

Von der Armory Show zur First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists

Am Abend des 17. Februar 1913 wurde in New York an der Ecke Lexington Avenue und 25th Street die große *Armory Show* eröffnet. Damit begann in den Vereinigten Staaten die allgemeine Rezeption der modernen Kunst.¹ Viele der ersten Reaktionen sind negativ. So artikuliert z.B. der frühere amerikanische Präsident Theodore Roosevelt nach seinem Besuch der Ausstellung am 4. März 1913 seinen prinzipiellen Abscheu gegenüber dem Kubismus.² In seinem Artikel, der auf deutsch »Laienhafte Ansichten zu einer Kunstausstellung« heißt, betont er, daß es zwar nötig sei, die künstlerischen Kräfte aus Europa zu zeigen, akzeptiert aber keineswegs die Sicht der Ausstellenden, die er alle Extremisten nennt und deren Anführer er sogar als "champions of these extremists" bezeichnet. Zwar gibt er zu, daß »Wandel« (change) notwendig sei, sieht jedoch nicht Leben, sondern Tod und Rückschritt in dieser Kunst. Damit spielt er auf einen Satz im Vorwort zum Katalog der Ausstellung an, den er selbst zitiert: "to be afraid of what is different or unfamiliar is to be afraid of life." Diese Kunst überhaupt ernstzunehmen, sei möglicherweise ein Irrtum, meint Roosevelt weiter. Zuletzt vergleicht er die Künstler mit Schaustellern, die eine falsche Meerjungfrau ausstellen und mit der Torheit der Menschen ihre Geschäfte machen, bezichtigt die Kubisten also des Betruges und der Täuschung:

There are thousands of people who will pay small sums to look at a faked mermaid; and now and then one of this kind with enough money will buy a Cubist picture, or a picture of a misshapen nude woman, repellent from every standpoint.³

1 Vgl. Brown 1988. Vgl. Rose 1968.

2 Brown 1988, S. 145.

3 Roosevelt, Theodore: A Layman's Views of an Art Exhibition. In: Outlook, XXIX, March 9, 1913. Hier zitiert nach: Rose 1968, S. 79-80. Übersetzung: Es gibt Tausende von Leuten, die kleine Beträge bezahlen werden, um eine gefälschte Seejungfrau zu betrachten; und manchmal wird einer von dieser Sorte mit genügend Geld ein kubistisches Bild kaufen, oder das Bild einer mißgestalteten nackten Frau, das von jedem Standpunkt aus abstossend ist. Vgl. den Anfang der Stelle: "The exhibitors are quite right as to the need of showing to our people in this manner the art forces which of late have been at work in Europe, forces which cannot be ignored. This does not mean that I in the least accept the view that these men take of the European extremists whose pictures are here exhibited. It is true, as the champions of these extremists say, that there can be no life without change, no development without change, and that to be afraid of what is diffe-

10 Vor Marcel Duchamps *Nu descendant un Escalier*⁴ von 1912 (Abb. 1) stehend, fühlt sich Roosevelt an einen "Navajo rug", einen Nomadenteppich der Navajo-Indianer, erinnert, den er diesem Bild auf jeden Fall vorziehen würde. Duchamps Gemälde wurde in New York unter dem Titel *Nude Figure Descending a Staircase* ausgestellt und erlangte herausragende Bedeutung bei der *Armory Show*.⁵ Zugleich war der französische Originaltitel immer präsent, da er unten links, hart an der Kante beginnend, in Großbuchstaben auf die Leinwand geschrieben ist: «NU DESCENDEN UN ESCALIER». Etwas davon entfernt, fast genau in der Mitte des Bildes am unteren Rand steht ebenfalls in Großbuchstaben die Signatur mit der Jahresangabe: «MARCEL DUCHAMP 12». Heute hat die Bezeichnung für das Bild den Zusatz »No. 2« erhalten. Die »Nackte«, "The Nude", «La Nude», wie sie meist verkürzt bezeichnet wurde (und wird), avancierte zum umstrittensten Werk der Ausstellung überhaupt.

