der Zweck zählt. Der Zweck, so lässt sich zusammenfassen, besteht darin, eine bestimmte Wirklichkeit mit der gebotenen Differenziertheit zu erfassen.

Diese Kunst des Urteilens, die es erlaubt, mit der nötigen Umsicht strittige Sachverhalte zu bearbeiten, ist zweifellos eine Voraussetzung für Innovation, Erfindung und Erkenntniszuwachs, da sie geeignet ist, das eine oder andere Realitätsprinzip neu auszuhandeln. Man kann also davon ausgehen, dass die Ausübung des Urteilsvermögens, wenn sie richtig betrieben wird, eine gute Praxis der Willensbildung ist. Wer hingegen ungenau unterscheidet, willkürlich wertet und ohne Sinn und Verstand oder Diskussion seinen Willen durchsetzt, urteilt schlecht. Wer schlecht urteilt, entzieht der Autorität, die auf der Annahme eines universell gegebenen Urteilsvermögens beruht, ihre Grundlage.

Genug der abstrakten Erwägungen! Die Kunstgeschichte ist voll von Beispielen, die die problematische und relativistische Praxis des (ästhetischen, moralischen oder juristischen) Urteilens in den Mittelpunkt rücken. Ich möchte im Folgenden die Hypothese diskutieren, dass die Urteilspraxis auf dem Feld der Kunst, indem sie das Problem des Urteils von der Ästhetik (und insbesondere dem Geschmacksurteil) auf mathematische und rechtliche Erwägungen verlagert, einen Relativismus von strategischer Präzision entwickelt. Dieser Relativismus, d. h. diese Infragestellung des Urteils erhöht, so meine Annahme, unsere Sensibilität und unser Verständnis für die durchlässigen Beziehungen zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Formen. Um diese Hypothese zu überprüfen, werde ich drei Beispiele untersuchen: Marcantonio Raimondis *Il giudizio di Paride* (Das

Urteil des Paris)¹, Marcel Duchamps *Hérisson* (Igel) und Constantin Brâncușis *L'oiseau dans l'espace* (Der Vogel im Raum).

1 Erstes Beispiel: *Das Urteil des Paris* und die indifferente Hypothese

Il Giudizio di Paride, ein Kupferstich, den Marcantonio Raimondi um 1514-1518 nach einem verschollenen Gemälde von Raffael anfertigte, zeigt einen jungen und schönen Hirten, der in Wirklichkeit ein trojanischer Prinz, eben Paris, ist.



Abb. 13: Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Das Urteil des Paris*, ca. 1510–1520, Stich, 29,1x43,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (©Rogers Fund, 1919)

Paris hat von Hermes auf Geheiß von Zeus den Auftrag erhalten, zu entscheiden, welche der drei Göttinnen, die darauf Anspruch erheben, Hera, Aphrodite oder Athene, die Schönste ist, indem er einer von ihnen einen goldenen Apfel überreicht. Aphrodite erlangte die Gunst der Prinzen. Sie gewann, weil sie ohne jeden Zweifel wirklich schön war, aber wahrscheinlich waren es die andern beiden nicht weniger. Sie gewann auch deshalb, weil sie Paris zur Belohnung die Hand der ebenfalls sehr schönen Helena versprach (der Rest der Geschichte ist unheilvoller). Daraus lässt sich schließen, dass das Urteil in diesem Fall auch ein Geschäft

¹ Dieses Beispiel wurde gewählt, weil es das Programm der Tagung *L'art du jugement dans et sur les arts* (3.–4. Oktober 2019, Universität Bordeaux Montaigne) illustrierte.

ist, das einen Preis hat oder auf Interessen antwortet, die den Rahmen, in dem das Urteilsvermögen Anwendung finden soll, überschreiten. Soll man annehmen, so könnte man weiter fragen, dass dieses Bild einen zusätzlichen Hinweis liefert, der den Wert des Urteils aufheben könnte?

Vielleicht muss man vor allem zu dem Schluss kommen, dass die Argumentationsstrategie der Geschichte und der zahlreichen Maler, die sich mit dem Motiv beschäftigten, eine Hypothese ganz anderer Art handhabt als die angekündigte (dass man nämlich sagen könne, wer die Schönste ist). Es wäre eine Hypothese von dem Typ, den Henri Poincaré in *La science et l'hypothèse* (Wissenschaft und Hypothese) als „indifferente Hypothese“² bezeichnet und an einem konkreten Beispiel folgendermaßen erklärt:

In den optischen Theorien führt man zwei Vektoren ein, von denen der eine als Geschwindigkeit, der andere als Wirbel betrachtet wird. Das ist [...] eine indifferente Hypothese, weil man zu denselben Schlußfolgerungen gelangt, wenn man genau das Gegenteil tut. Der Erfolg des Experimentes kann also nicht beweisen, daß der erste Vektor wirklich eine Geschwindigkeit ist; er beweist nur, daß er ein Vektor ist; das ist die einzige Hypothese, welche man tatsächlich in die Voraussetzungen eingeführt hat.³

