



UMWEGE
HERBERT MOLDERINGS

1948 in Alfter-Witterschlick bei Bonn geboren. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Archäologie und Soziologie an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn und der Ruhr-Universität Bochum. 1973 Promotion mit einer Studie über die Kunst Marcel Duchamps. 1974–75 Stipendiat des Landes Nordrhein-Westfalen am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München. Von 1975–78 Direktor des Westfälischen Kunstvereins in Münster. Organisation von Ausstellungen zur klassischen Moderne, zur Fotografie des 20. Jahrhunderts und zur Gegenwartskunst. 1978 Übersiedlung nach Paris, Beginn der Tätigkeit als freier Autor und Ausstellungskurator. Seit 1982 wohnhaft in Paris und Köln. Lehrstuhlvertretungen und Gastprofessuren an den Universitäten in Hamburg, Bochum, Kassel sowie an der Humboldt-Universität zu Berlin. 1995 Habilitation, apl. Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Geschichte der modernen Fotografie, Interdependenz von Fotografie und Malerei der Moderne, Kunst des 20. Jahrhunderts, die Werke von Marcel Duchamp, Man Ray, Umbo und Laszlo Moholy-Nagy. Publikationen u. a.: *Marcel Duchamp: Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*. Frankfurt/Main, 1983, Paris, 1987, Düsseldorf, 1997. *Umbo – Otto Umbehr 1902–1980*. Düsseldorf, 1996. *Laszlo Moholy-Nagy*. Paris, 1998. *Gerhard Merz. Ein Künstler des Agnostizismus*. Hannover, 2000. – Adresse: Kunstgeschichtliches Institut, Fakultät für Geschichtswissenschaft, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsstr. 150, 44801 Bochum. E-Mail: H.Molderings@t-online.de.

Mein Hauptprojekt am Wissenschaftskolleg galt der Frage nach der Bedeutung der Wissenschaftstheorie Henri Poincarés für die Entwicklung des neuen Kunstbegriffs Marcel

Duchamps. Doch kaum in Berlin eingetroffen, riefen mir Künstlerfreunde und Kollegen die Zusagen von Aufsätzen und Vorträgen in Erinnerung, die ich zum Teil lange vorher gegeben hatte. Diesen Verpflichtungen konnte ich auch auf der Forschungsinsel des Wissenschaftskollegs nicht entgehen. Es hieß also, zuerst einige unabgeschlossene Manuskripte fertig zu stellen, bevor ich mich meinem eigentlichen Arbeitsprojekt zuwenden konnte.

Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf bat im Rahmen ihrer Ausstellung „Surrealismus 1919–1944“ um einen Vortrag zum Thema „Surrealismus und Fotografie“. Für die Gerhard Merz-Retrospektive im Kunsthaus Bregenz war ein Aufsatz zu schreiben, der das Verhältnis von Tradition und Innovation in seinem Werk zum Thema hatte. In Köln wurde L. Fritz Gruber, der langjährige Leiter der Photokina-Bilderschauen und Doyen der Fotografie in Deutschland, fünfundneunzig Jahre alt. Für das Katalogbuch, das anlässlich der zu seinen Ehren im Museum Ludwig veranstalteten Ausstellung erscheinen sollte, hatte ich einen fotohistorischen Beitrag zugesagt. In Fritz Grubers Sammlung war ich vor circa dreißig Jahren zum ersten Mal Originalabzügen des großen deutschen Fotografen Albert Renger-Patzsch begegnet. Die Erinnerung daran führte spontan zu der Entscheidung, meine im Jahr 2000 beim Studium der privaten Korrespondenz Renger-Patzschs im Getty Research Institute in Los Angeles entwickelten Gedanken auszuarbeiten und zusammenzufassen. Bei der Durchsicht meiner Notizen aus dem Getty Institute stieß ich zu meiner Überraschung auf einen anderen großen alten Herrn des deutschen Kulturlebens, Peter Wapnewski, der in den fünfziger Jahren mit dem Fotografen über literarische und fotografische Fragen korrespondiert hatte. Wie auf einem Möbiusband bewegten sich die Gedanken rückwärts in die Zeit, um in der Gegenwart in einem thailändischen Restaurant in der Fasanenstraße anzulangen, an einem unvergesslichen Abend mit Monika und Peter Wapnewski sowie Magda und Imre Kertész.