There was usually such a crowd before the Duchamp *Nude Descending a Staircase* [...] that it was difficult to see. The buzz of excitement was exhilarating. Some tried to understand, others tried to explain, the great majority either laughed or were infuriated. It could be seen as a symbol of the ultimate in moral degeneracy or as a mad and irresponsible joke. People generally do not like to become too involved with art, probably because they do not know how; it is much easier to cover one's insecurity with laughter. And there was a good deal of laughter, especially in the "Chamber of Horrors", as the Cubist room was called. Because of a certain incongruity in its title and the puzzle which it presented, the *Nude* became the vocal point of the Exhibition. One could

rent or unfamiliar is to be afraid of life. It is no less true, however, that change may mean death and not life, and retrogression instead of development. Probably we err in treating most of these pictures seriously. It is likely that many of them represent in painters the astute appreciation of the power to make folly lucrative which the late P. T. Barnum showed with his faked mermaid." Vgl. auch Brown 1988, S. 145-146.

4 Marcel Duchamp, *Nu descendant un Escalier n° 2, Nude Descending a Staircase, No. 2, Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2*, Öl auf Leinwand, 1912, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art; Louise and Walter Arensberg Collection.

5 Vgl. Brown 1988, S. 264, Nr. 241: "*Nu descendant un escalier*. Chicago, 107. Boston, 39. *Nude Figure Descending a Staircase. Now called Nude Descending a Staircase, No. 2*. Oil. 1912. Lent by the artist. Price listed: \$ 324. Sold for \$ 324 to Frederic C. Torrey, March 5, 1913. Present collection: Philadelphia Museum of Art; Louise and Walter Arensberg Collection." Weiterhin stellte Duchamp (nach Brown) folgende Werke aus: *Le Roi et la reine entourés des nus vites*; *Portrait de joueurs d'échecs*; *Nu* (heute: *Jeune Homme triste dans un train*).

come and see the joke and forget to be troubled by revolutions. It was the butt of humorous jibes, the object of verse, a puzzle to be deciphered. The search for the nude was on, as if discovery would reveal some great secret. The *American Art News* offered a \$ 10 prize for the best solution.⁶

6 Brown 1988, S. 136. Übersetzung: Üblicherweise gab es eine so große Menschenmenge vor Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend* [...], daß es schwer zu sehen war. Die Aufregung war amüsant. Einige versuchten zu verstehen, andere versuchten zu erklären, die große Mehrheit lachte entweder oder war wütend. Es konnte als ein Symbol höchster moralischer Verderbtheit oder als ein verrückter und verantwortungsloser Scherz aufgefaßt werden. Leute wollen im allgemeinen nicht gerne zu sehr mit Kunst in Verbindung kommen, möglicherweise weil sie nicht wissen, wie sie es machen sollen. Es ist viel einfacher, seine Unsicherheit hinter einem Lachen zu verstecken. Und es gab eine ganze Menge Lachen, besonders im "Chamber of Horrors", wie der Raum der Kubisten genannt wurde. Wegen einer gewissen Unvereinbarkeit des Titels und dem Puzzle, das er präsentierte, wurde der *Akt* der Mittelpunkt der Ausstellung. Man konnte kommen, sich den Spaß ansehen und dabei vergessen, daß man von Revolutionen verärgert wird. Er war das Ziel humorvoller Angriffe, der Gegenstand von Versen, ein Puzzle, das enträtselt werden wollte. Die Suche nach der Nackten war angesagt, als ob ihre Entdeckung ein großes Geheimnis enthüllen würde. Die *American Art News* setzte 10 \$ als Preisgeld für die beste Lösung aus.

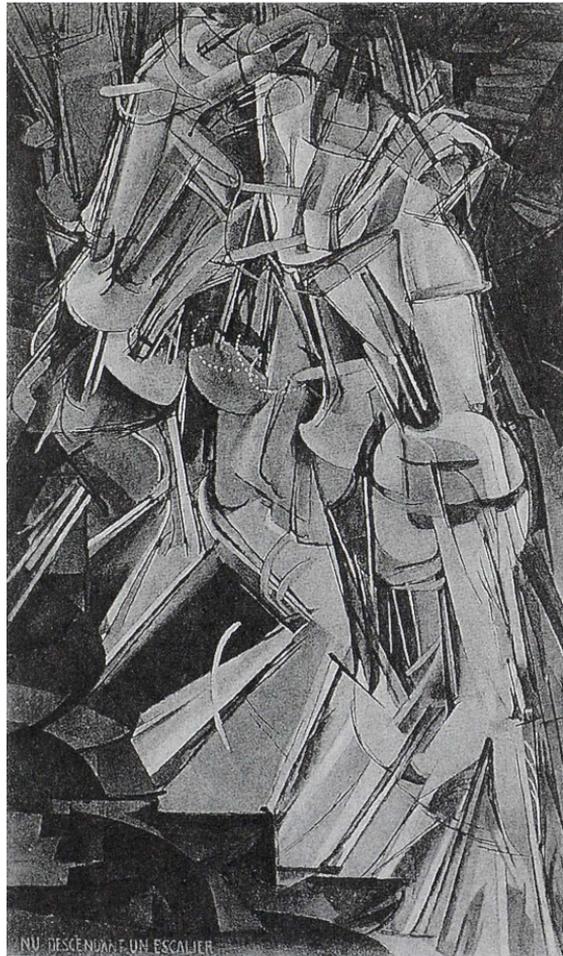


Abb. 1: Marcel Duchamp,
Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2 (1912)