Diese „indifferenten Hypothesen“, fährt Poincaré fort, „sind niemals gefährlich, vorausgesetzt, daß man ihren Charakter nichtkennt. Sie können nützlich sein, sei es als Hilfsmittel der Rechnung, sei es, um unser Verständnis durch konkrete Vorstellungen zu unterstützen, um die Ideen, wie man sagt, zu fixieren“.⁴

Wenn ich mir diesen Verweis auf logisches Denken erlaube, dann natürlich, weil er die Möglichkeit bietet, im Analogieverfahren zu dem Schluss zu kommen, dass das Wichtige für diesen Teil der Geschichte von Paris und seinen drei Komplizinnen sicher nicht die Frage des Urteils im Hinblick auf die herbeigeführte Entscheidung ist, sondern die Bekräftigung der Allmacht der Schönheit, was nicht weniger als fünfmal gezeigt wird, nämlich durch den Ausdruck jeder der drei Grazien, den von Paris sowie den von Helena, die wir nicht sehen, auch wenn sie den Ausgang der Erzählung bestimmt. Es handelt sich um drei Formen der Schönheit, die aus unterschiedlichen – männlichen und weiblichen – Blickwinkeln dargestellt werden. Auf die problematische männliche Dominanz eines solchen Darstellungsdispositivs sollte man hinweisen.

Ich möchte in diesem Zusammenhang festhalten, dass die Begründung des Urteils hier erstens dazu führt, dass nicht mehr ein relativistisches und rein subjektives Prinzip, sondern ein Äquivalenzprinzip in den Vordergrund gestellt wird.

² Henri Poincaré: *Wissenschaft und Hypothese* [1902], hg. von Ferdinand und Lisbeth Lindemann, Leipzig 1904, S. 154; <https://archive.org/details/wissenschaftund00lindgoog> (Stand: 13.12.2021).

³ Ebd., S. 154.

⁴ Ebd., S. 155.

Man gibt die Bevorzugung eines Körpers gegenüber einem anderen auf. Es ist klar, dass Paris nicht wirklich Lust hat, zu wählen. Mit anderen Worten, die Indifferenzhypothese ist nicht im subjektiven Sinne zu verstehen (wenn ich indifferent bin, habe ich keine Lust auf etwas), sondern als mathematisches Prinzip der Abwesenheit von Unterschieden. Das Urteil ist nicht mehr von einer Wahl durch Differenzierung abhängig, sondern im Gegenteil von Suche nach einem erhöhten Unterscheidungsvermögen, die sich dort zuträgt, wo es scheinbar keinen Unterschied gibt. Daraus lässt sich schließen, dass das Interesse in erster Linie und insbesondere für den Maler darin besteht, dieser ‚indifferenten‘ Schönheit gegenüberzustehen. Sie sind alle eine schöner als die andere, und das ist das Wichtigste.

Der zweite wichtige Aspekt, der sich aus dieser Urteilsszene ergibt, ist das kohärente Ganze, das sich herausbildet und eine eigene logische Struktur entwickelt, in der man sich bewegen, um diese Bewegung von Schönheit zu genießen (ein Körper aus einem bestimmten Winkel, ein anderer aus einem anderen, das Spiel der Blicke, eine Reihe von charakteristischen Indizien, Attributen oder Gesten). All dies bildet ein komplexes System, das die Maler (zusammen mit einer anderen Urteilspraktik, die darin besteht, das Gemälde klug auszuführen) nach Belieben einsetzen können. Folglich ist in diesem Kontext das Urteil über ein Kunstwerk (wenn man so will) nicht mehr eine Frage des Geschmacks, sondern der Erfindung und des Verständnisses dieses Systems. Alle Teile organisieren sich untereinander und interagieren, damit sich die Organisation des Gemäldes von selbst entfalten kann. Das ist, alles in allem, zunächst ein Problem der Malerei.

Wenn der Konstruktionsmechanismus der von Poincaré beschriebenen indifferenten Hypothese dazu benutzt werden kann, das alte Motiv des Urteils des Paris aus einem besonderen Blickwinkel zu beleuchten, so soll er im Folgenden dazu dienen, ausgehend von den beiden ikonischen Beispielen Marcel Duchamp und Constantin Brancusi zu verstehen, wie das Problem des Urteils im 20. Jahrhundert absichtlich oder zufällig selbst zum Gegenstand des Kunstwerks wird.

2 Zweites Beispiel: Duchamps Igel

Die Geschichte ist allgemein bekannt. 1914 kauft Marcel Duchamp in der Eisenwarenabteilung des Bazar de l'Hôtel-de-Ville in Paris einen Flaschenhalter. Einige Jahre später, 1961, begründete er seinen Kauf in einem kurzen Text über die Readymades, diese ganz besonderen Objekte, folgendermaßen:

Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète.⁵

⁵ Marcel Duchamp: *À propos des readymades*, in: *Duchamp du signe. Écrits de l'artiste* [1975], hg. von Michel Sanouillet, Paris 1994 (*Champs*), S. 191.