Die längste Zeit verwandte ich auf das Nebenprojekt „Naturwissenschaft, Spiel und Konstruktivismus. Drei Quellen der experimentellen Fotografie Laszlo Moholy-Nagys“. Ursprünglich hatte es nur ein kurzer Aufsatz werden sollen: „Laszlo Moholy-Nagy und die Neuerfindung des Fotogramms“, den ich als Beitrag zu dem Buch „Kunst und Fotografie: Floris Neusüss und die Kasseler Schule für experimentelle Fotografie 1972–2002“ zugesagt hatte. Doch die Akte einmal geöffnet, reizte es mich, die Ruhe, die inspirierende Atmosphäre der permanenten wissenschaftlichen Diskussion und die außergewöhnlichen Leistungen des Bibliotheksdienstes des Wissenschaftskollegs zu nutzen, um das seit zwei Jahren liegen gelassene Projekt auch noch abzuschließen. Ich glaubte, dies wäre in vier Wochen zu erledigen. Doch dann förderte der Bibliotheksdienst aus dem schier uner-

schöpflichen Fundus der Berliner Bibliotheken eine solche Menge an Büchern und Zeitschriften zutage, dass aus den vier Wochen schließlich vier Monate wurden. Da in Köln die Photokina, die Deutsche Gesellschaft für Photographie und das Agfa-Fotohistorama zu Hause sind, gilt die dortige Kunst- und Museumsbibliothek allgemein als eine der besten deutschen Bibliotheken in Sachen Fotografie. Der Bücherkurier des Wissenschaftskollegs führte mir jedoch fast täglich vor Augen, dass die lange Geschichte der deutschen Hauptstadt und ihrer Universitäten bedeutend schwerer wiegt als fünfzig Jahre Nachkriegsgeschichte. Die Bestände der Berliner Bibliotheken zur Fotogeschichte haben in Deutschland nicht ihresgleichen.

Die Fotografie beschäftigte mich also mehr als die Hälfte des Jahres am Wissenschaftskolleg. Dazu gehörte auch die Aufgabe, im Kolloquiumsraum ein kleine Ausstellung mit Werken der Fotokünstler Anna und Bernhard Blume zu organisieren. Die Zusammenarbeit mit dem Künstlerehepaar und Katrin Kaptain, die Diskussion mit Bernhard Blume am Abend der Eröffnung und die Gespräche mit den Fellows über die ausgestellten Werke („Mediumismus“ und „Transzendentaler Konstruktivismus“) waren für mich ein besonderes Vergnügen. Die „schrägen“ Fotoinszenierungen der Blumes an den Wänden des Großen Kolloquiumraumes umgaben die bedeutungsschweren Dienstagskolloquien einige Wochen lang mit einem Hauch von Ironie und Leichtigkeit, den ich ein wenig vermissste, nachdem die Bilder abgehängt worden waren.

Überhaupt die Kolloquien. Woran es gelegen haben mag, dass die Diskussionen meist in standardisierten Spuren verliefen, vermag ich nicht zu beurteilen. Möglicherweise an mir selbst, meinen überzogenen Erwartungen, an der spezifischen Zusammensetzung dieses Jahrgangs oder anderen, mir entgangenen Zusammenhängen. Auch außerhalb der Kolloquien verliefen die Gespräche eher zurückhaltend, so dass die Lust, radikal anders zu denken, gar nicht erst aufkommen konnte. Vielleicht kann ein Internat von „Musterschülern“ nicht anders funktionieren, liegt die Bedeutung des Kollegs also darin, dem Einzelnen seine jeweils „einzige“ wissenschaftliche Arbeit unter besten Bedingungen zu ermöglichen. Doch bereits der Zwang zur Diskussion, zur präzisen wissenschaftlichen Argumentation sowie der permanente methodische Zweifel, der die Gespräche am Kolleg kennzeichnete, waren für einen in der Einsamkeit tätigen freien Autor wie mich sehr anregend.

Für die Arbeit an meinem Hauptprojekt standen also nur noch wenige Monate zur Verfügung. An einen Abschluss des Buchskripts war nicht mehr zu denken. Das Studium der neuesten Literatur zu Poincaré und zur Wissenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert all-