12 Heutzutage ist es schwer vorstellbar, daß der Ausstellungsraum der Kubisten einmal als "Chamber of Horrors" apostrophiert wurde. Allerdings ist eine vergleichbar vehemente Ablehnung auch für die erste Ausstellung der kubistischen Kunst in Paris überliefert.⁷ Bekannterweise hatte der Kritiker Louis Vauxcelles, nachdem er von Henri Matisse etwas über die «petit cubes» in den Landschaften von Georges Braque gehört hatte, für seine Kritik der Ausstellung im «Salon des Indépendants» im Jahr 1909 die Formulierungen «bizarreries cubiques» und «péruvien cubisme» (peruanischer Kubismus) despektierlich verwendet und damit eher unfreiwillig dem Kubismus zum Namen verholfen.⁸ Der Titel, den Duchamp für sein Ölgemälde wählte, hatte ihm schon 1912 in Paris Schwierigkeiten bereitet. Der Organisationsausschuß für den «Salon des Indépendants», namentlich der Maler Albert Gleizes, sah in der Benennung des Bildes einen Angriff auf den Kubismus. In den »Ephemeriden«, die im Katalog zur Duchamp-Ausstellung in Venedig erschienen sind, wird der Fall folgendermaßen beschrieben:

7 Vgl. Golding 1969. S. 20. Vgl. auch Gleizes 1980, S. 10-16.

8 Vgl. Haftmann 1979. S. 124: »Im Sommer 1908 [...] schickt [Georges Braque] die Landschaften zum Herbstsalon ein, wird aber von der Jury, zu der auch Matisse gehörte, abgelehnt. Matisse erzählte nach der Jury dem Kritiker des »Gil Blas«, Louis Vauxcelles, daß Braque Landschaften »avec des petits cubes« eingesandt habe. Anlässlich der Ausstellung der Indépendants von 1909, bei der Braque die Estaque-Bilder ausgestellt hatte, die er 1908 nur in der Kunsthandlung D.H. Kahnweilers [...] hatte zeigen können, spricht Vauxcelles in seiner Kritik von den Bildern Braques prompt von »bizarreries cubiques«. Damit ist im Pariser Milieu das Stichwort für die Stilrichtung gegeben: »Cubisme.« (Nach Golding 1968, S. 20 erschien diese Kritik in Paris im *Gil Blas* am 25. Mai 1909.) Vgl. auch S. 21: "Matisse later denied ever having said this, but the story is probably true since it is recorded as early as 30. September 1911, in *L'Intransigeant*. The story is repeated again in the June 1912 issue of *La Revue Française*." Vgl. auch Kahnweiler 1958, S. 20 u. 25: »[...] Vauxcelles] begegnete im September 1908 Matisse, der in diesem Jahre Mitglied der Jury des Salons d'Automne war, und erzählte ihm, Braque habe zum Herbstsalon Gemälde »avec des petits cubes« gesandt. [...] Aus Matisses Wort »cube« prägte nun Vauxcelles das sinnlose »cubisme«, das er erstmals in seinem Aufsätze über den Salon des Indépendants 1909 anwandte, und zwar auf zwei andere Bilder von Braque, ein Stilleben und eine Landschaft. Sonderbarerweise fügte er dem Namen noch das Beiwort »péruvien« hinzu und sprach vom »peruvianischen Kubismus«, den »peruvianischen Kubisten«, was die Benennung noch unsinniger machte. Diese Zutat verschwand bald, aber der Name »Kubismus« blieb und ging in den Sprachgebrauch über, da die ursprünglich so bezeichneten Maler Braque und Picasso sich wenig darum scherten, ob man sie so oder anders nenne.«