Diese Wahl beruhte auf einer Reaktion visueller Indifferenz, bei einer gleichzeitigen totalen Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack... in der Tat eine völlige Anästhesie.⁶

Dieser Fall hat wirklich viel Aufsehen erregt und ist breit diskutiert worden. Zunächst – und in unserem Zusammenhang – ist festzuhalten, dass die Praxis des Urteilens (er musste nämlich, ob er wollte oder nicht, Unterscheidungsvermögen an den Tag legen, da auf diese Weise einige Gegenstände ausgewählt wurden, darunter ein Hocker, ein Fahrradrad, ein Kleiderständer und eine Schneeschaufel) hier das ästhetische Urteil und die Frage des Geschmacks aufhebt. Duchamp räumte jedoch später ein (insbesondere in einem Gespräch mit Don Morisson aus dem Jahr 1965), dass man sich alle Mühe geben könne, das Schöne durch die Tür hinauszutragen, es komme, als ob nichts gewesen sei, durch das Fenster zurück:

Je vais garder quelque chose longtemps et soudain, horreur ! ça commence à devenir beau. C'est trop fort ! Ce damné hérisson est devenu un grand souci, il a commencé à devenir trop beau !⁷

Ich behalte etwas längere Zeit und plötzlich, oh Schreck!, fängt es an, schön zu werden. Es ist zu unglaublich! Dieser verdammte Igel hat mir wirklich Sorgen gemacht, er hat angefangen, zu schön zu werden!

Dennoch: In der Praxis (des Urteils) sind, wenn man so will, Absicht und Sorgfalt nach wie vor vorhanden: Duchamp setzt auf *indifférence visuelle*, anders gesagt auf eine ästhetische Indifferenz, die in einem allgemeinen Sinne eine gewisse Unbekümmertheit oder Nonchalance gegenüber der Kunst voraussetzt. Es ist aber auch bekannt, dass sich Duchamp schon damals über die Fortschritte in den physikalischen und mathematischen Wissenschaften auf dem Laufenden hielt, insbesondere durch die Lektüre von Élie Jouffret, der sich mit der Relativitätstheorie, der Physik und der mehrdimensionalen Geometrie beschäftigte (zur Erinnerung: Poincarés *La Science et l'hypothèse* erschien 1902). So stützt sich der Versuch, eine neue Kunstpraxis zu verallgemeinern, auf eine Hypothese, die die Indifferenz in den Mittelpunkt rückt, und diese Indifferenz muss auch im mathematischen Sinne verstanden werden. Von nun an gibt es eine Äquivalenz zwischen geschätzten (oder schönen) Objekten und anderen, die es nicht

⁶ Marcel Duchamp: *Die Schriften*. Band 1: Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte, hg. übersetzt und kommentiert von Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 242.

⁷ Marcel Duchamp, zitiert nach Francis M. Naumann: *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de sa reproduction mécanisée*, Paris 1999, S. 261. Hier und im Folgenden stammen die Übertragungen der Zitate ins Deutsche, falls nicht anders angegeben, vom Übersetzer des Beitrags (P. K.).

sind. (Nebenbei sei daran erinnert, dass man ihnen eine Reihe von Beschriftungen hinzufügen muss: einen Titel, ein Datum, eine Signatur).

In diesem Zusammenhang haben wir es, ähnlich wie beim *Urteil des Paris*, durchaus auch mit einer Systematisierung des Urteils zu tun, die sich jedoch darin unterscheidet, dass es nicht darum geht, zu sagen, dass alle schön sind, sondern dass jeder Gegenstand (des Lebens) potenziell ein Kunstwerk ist. Mit anderen Worten: Diese Praxis des indifferenten Urteilens führt neue Dimensionen in die Kunst ein, deren Folgen zahlreich sind und ihre Auflistung nebensächlich wäre. Abgesehen vom Verlust der Einzigartigkeit des Kunstwerks erfordert das Indifferenzprinzip eine höhere Sensibilität bei der Ausübung des Urteilsvermögens. Dies lässt sich aufzeigen, wenn man die Lektüre von Duchamps Notizen mit der Lektüre der wissenschaftlichen Werke, auf die er sich bezieht, kreuzt. Diese erhöhte Sensibilität wird von Duchamp als *inframince* (hauchzart, überfein) bezeichnet. Wenn zwei Dinge gleichwertig sind, muss man genauer hinschauen, um Abweichungen wahrzunehmen. Anders gesagt: Die Indifferenz führt dazu, die Messinstrumente weiterzuentwickeln und eine gesteigerte Sensibilität zu erlangen, die gleichermaßen physisch (materiell) wie mathematisch (geometrisch, konzeptuell) ist. Die Logik liegt in der Kürze, daher beschränke ich mich hier eine äußerst schematische Darstellung und greife drei (durchaus unvollständige) Aspekte heraus, um die Kunst des Urteilens, die aus der paradoxen Steigerung der – von Duchamp *inframince* genannten – Sensibilität hervorgeht, zu charakterisieren:

– Zunächst muss man auf der physischen Ebene dort eine Abweichung suchen, wo es keine zu geben scheint: *la différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série [sortis du même moule] est infra mince quand le maximum de précision est obtenu*⁸ „Zwischen zwei serienmäßig [aus derselben Form] hergestellten Gegenständen ist der Unterschied in den Abmessungen bei maximaler Präzision hauchzart“. Die wahrnehmbare Abweichung wirkt um so stärker, je unauffälliger sie ist, denn man muss schon sehr gut sein, um den Unterschied zwischen zwei scheinbar identischen Gegenständen zu sehen.

– Zweitens muss man seine Sensibilität gegenüber physischen Phänomenen steigern: *La chaleur d'un siège (qui vient d'être quitté) est inframince* „Die Wärme eines Sitzes (der gerade verlassen wurde) ist hauchzart“. Diese Praxis der Unterscheidungsfähigkeit eröffnet hier erotische Horizonte (die in Duchamps Werk von zentraler Bedeutung sind).

– Drittens auf mathematischer (konzeptueller) und sprachlicher Ebene: *70+40=110 à haute voix ou à voix basse (surtout énoncé mentalement) 70+40 font plus que 110 – (par infra-mince)*⁹ „70+40=110, mit lauter oder leiser Stimme (vor allem geistig ausgesprochen) sind 70+40 mehr als 110 – (im Hauchzart-Maßstab)“.

– usw.

⁸ Marcel Duchamp: *Notes*, Paris 1999 (*Champs*), S. 24.

⁹ Ebd., S. 34.

Kurzum, das ‚Hauchzarte‘ ist nicht nur substantialisiert (wie Thierry Davila zu verstehen scheint), es ist eine dimensionale Bedingung, die ein Denksystem leitet und die durch den willkürlichen (so das anfängliche Postulat) Widerruf des ästhetischen Urteils alles andere als eine Kunst des Ununterscheidbaren geworden ist (wie es ein Denksystem, das das genaue Gegenteil will, fälschlich annimmt), sondern die Erfahrung des Werkes für die Erfahrung aller Möglichkeiten geöffnet hat.

Ich präzisiere, dass für Duchamp das Mögliche folgendermaßen zu verstehen ist:

La figuration d'un possible.
 (pas comme contraire d'impossible
 ni comme relatif au probable
 ni comme subordonné à vraisemblable)
 Le possible est seulement un « mordant » physique [genre vitriol]
 Brûlant toute esthétique ou callistique.¹⁰

Die Figuration eines Möglichen.
 (nicht als Gegenteil eines Unmöglichen
 noch bezogen auf das Mutmaßliche
 oder dem Wahrscheinlichen untergeordnet)
 Das Mögliche ist nichts anderes als ein physisches „Ätzmittel“ (wie Vitriol)
 Das jede Ästhetik oder Kallistik verbrennt.

Was bedeutet das? Vielleicht einfach, dass die Praxis des Urteilens mehr als nur eine Hypothese ist: Sie ist nicht spekulativ, weil sie das Wirkliche verätzt, sein Dasein verändert. Wenn man urteilt, sind die Konsequenzen oft sehr konkret. Folglich bedeutet dieses konkrete Verätzen in der Duchamps Urteilspraxis, die auf die indifferente Hypothese setzt, die Berücksichtigung von bisher vernachlässigten Werten (im mathematischen Sinne von vernachlässigbaren Werten oder Annäherungen), die es ermöglichen, die Unterscheidungsfähigkeiten zu steigern. Daher möchte ich ein zweites Beispiel für diese manchmal unerwartete Verätzung anführen, die das Urteil über die Materialität der Kunstgegenstände bewirkt.

3 Drittes Beispiel: Brâncuși Schrott

Die Vitriol-Attacke, die hier beschrieben werden soll, ist alles in allem vom *Urteil des Paris* nicht so weit entfernt, wie es scheinen könnten, denn auch hier geht es darum, einen Wert zu bestimmen. 1926 bereitet Brâncuși eine große Ausstellung in der Galerie Brummer in New York vor. Er verschickt zahlreiche Skulpturen, darunter auch einige, die der Fotograf Edward Steichen erworben hatte, der nach

¹⁰ *Duchamp du signe* (wie Anm. 5), S. 104.

einigen Jahren in Frankreich in die USA zurückkehrte und mehrere Werke des Bildhauers im Gepäck hatte. Duchamp übernimmt die Regie. Er kümmert sich um den Aufbau der Ausstellung und den Transport der Werke. Seit 1913 befreite das amerikanische Recht alle Gegenstände, die den Status eines Kunstwerks hatten, von Zollgebühren, sofern sie bestimmte Voraussetzungen erfüllten, die hier nicht näher erläutert werden sollen. Das Gesetz schrieb unter anderem vor, dass Skulpturen als „reproductions by carving or casting, imitations of natural objects“¹¹ von „professional sculptors“ hergestellt sein mussten.