gemein sowie die vielen Diskussionen mit dem Mathematiker und Wissenschaftshistoriker Éric Brian, mit dem ich das Interesse an der Rezeption der mathematischen Objekte in der Kunstwelt der zwanziger und dreißiger Jahre teilte, haben mich wichtige Schritte vorangebracht, so dass am Ende wenigstens das Kapitel über die „Ready-mades“ Duchamps zu Papier gebracht war. „Originalität ist nicht der Anfang, sondern der Weg“, hat unser Co-Fellow Imre Kertész in sein *Galeerentagebuch* notiert. Die geistigen Wege und Umwege Duchamps suche ich in dem Kapitel über die „Ready-mades“ zu rekonstruieren. Es war der Übergang vom Raummodell der dreidimensionalen zur vierdimensionalen Geometrie, der den ehemaligen Maler zum Bruch mit der Malerei und zur Erfindung der „Ready-mades“, d. h. zur Idee, die realen Dinge selbst als Repräsentationen, als Zeichen sichtbar und verstehbar zu machen, geführt hat. Dass man es nicht leicht hat mit der Anschaulichkeit von unsichtbaren Gegebenheiten (Wolfgang Pauli), musste auch Duchamp erfahren, als er versuchte, die hypothetische vierte Raumachse bildnerisch sichtbar zu machen. Betrachtet man die „Ready-mades“ im Kontext seiner Spekulationen über die Möglichkeit der Darstellung des vierdimensionalen Raums, dann lassen sich diese Objekte als Sinnbilder einer unüberwindbaren Trennung zwischen mathematischem Denken und künstlerischer Gestaltung begreifen. In dieser Theorie sind sie negativ definiert, durch das Scheitern an der Visualisierung dessen, was sie sichtbar machen sollten: die vierdimensionale Wahrnehmung. Doch auf dem Wege des praktischen Scheiterns dieser Theorie ergab sich eine revolutionäre künstlerische Erkenntnis: Jeder Gegenstand, jede Handlung, jede Geste lässt sich aus der Perspektive der vierdimensionalen Geometrie als $n-1$ -dimensionale Erscheinung einer n -dimensionalen Entität, mithin als Bild interpretieren. Alltägliche Gebrauchsgegenstände wie ein Flaschentrockner oder eine Schneeschaukel lassen sich dertart in Objekte der reinen Anschauung oder in Dingrätzel verwandeln. Um im Betrachter diese ästhetische Erfahrung zu provozieren, galt es, wider das Ausblenden der Formwahrnehmung durch die Fixierung des Sehens auf die Gebrauchsfunktion zu agieren, die Negation zu negieren. Dazu dienten zum einen die Dislozierung, die ver-rückte Aufstellung bzw. Aufhängung der Gegenstände an dem Ort, an dem sie die ersten beiden Jahrzehnte allein existierten: in Duchamps New Yorker Atelier, zum anderen der Ersatz der negierten Gebrauchsdimension durch eine geistige Dimension in Gestalt nicht-deskriptiver Titel wie „In Advance of the Broken Arm“, „Why Not Sneeze, Rose Sélavy?“ oder „3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie“, welche die Wahrnehmung des industriellen Alltags in andere Regionen als die des praktischen Gebrauchs führten.

Nun galt es, im vergangenen Jahr nicht nur zu arbeiten. Die Stadt Berlin wollte entdeckt werden. Was ich gemeinsam mit meiner Frau auf den Spuren Franz Hessels und des großen Berliner Fotografen der Zwischenkriegsjahre Otto Umbehr, gen. Umbo reichlich unternommen habe. Wenn wir auch das legendäre Berlin der Zwanzigerjahre nirgendwo wiederfinden konnten – es sei denn in der viel verzweigten und vorzüglichen Antiquariatsszene der Stadt –, hat uns Berlin doch so begeistert, dass der Gedanke zu keimen begann, uns dort einmal niederzulassen. Wenn ich von den nichtwissenschaftlichen Vergnügungen rede, sei auch des Auktionshauses Bassenge in unmittelbarer Nachbarschaft des Wissenschaftskollegs gedacht, in dem man, wenn die Arbeit gerade mal keinen Spaß machte, nicht nur die schönsten Graphiken von Dürer, Rembrandt und Piranesi anschauen, sondern, wenn man Glück hatte, auch ein lange gesuchtes Blatt wie die „Académie des sciences et des beaux-arts“ von Sébastien Leclerc aus dem Jahre 1698 ersteigern konnte.

Allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Wissenschaftskollegs danke ich für eine schöne Zeit, als deren Emblem mir die farbenfrohen allmorgendlichen Blumenbuketts im Eingang des Kollegs in Erinnerung bleiben werden. Barbara und ich haben während des Kollegjahres Freundschaften mit anderen Fellows und Fellow-Ehepaaren geschlossen, von denen einige, so hoffen wir, über die Zeit des Berliner Aufenthaltes hinaus dauern werden. Dass das Wissenschaftskolleg für die Ehegattinnen fast dieselben vorzüglichen Arbeitsbedingungen bereitstellt wie für die Fellows, ist eine Geste, für die ich mich besonders bedanken möchte. Last but not least möchte ich mich bei Joachim Nettelbeck und dem Rektor, Dieter Grimm, für ihr Verständnis und ihre Nachsicht bedanken, als eine schwierige familiäre Situation mich für längere Zeit vom Wissenschaftskolleg fernhielt.