1912. Mondy [sic! 18. März], Neuilly-sur-Seine

On the day of the press preview of the Salon des Indépendants, Marcel receives an unexpected visit from his two elder brothers solemnly dressed. He learns that Albert Gleizes and Jean Metzinger, members of the hanging committee, think that his Nude destined for the Cubist Room has “too much of a literary title, in the bad sense – in a caricatural way. A nude never descends the stairs – a nude reclines ...” Even the Cubists’ little revolutionary temple, Marcel discovers, cannot understand that a nude could be *descending* the stairs. “The Cubists think it’s a little off beam,” explain Villon and Duchamp-Villon. “Couldn’t you at least change the title?” But as the title written in capital letters at the bottom left hand corner of the canvas, *Nu descendant un Escalier*, is an integral part of his painting, Marcel says nothing. As soon as his brothers have gone, he immediately takes a taxi to the Quai d’Orsay, collects his picture and takes it home.⁹

Die für die Duchamp-Ausstellung in Venedig im Palazzo Grassi von 1993 nach den Tagesdaten geordnete Zusammenstellung von Ereignissen im Leben Marcel Duchamps verzichtet auf Quellenangaben. Der hier vorgeführte Dialog – auch das »beredete« Schweigen Duchamps – wird also dort nicht belegt. Alles mag prinzipiell zutreffend sein, der konkrete Wortlaut jedoch muß bezweifelt werden. Marcel Duchamp hatte 1965 in einem Interview zu Calvin Tomkins gesagt:

»Ich sagte nichts zu meinen Brüdern«, erinnerte sich Duchamp, »aber ich ging sogleich zur Ausstellung und nahm das Bild in einem Taxi mit nach Hause. Das war tatsächlich ein Wendepunkt in meinem Leben,

⁹ Gough-Cooper/Caumont 1993. [n.p.], 18 March 1912. Übersetzung: 1912, Montag [18. März], Neuilly-sur-Seine. Am Tag der Presse-Vorbesichtigung des Salons der Unabhängigen, erhält Marcel unterwarteten Besuch von seinen beiden älteren, sehr formell gekleideten Brüdern. Er erfährt, daß Albert Gleizes und Jean Metzinger, Mitglieder des Hänge-Komitees, meinen, daß sein Akt, der für den Raum der Kubisten vorgesehen war, einen zu literarischen Titel habe und zwar im schlechten – in einem karikaturistischen Sinne. Eine Nackte geht niemals die Treppe herab – eine Nackte liegt oder lehnt sich an. Sogar der kleine revolutionäre Glaubenszirkel der Kubisten, erkennt Marcel, kann nicht verstehen, daß eine Nackte die Treppe *herabgehen* konnte. »Die Kubisten denken, es ist ein bißchen daneben«, erklären Villon und Duchamp-Villon. »Könntest du nicht wenigstens den Titel ändern?« Aber weil der am linken unteren Rand der Leinwand in Großbuchstaben geschriebene Titel *Nu descendant un Escalier* ein integraler Bestandteil seines Gemäldes ist, sagt Marcel gar nichts. Sobald seine Brüder gegangen sind, nimmt er ohne Umschweife ein Taxi zum Quai d’Orsay, holt sein Bild und nimmt es mit nach Hause.

das versichere ich Ihnen. Ich sah, daß ich nach allem nicht mehr sehr an Gruppen interessiert sein würde.«¹⁰

Im oben erwähnten Katalog der Ausstellung in Venedig wird aus dieser selbst schon (durch Tomkins) überarbeiteten Passage ohne jede Nennung der Quellen eine komplette Geschichte gemacht. Im folgenden wird die Methode, Duchamps Lebensumstände nach Belieben zu literarisieren und fiktive Dialoge zu verfassen, noch ausführlich Gegenstand dieser Studie sein.

Gleizes und Metzingers *Du Cubisme* von 1912 zeigt an zwei Stellen, zu welchen Dogmen sich frühe Theoretiker des Kubismus' aufschwingen konnten:

Das Gemälde soll nichts nachahmen. Es soll ganz einfach aus sich selbst heraus leben. Wir wären die letzten, die das Fehlen von all dem, den Blumen, der Landschaft oder dem Gesicht bedauern würden, wovon das Gemälde ohnehin nur ein Reflex sein kann. Dennoch gestehen wir zu, daß die Verbindung zu natürlichen Formen nicht gänzlich verboten werden sollte, am allerwenigsten in unserer Zeit. Man kann eine Kunst nicht mit einem Schlag zur reinen Vergeistigung erheben.¹¹

Wir sind weder Mathematiker noch sind wir Bildhauer. Für uns sind Linien, Oberflächen und Körper nur Nuancen des Begriffs der Fülle. Nur die Körper nachzuahmen hieße, diese Nuancen zugunsten einer eintönigen Intensität aufzugeben. Es ließe darauf hinaus, auf die Vieltätigkeit sofort zu verzichten, der wir uns verpflichtet fühlen.¹²