Im Oktober 1926 wird die Ladung jedoch vom Zoll beschlagnahmt. Brâncuși wurde aufgefordert, viertausend Dollar, also vierzig Prozent des angegebenen Wertes zu zahlen, weil all diese Objekte nicht als Kunstwerke, sondern als gewöhnliche Metall- bzw. Holzstücke angesehen wurden. Steichen sollte seinerseits zweihundertvierzig Dollar (erneut vierzig Prozent des Wertes) für *L'oiseau dans l'espace* (Der Vogel im Raum) bezahlen, den er von Brâncuși gekauft hatte und der zum Hauptbeweisstück in dem anschließenden Prozess wurde. Der Fall ist allgemein bekannt. Brâncuși und seine Freunde (darunter Marcel Duchamp) sind entsetzt, dass sie so tief in die Tasche greifen müssen und dass ihren avantgardistischen Objekten, die mit höchstem Anspruch und großer Innovationsfreude entwickelt worden waren, der Status eines Kunstwerks abgesprochen wird. Brâncuși gab sich damit nicht zufrieden und strengte einen Prozess gegen die USA an, um die künstlerische Dimension seiner Objekte geltend zu machen, wobei er sich auf die Aussagen von Fachleuten stützte. Der Fall, aus dem Brâncuși als Sieger hervorging, hat zwar in den USA einen juristischen Präzedenzfall geschaffen (d. h. eine Regel aufgestellt, die sich aus einer bereits ergangenen – und überaus pragmatischen – Entscheidung ableitet), der dazu beitrug, dass sich die Anerkennung von Kunstobjekten mit hohem Abstraktionsgrad verbesserte und die Ausübung des ästhetischen Urteils im Hinblick auf die Gesetzgebung über Kunstwerke verfeinerte, doch steckt vielleicht, im Hinblick auf die Urteilspraxis, aus mindestens zwei Gründen noch mehr dahinter.

Erstens: Die Protokolle des Prozesses, die 1995 (im Jahr der großen Brâncuși-Retrospektive im Centre Pompidou) von Jocelyne de Pass ins Französische übersetzt und bei Adam Biro veröffentlicht wurden, sind eine ausgesprochen farbige, theatralisch und amüsante Lektüre und lassen vermuten, dass es den Künstlern mit ihrer Beteiligung an dem Prozess zwar ums Prinzip und ums Geld ging, dass sie aber auch die Gelegenheit nutzten, das Problem des ästhetischen Urteils auf eine besonders originelle Weise aufzuwerfen und zu diskutieren. Wir schreiben das Jahr 1927, und das große Spektakel der dadaistischen Experimente und anderer Scheinprozesse liegt noch nicht weit zurück. Und so zeigt sich hier der Übergang von einer Theorie des ästhetischen Urteils zu einer Urteilspraxis, die aufrichtig argumentiert, aber zweifellos auch mit einer gewissen Arglist ausgeübt wird. Man

¹¹ Siehe *Brancusi vs. United States. The Historic Trial, 1928* [1995], Preface by Margit Rowell, Afterword by André Paleologue, Paris, 1999, S.7.

kann daraus (etwas voreilig vielleicht, aber es fehlt nicht an Argumenten) schließen, dass die juristische Auseinandersetzung ein neues Experimentierfeld für die künstlerisches Schaffen wird. Was in gewissem Sinne im Sujet des Gemäldes (das Urteil des Paris) enthalten war, wird hier in die Praxis umgesetzt, fast in Form einer *performance*.

Ein zweiter – hintersinniger – Aspekt betrifft die Schlussanträge von Brâncușis Rechtsanwälten: Diese stützen sich auf mehrere Argumente, darunter die Tatsache, dass *L'oiseau dans l'espace* kein Gebrauchsgegenstand ist, was vollkommen richtig ist, aber außerhalb des rechtlichen Kontextes nicht ausreicht, um alle Dimensionen von Brâncușis Werk und seine historische Bedeutung zu bestimmen.

Um die Bandbreite von Brâncușis Werk zu erfassen, muss man sich alles vor Augen halten, was es umfasst, und alles, was es umfasst, ist in seinem Atelier enthalten, das er kurz vor seinem Tod im Jahre 1957 dem französischen Staat vermachte, unter der Bedingung, dass dieses mit seinem gesamten Inhalt – insbesondere Werke, Sockel, Materialien, Fotografien, Filme, Werkzeuge und Mobiliar – wiederhergestellt würde. Wenn man das Atelier als Gesamtwerk aufmerksam beobachtet, kann man leicht feststellen, wie die Gegenstände ihr eigenes Leben führen, wie ein Sockel zu einer Skulptur (*La Colonne sans fin*) oder einem Möbelstück – der Gipstisch, auf dem sich der *Grand poisson* (Große Fisch) befindet – oder wie eine Skulptur zu einem Möbelstück (die Tür) werden kann. In dem Maße, in dem das Atelier ein organischer Ort ist, sind auch die Gegenstände darin organisch und lassen sich nicht einer Logik unterwerfen, die Funktionen aufgrund verallgemeinerbaren Urteilen zuweist.