In beiden Zitaten steht der Begriff der Nachahmung im Zentrum. Wenn das Gemälde nichts nachahmen soll – so läßt sich schließen – darf es auch keinen Titel tragen, der auf etwas Nachgeahmtes verweist. Der Vermittlungs- oder Überredungsversuch der Brüder Gaston Villon und Raymond Duchamp-Villon scheiterte. Marcel Duchamp zog die Meldung seines Bildes für den Salon zurück – vielleicht ist er wirklich mit dem Taxi hingefahren und hat sein Bild abgeholt. Dennoch wurde (da der 'Rückzug' sehr kurzfristig erfolgte) die *Nude* im Katalog der Ausstellung unter der Nummer »1001« aufgeführt. Es gab keinerlei publizistisches Aufsehen wegen dieser Affäre. Duchamps *Nude* wurde danach im Jahre 1912 mehrfach (ohne weitere Ablehnung) in Barcelona, Rouen und Paris ausgestellt.¹³ In Paris war es dann sogar wiederum im *Salon*

10 Tomkins 1965, zitiert nach Duchamp/Stauffer 1992, S. 178-187, hier: S. 180.

11 Gleizes/Metzinger 1912/1988, S. 45.

12 Ebenda S. 47f.

13 Zum ganzen Absatz vgl. Daniels 1992, S. 28-36, S. 295.

de la Section d'Or zu sehen, der von Marcel Duchamps Bruder Gaston Villon organisiert worden war.¹⁴

Während in Paris die Gegner einen Augenblick lang ein ernstes 'kubistisch-dogmatisches' Problem mit Duchamps *Akt* hatten, behandelten viele in New York das Ganze von Anfang an bloß wie einen Scherz, und munter wurden neue, 'zutreffendere' Titel gesucht.¹⁵

In der *New York Evening Sun* erschien am 20. März 1913 unter der Überschrift: "SEEING NEW YORK WITH A CUBIST" die Karikatur von J. F. Grisworld. (Abb. 2) Durch die Unterschrift "The Rude Descending a Staircase (Rush Hour at the Subway)" wird im ersten Teil der Titel der *Nude* nur leicht abgewandelt. Durch den Zusatz in der Klammer wird das Dargestellte in die amerikanische Wirklichkeit transportiert. Grisworlds Karikatur – die in Zusammenhang mit Duchamp regelmäßig zitiert wird – ist eine kongeniale Schöpfung und zwar sowohl auf der Ebene des sprachlichen Kunststückes wie auch auf derjenigen der Zeichenkunst. Deshalb konnte sie sich direkt an das Bild Du-



Abb. 2: J. F. Grisworld, *Seeing New York With A Cubist*,
New York Evening Sun, 20. März 1913.

¹⁴ Vgl. Duve 1993, S. 120.

¹⁵ Vgl. dagegen die spekulative Stilisierung bei Moure 1988, S. 8: »Das Jahr 1912 markierte den Punkt, an dem keine Umkehr mehr möglich war [...]. Im Laufe jenes Jahres wurde *Akt, eine Treppe hinabgehend* [...] vom Salon des Indépendants abgelehnt; [...] schließlich wurden seine Werke für die Armory Show in New York ausgewählt, und er wurde ohne Heuchelei aufgenommen in einem Land, das allem offen stand und weder eine Produktionszeit noch eine obligatorische Präsenz in Künstlerkreisen von ihm verlangte, während es ihn gleichzeitig vor einer Vergiftung durch die europäische Kultur bewahrte.«

champs anlagern. Vermutlich hatte Grisworlds Intention nichts mit Gleizes und Metzingers Verdikt des Abbildenden beim 'wahren' Kubismus zu tun, sie trifft aber mit der nachgeahmten, ja nachgeäfften, 'kubistischen' Technik und der analogen Wahl eines neuen Titels genau das Problem. Titel und Dargestelltes konvergieren und entsprechen einander – die Malweise soll aufgesetzt, benutzt und gesucht wirken. Die Karikatur will die kubistische Technik als scheinbar ungeeignet für jede Art der »Nachahmung« von Wirklichkeit desavouieren. Gerade dabei jedoch verfehlt sie ihr Ziel – indem sie (zumindest für das heutige Auge) das Gegenteil beweist, nämlich die

Präzision der benutzten Mittel – auch in der Karikatur. Andere Titel, die für Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend* vorgeschlagen wurden, sind »Explosion in einer Schindelfabrik« und "The Prude Descending a Staircase" von der Karikaturistin Clara Tice.¹⁶ Dabei erweist sich die kaum merkliche Veränderung des Wortes "Nude" zu "Rude" oder "Prude" nicht nur als ein Spielen mit leichten Aussprachevarianten und dadurch ausgelösten massiven Bedeutungsverwandlungen, sondern sogar als analoge Durchführung von Sprachspielen, wie sie vom angegriffenen Duchamp selbst hätten erfunden sein können.