Mit anderen Worten: Der Fortschritt in der Praxis des Urteils über Kunst, der die Abstraktheit eines Kunstwerks juristisch akzeptierbar macht, weist eine Diskrepanz auf zwischen dem, was das Recht anzuerkennen bereit ist, und der Realität einer Kunstpraxis, die die migratorische Dimension der Objekte und Werke in einem künstlerischen Umfeld, in dem jedes Ding die gleiche ästhetische Aufmerksamkeit genießt, voll und ganz annimmt. Vereinfachend lässt sich sagen, dass es aus Brâncușis Sicht keinen Unterschied zwischen einem Werk, einem Möbelstück oder einem Material gibt, auch wenn jedes von ihnen natürlich seine besonderen Eigenschaften hat. Sie alle haben einen hohen Wert. Brâncuși – das ist macht seine Raffinesse aus – vertritt die Idee, dass Gegenstand mit einer Funktion aufgeladen werden kann, die eines Kunstwerkes, eines Sockels, eines Dokuments oder eines Gebrauchsgegenstands, und zwar nicht auf definitive Weise, sondern je nach den Erfordernissen des Augenblicks und je nachdem, was er in diesem bestimmten Augenblick und Kontext für richtig hält. Jeder dieser Zustände hat seinen eigenen Wert, der von einer bestimmten Situation abhängt, unabhängig davon, was die Reflexion über die Form zu regeln versucht. Daher wird, als Brâncușis Anwälte ihre Schlussanträge stellen, ein gewichtiges Argument vorgebracht:

As to Point 4, it is respectfully suggested that the importation (Exhibit 1) could not, upon inspection, be conceived as “an article of utility”. It contains in itself evidence

of lack of any utilitarian object or purpose and surely could not be classified upon any reasonable grounds under the classification of Paragraph 399, the paragraph under which it was assessed [...].¹²

Da um keinen Gebrauchsgegenstand handelt (und aufgrund weiterer Argumente, darunter der Tatsache, dass das Objekt von einem Künstler hergestellt wurde), konnte man zu dem Schluss kommen, dass dieser Vogel wirklich ein Kunstwerk ist. In diesem Zusammenhang und im Unterschied zu dem, was im Atelier geschieht, ist also festzuhalten, dass das Indifferenzprinzip hier nicht ganz genau gilt, denn jedes Objekt wird gesondert nach seinen Eigenschaften – Kunstwerk oder Gebrauchsgegenstand – betrachtet, was sie in einem unterschiedlichen Steuersatz niederschlägt.

Auch wenn Brâncușis Konzeption des Objekts von großem Unterscheidungsvermögen und einem subtilen und zweckmäßigen Bewusstsein für das Gleichgewicht zwischen den verschiedenen Elementen des Ateliers zeugt (ein Sockel, eine Skulptur, ein Kamin, eine Bank usw., all dies baut ein gekonntes Gesamtgleichgewicht auf), muss man doch feststellen, dass dies zum Zeitpunkt des Prozesses nicht zur Sprache kam, und das ist auch verständlich, denn sonst wäre die Niederlage sicher gewesen.¹³

So lässt sich also, still und heimlich aus dem Verhältnis zwischen der Realität eines ästhetischen Urteils (durch den Künstler) und dem Prinzip der juristischen Akzeptanz durch einen Schiedsspruch (Anerkennung und Schlichtung), das ein anderes Realitätsprinzip aufstellt (um dafür zu sorgen, dass ein Zollbeamter dieses Stück Schrott als Kunstwerk akzeptiert), eine Hypothese über die Art der Beziehung zwischen dem, was ist, dem, was vorgeblich ist, und der Anerkennung dessen, was ist, ableiten. Diese Beziehung hat wider Erwarten etwas Fiktionales an sich: Um das Werk als solches (im rechtlichen und nicht im ästhetischen Sinne) anzuerkennen, musste in gewisser Weise eine Fiktion eingesetzt werden, die darin bestand, so zu tun, *als ob* diese Objekte ohne jeden Zweifel keinen Gebrauchswert haben konnten, obwohl man sich bewusst war, dass dies in bestimmten Situationen doch der Fall war. Es musste so getan werden, ‚als ob‘, weil es ‚so, wie‘ es war, nicht sein konnte. Anders gesagt, die fast unwiderlegbare Leugnung eines in einigen Fällen (nicht dem des *Oiseau dans l'espace*, sondern dem der *Colonne sans fin*) unwahren oder fiktionalen Daseins führt zur Bestätigung des Rechts auf ein Dasein, das auf einer pragmatisch fragwürdigen Formulierung (da es sich in der konkreten Wirklichkeit nicht genauso verhält) gründet, also zu einem Schiedsspruch zugunsten eines Daseins als Kunstwerk. Es handelt sich dabei ganz einfach um etwas, was man juristisch als « Eine technische Lüge, die der Notwendigkeit

¹² *Brancusi vs. United States* (wie Anm. 11), S. 71.