Marcel Duchamp war zu diesem Zeitpunkt nicht als reale Person in New York, denn sein »Columbus Day war der 15. Juni 1915.«¹⁷ Sehr wohl allerdings war sein Name als Name mit Zusatz berühmt: »Duchamp, der Maler der Nude«.

16 Seitz, William: What's Happened to Art? An Interview with Marcel Duchamp on Present Consequences of New York's 1913 Armory Show. In: Vogue, New York, CXLI/4, 15. Februar 1963, S. 110, 112-113, 129-131. Deutsche Fassung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 141-151, hier: S. 142.

17 Vgl. Duchamp/Stauffer 1994, S. 227: »Nachdem ich mein Leben lang so viel von der Armory Show gehört habe, bin ich >gespannt<, sie schliesslich zu sehen, denn mein Columbus Day war der 15. Juni 1915.« [Erstdruck im Katalog der Ausstellung 1913 Armory Show. – 50th Anniversary Exhibition 1963.] Stauffer korrigiert ebenda: »Duchamp ist effektiv am 15. August 1915 an Bord der >Rochambeau< erstmals in New York eingetroffen.«

The Nude-Descent

Visiting Us, Marcel Duchamp, the Cubist Painter, Declares That America Is the Country of the Art of the Future—The American Woman the Most Intelligent of Her Sex.

In the spring of 1913 New York was shocked, grieved and delighted with the international exhibition of pictures and sculptures held from abroad and by New York artists, chiefly of what is called the New School of Art. The picture which received most notoriety and caused the greatest sensation of all was the "Nude Descending the Staircase," by Marcel Duchamp, of Paris. The undisciplined looked upon it as "Nude" and one well-known critic even came out and said he had found it. However, it is not known how he did so, as some other picture of the same name was shown. The picture, as Marcel Duchamp later explained, was merely a picture of motion, not of a nude. Treated the end of the exhibition the picture was sold to Arthur B. Eddy, of Chicago.

Marcel Duchamp has come to New York for the first time. Instead of proving to be a very queer individual, he turned out to be retiring and much more given to reticence in the presence of those about him than speaking of his own. Just now he is keenly interested in all New York, from the latest musical comedy to Comedy Island.

The other day I met and talked to the young French painter at his studio. He is only twenty-eight, dresses most correctly in the mode, and is quite handsome, with blond, curly hair. One would take him for a well-groomed Englishman rather than a Frenchman.

M. Duchamp says he has come to America to stay as long as possible, though he may have to return for military duty. Both of his brothers are at the front, one of them, that well-known sculptor and the other an architect.

By Marcel Duchamp.

THE AMERICAN woman is the most intelligent woman in the world today—the only one that always knows what she wants, and therefore always gets it. Haan't she proved it by making her husband in his role of slave-banker look

almost ridiculous in the eyes of the world? Not only has she intelligence but wonderful beauty of line is hers possessed by no other woman of any race at the present time.

And this wonderful intelligence, which makes the society of her equally brilliant sisters sufficient interest to her without necessitating insisting on the male element protruding its life, is helping the tendency of the world day to completely equalize the sexes, and a constant battle between them in which we waste our best energies in the past is ceasing.

This will not by any means produce suicides for the women of this state at a far future will be called upon to bear child at a due time, just as a man is called upon to pay taxes, all responsibility for her offspring being taken from her.

As things stand to-day this would be a hell to pay under citizenship, but assuredly a time will come when science will be achieved that death in childbirth be unknown.

I CANNOT understand the views of my patriots have expressed about New York. I know of no city where I would rather live for the next two years—always provided my country does not call me back to it.

The capitals of the Old World have labored for hundreds of years to find that which constitutes good taste and one may say they have found the zenith thereof. But

ding-a-Staircase Man Surveys Us



MARCEL
DUCHAMP

Writes That Cubism Was the Prophet of
War, Explains Its Principles; Adores Our
Skyscrapers, Raps Our Stupid Rever-
ence of the "Official" Art of Rodin
—Pictures the Future Woman.