¹³ Es sei daran erinnert, dass Brancusi seit 1915 im Rahmen der Ankäufe durch seinen amerikanischen Sammler John Quinn verschiedene Gegenstände (insbesondere Sockel) als Kunstwerke ausgeben ließ, um überhöhte Zollgebühren zu vermeiden.

geweiht ist" (Rudolf von Jhering), eine *juristische Fiktion*, bezeichnen könnte. In seinem Standardwerk *Les opérations du droit* führt Yan Thomas aus:

La fiction est un procédé qui, on l'a assez souvent signalé, appartient à la pragmatique du droit. Elle consiste d'abord à travestir les faits, à les déclarer autres qu'ils ne sont vraiment, et à tirer de cette adultération même et de cette fausse supposition les conséquences de droit qui s'attacheraient à la vérité que l'on feint, si celle-ci existait sous le dehors qu'on lui prête.¹⁴

Die Fiktion ist ein Verfahren, das, wie schon oft genug erwähnt, zur Pragmatik des Rechts gehört. Sie besteht zunächst darin, die Tatsachen zu verfälschen, sie für etwas anderes zu erklären, als sie tatsächlich sind, und aus dieser Entstellung und falschen Annahme die juristischen Konsequenzen zu ziehen, die an die vorge-täuschte Wahrheit geknüpft wären, wenn sie unter dem Schein, den man ihr verleiht, tatsächlich existierte.

Yan Thomas entwickelt mit äußerster Präzision das Räderwerk dieser Logik der Fälschung, die hier nicht weiter ausgeführt werden kann.¹⁵ Der Autor erklärt, dass „la *fictio* romaine nous aide à nous interroger sur le rapport qui unit fondamentalement droit et fiction, positivité juridique et construction ; bref, sur la radicale déliaison de l'intentionnalité d'avec le monde des choses de la nature“.¹⁶ („die römische *fictio* uns hilft, die Beziehung zu ergründen, die Recht und Fiktion, juristische Positivität und Konstruktion grundsätzlich miteinander verbindet; kurz gesagt, die radikale Loslösung der Intentionalität von der Welt der natürlichen Dinge“). Der Kunstgriff der juristischen Fiktion wirft ein nützliches Licht auf das, was Yan Thomas weiter als „l'écart au fait comme étant constitutif du droit“¹⁷ („Abweichung von der für das Recht konstitutiven Tatsache“) bezeichnet. Mit anderen Worten, der Brâncuși-Prozess hat es ermöglicht, diese ‚Abweichung‘ zu kristallisieren, da das juristische Urteil offensichtlich dem ästhetischen Urteil hinterherhinkt, was durch den Einsatz der Fiktion überbrückt werden musste. Während die *Trois Grâces* (Drei Grazien) und Duchamps Logik eine relative Aporie des (ästhetischen) Urteils zugunsten einer Erweiterung der Grenzen der Kunst inszenierten, brachte Brâncușis Streit mit den Vereinigten Staaten eine andere Form des Widerspruchs zum Vorschein, nämlich die eines Realitätsprinzips, das von dem Kunstgriff der Fiktion getragen wird.

¹⁴ Yan Thomas: *Les opérations du droit*, Paris 2011 (*Hautes Études*), S. 133.

¹⁵ Siehe hierzu den Band *Document, fiction et droit en art contemporain*, hg. von Jean Arnaud und Bruno Goosse, Aix-en-Provence 2015, an dem ich mitgewirkt habe und der die von Yan Thomas induzierte fiktionale Logik im Feld des künstlerischen Schaffens in allen Einzelheiten aufgreift.

¹⁶ Thomas: *Les opérations du droit* (wie Anm. 14), S. 137.

¹⁷ Ebd., S. 136.

Man könnte nun schnell zu dem Schluss kommen, dass hierdurch alles möglich wird, alles relativ ist, und dass wir, wie Hal Foster in *Design and crime*¹⁸ treffend schrieb, von einem „erweiterten Feld“,¹⁹ wie Rosalind Krauss die 1960er und 70er Jahre charakterisierte, zu einem „implodierten Feld“, in dem alles gleichwertig ist, übergehen. Aus rechtshistorischer Sicht weist Yan Thomas freilich darauf hin, dass die angewandten juristischen Kniffe nicht ohne Risiko sind und zur völligen Aushöhlung der Beweiskraft führen können. Die Rechte und Praktiken in diesem „implodierten Feld“ würden mit den Strömungen und Gezeiten flottieren und ein jeder könnte sie aushandeln, wie er wolle. Dies entspräche Robert Fillious Gedanken von der *permanent creation*, die von einem Äquivalenzprinzip geleitet wird, der Äquivalenz zwischen dem ‚Gut-Gemachten‘, dem ‚Schlecht-Gemachten‘ und dem ‚Gar-Nicht-Gemachten‘.²⁰ Dieses Äquivalenz-Prinzip verdiente es, weiter ausgeführt zu werden, da es ein Sensibilitätsregister einführt, das sich von dem Duchamps unterscheidet, insofern als es mit der Möglichkeit spielt, dass eine Handlung ausgeführt wird oder nicht. Bei Filliou gibt es überhaupt kein Urteil mehr, das gefällt werden könnte, da die Qualität unter anderem durch die Operabilität des entworfenen Systems bestimmt wird, d. h., die Äquivalenz stellt ein Kriterium dafür dar, dass die Schöpfung permanent – von allen, für alle, überall – sein kann. Im Hier und Jetzt macht dies die Urteilspraxis besonders heikel.