Do people not understand how much of a bore this is? In Paris, for instance, everything is perfectly blended and in perfect harmony—never in a whole day does one see anything the slightest bit out of place. But here—from the very instant one lands one realizes that here is a people yearning, searching, trying to find something.

If only America would realize that the art of Europe is finished—dead—and that America is the country of the art of the future, instead of trying to base everything she does on European traditions! And yet in spite of it, try as she will, she gets beyond these traditions, even if in dimension alone.

Look at the skyscrapers! Has Europe anything to show more beautiful than these? I have been trying to get a studio in one of their highest towers, but unfortunately I find people are not permitted to live in them.

Why this adoration for classic art? It is as old-fashioned as the superstitions of the religions, and the reverence given to it is more stupid than any other.

And what are these "ideals"? There is no such thing as an ideal factor of life should be based on individual merit.

Why do Americans make a God of Rodin? This "official" art is anti-dilettante—why always go backward instead of forward?

People have no idea yet what the futurist is doing even. They come to my studio and timidly ask me what the canvases represent. And it is a little difficult to explain to them that they do not represent concrete material things, but abstract movement.

I have, for instance, just completed a painting on glass which I call a "Gleam." Its lines represent simply the art of sliding, and it is supposed to be an irony on the traits of the modern engineer.

CUBISM could almost be called a prophet of the war, as Rousseau read of the French Revolution, for the war will produce a severe direct art. One readily understands this when one realizes the growing hardness of feeling in Europe, one might almost say the utter callousness with which people are learning to receive the news of the death of those nearest and dearest to them. Before the war the death of a son in a family was received with grief, albeit with joy, but today it is merely part of a huge universal grief, which hardly seems to concern any one individual.

Kenyon Cox Replies

Mr. Kenyon Cox, master of America's classic school, read and made answer to M. Duchamp's remarks.

"The influence of the war on art will be that the people of the European countries will have suffered so much that they will have no care for fads in life, this applying to art as to everything else. Monsieur Duchamp is therefore right in saying that the future art is a severe one, but it will be the severity of classicism not cubism.

"He also tells us that in America lies the art of the future, and certainly here he is right, too, but not for the reasons he gives. America is the country of the art of the future, because its art is more classic than any other art today."

Abb. 3: Unbekannter Photograph, Marcel Duchamp in Liegestuhl,

in: Henry McBride: *The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us*, *The New York Tribune*, 12. September 1915

Henry McBride veröffentlichte am 12. September 1915 in *The New York Tribune* ein Interview mit Marcel Duchamp unter dem groß aufgemachten Titel "The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us".¹⁸ Die Zeile der Überschrift ist in einen Kasten gesetzt und geht über die ganze Seite. In der Mitte des in vier Spalten gesetzten Textes mit dem Interview ist ein freigestelltes Foto zu sehen, das Marcel Duchamp in einem einfachen Liegestuhl sitzend zeigt (Abb. 3). Naumann vermutet, daß es sich um ein Foto von der Überfahrt handeln könnte: der Künstler in einem Liegestuhl an Deck.¹⁹ Jedenfalls ist für

¹⁸ Henry McBride: *The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us*, *The New York Tribune*, 12. September 1915, sec. IV, 2, Faksimiledruck in Naumann 1980, S. 2-32, hier: S. 13. Vgl. Duchamp/Stauffer 1992, S. 12.: »Unsigniert [Henry McBride]: *The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us* (Der Akt-die-Treppe-Herabsteiger gibt uns einen Überblick). *The New York Tribune*, 12. September 1915, sec. IV, 2.«

¹⁹ Vgl. Naumann 1980, S. 12: "The pensive young artist is photographed comfortably reclining on a deck chair (perhaps aboard ship?) and his thoughts concerning American art and American women are boldly revealed in the surrounding columns of print."

18 Duchamp, der erstens bei dem Interview dabeigewesen ist und zweitens den späteren Artikel natürlich gekannt hat, offensichtlich, daß er in New York der Kerl ist, der »Akt-die-Treppe-Herabsteigend« zu verantworten hat. Dabei betont McBride, daß Duchamp mehr an den Ansichten der anderen interessiert sei, als daran, von sich selbst zu sprechen.