Gleichwohl konnten wir beobachten, dass das Urteil bei Duchamp, wie auch bei Brâncuși, mit einer starken pragmatischen Ausrichtung einhergeht, die unter Umständen bis zur Rechtsprechung führt. Dies könnte die letzte Urteilserfahrung sein, die sich mit den beiden Beispielen machen lässt: eine praktische Verwendung der Objekte, die andere – fiktionale – Verwendungen nach sich zieht. Die folgende Illustration versucht, den Kern des Problems zusammenzufassen, das ich in meinem Text darlegen wollte, nämlich den Zusammenhang von indifferenter Hypothese, Entwicklung eines Systems, erweiterter Aufmerksamkeit für Dinge, die Kunst sind oder auch nicht, und Urteilspraxis.

Die Abbildung zeigt Repliken zweier aufeinandergestapelter Objekte (das eine von Duchamp, der Flaschenhalter, das andere von Brâncuși, ein Fragment der *Colonne sans fin*, die der Künstler ebenfalls als Sockel verwendete). Es handelt sich also, wenn man so will, um eine Urteilspraxis, und zwar eine der Gleichgültigkeit (es handelt sich um Repliken), die es erlaubt, die Praxis des Readymade und die der Reproduzierbarkeit eines Motivs von Brâncuși nach einem bestimmten, von Duchamp erdachten Schema, dem „reziproken Readymade“, anzuwen-

¹⁸ Hal Foster: *Design & Crime*, Paris 2008, S. 163f.

¹⁹ Rosalind E. Krauss: *Skulptur im erweiterten Feld*, in: dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hg. von Herta Wolf, übersetzt von Jörg Heininger und Wilfried Prantner, Amsterdam/Dresden 2000 (*Geschichte und Theorie der Fotografie* 2), S. 331-346.

²⁰ Siehe hierzu Robert Filliou: *Teaching and Learning as Performing Art* [1970], Köln/New York, S. 227.

den. Ein reziprokes Readymade ist beispielsweise ein Rembrandt als Bügelbrett. Der Wert wird umgekehrt und durch den Gebrauch des Kunstwerks definiert.



Abb. 14: Pierre Baumann, *MD/CB*, 2015, Pappel, Flaschenhalter, Schlüssel und Schlüsselhalter, 140x33x33 cm (© Pierre Baumann)

So ist es auch bei diesem Objekt, da es sich um den ‚Schlüsselhalter‘ unseres Hauses handelt. Dieser ‚Gebrauch‘, der mit dem Standort dieses Objekts (in der Nähe der Haustür) zusammenhängt, ergab sich aus einer Reihe schlechter Familienpraktiken: Man kommt nach Hause und leert seine Tasche über dem erstbesten Gegenstand aus, der einem unterkommt. Es geht also in gewissem Sinne eher in Richtung Brâncuși als in Richtung Duchamp, da hier die Logik des variablen Gebrauchs durch die Macht der Dinge und ihre Prädisposition aktiviert wird.

Wenn man das Objekt zu einem unantastbaren und ausgestellten Kunstwerk machen wollte, wäre das derzeit einigermaßen schwierig, da sich hier alle wichtigen Schlüssel befinden, die wir zu Hause benutzen. Aber das ist nicht das Wesentliche. Denn die Praxis des Urteilens hat hier keinen Wert an sich, um etwa zu wissen, was zur Kunst gehört und was nicht, sie besteht vielmehr darin, dafür zu sorgen, dass man versteht, wie es konkret um den Gebrauch kreativen Denkens bestellt ist, und sie lässt uns vielleicht ganz einfach sehen, wie man von einem künstlerischen zu einem ethnografischen Objekt gelangt. Dieses ‚Ding‘ ist ethnografisch, weil es eine Deskription und eine Analyse des Systems Brâncuși/Duchamp impliziert und zugleich ein Beispiel für Feldarbeit ist. Es

untersucht die Sitten und Gebräuche, die in einem bestimmten kulturellen Kontext, nämlich der abendländischen Kunst von 1914 bis heute, mit einer Kunstpraxis verbunden sind. Es handelt sich also um ein Zeugnisobjekt.