Marcel Duchamp had come to New York for the first time. Instead of proving to be a very queer individual, he turned out to be retiring and much more given to listening to the views of those about him than speaking of his own. Just now he is keenly interested in all New York, from the latest musical comedy to Coney Island.²⁰

Am 18. September 1915 erschien in der *Boston Evening Transcript* ein Artikel von Alfred Kreymborg:

Vor einem Monat traf ein großes, schlankes, athletisch aussehendes Individuum von achtundzwanzig Jahren mit der ruhigsten Miene und der genialsten Einfachheit der Welt in New York ein. Es sprach sich bald herum, daß Marcel Duchamp hier war. Blasiert fragte sich das abgeschlafte New York: Wer ist Marcel Duchamp? Er ist, gaben die indignierten Wenigen zurück, der Täter, der *Akt, die Treppe herabsteigend* auf dem Gewissen hat. New York schnappte nach Luft. Eine neue Sensation! Laßt uns ihn aufstöbern, ihn zur Schau tragen, die Stadt mit ihm bemalen. Aber er war nicht zu finden.²¹

Daraus läßt sich ein Moment der historischen Voraussetzungen für Duchamps Ready-mades ableiten. In der Zeit vor der Ausstellung der Unabhängigen in New York muß Duchamp sich speziell damit auseinandergesetzt haben, daß er für Amerika "The Nude-Descending-a-Staircase Man" war, der Maler der *Nude*. Der enge Zusammenhang von Werk, Titel, Signatur, Künstler und die sich daraus ergebenden Publikumsreaktionen müssen für Duchamp in dieser

20 McBride, wie Anm. 18. Vgl. Duchamp/Stauffer 1992, S. 11. »Nun ist Marcel Duchamp zum erstenmal nach New York gekommen. Statt zu bestätigen, welch ein wunderliches Individuum er sei, zeigte er sich zurückhaltend und weit mehr geneigt, den Ansichten über sich selbst zu lauschen, als seine eigenen zum besten zu geben. Im Augenblick ist er sehr erpicht auf alles in New York – angefangen bei den neuesten Musikkomödien bis zu Coney Island.«

21 Kreymborg, Alfred: Why Marcel Duchamps Calls Hash a Picture. *Boston Evening Transcript*, 18. September 1915, 12 CW D3, Deutsche Fassung (Warum Marcel Duchamp Gehacktes ein Bild nennt) in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 13-15, hier: S. 13.

Zeit besonders wichtig gewesen sein, und es hat ihn amüsiert – wenn man Duchamps Aussagen von 1966 glauben kann, die er im Gespräch mit Pierre Cabanne von sich gab:

PC: »Sie haben den Eindruck, daß Sie in den Vereinigten Staaten besser verstanden wurden als in Frankreich?« MD: »Ja, ein bißchen, weil es *Akt, die Treppe herabsteigend* gab. Etwas Amüsantes lag auch darin, daß die Leute dieses Bild kannten, mich aber nicht. Vierzig Jahre lang ist mein Name nicht bekannt gewesen.«²²

Im folgenden werden die Begriffe »Name« und »Bekanntheit« im Kontext der Ereignisse des Jahres 1917 eine große Rolle spielen.

TheIndeps –The Fountain

Fountain ist eines der prominentesten Werke von Duchamp und das »meistkommentierte« Ready-made überhaupt.²³ Auch die umfangreiche Arbeit von William A. Camfield, *Marcel Duchamp. Fountain*, die 1989 in Houston, Texas, erschienen ist,²⁴ hat daran nichts geändert. Mit Camfields Buch wurde die Geschichte des Objektes *Fountain* von einigen lange tradierten Irrtümern befreit und zugleich durch die Publikation wichtiger Quellen weiter angereichert. Fast jeder Text über Duchamp beginnt mit der gleichen Klage, die zugleich die allgemeine Anerkennung und Hochschätzung des Künstlers enthält. Rosalind Krauss schreibt beispielsweise: "[...] there is practically nothing

²² Duchamp im Gespräch mit Cabanne 1966. In: Duchamp/Stauffer 1992, S. 192-195, hier: S. 194. Vgl. auch Duchamp/Stauffer 1992, S. 28: »Duchamp [ist] nach seinen eigenen Worten »eine bloße Schattenfigur hinter der Wirklichkeit dieses Bildes« geworden.« Deutsche Fassung von Daniel MacMorris in *Star*, Kansas City (ohne Datum), redigierte Version von 1938 in *The Art Digest*, New York, XII/7, 1. Januar 1938. Vgl. auch Variante in Cabanne 1972, S. 63: »Und ulkigerweise war dreißig oder sogar vierzig Jahre lang das Bild zwar sehr bekannt, ich selbst aber überhaupt nicht. Niemand kannte meinen Namen. Er sagte den Amerikanern überhaupt nichts, und eine Verbindung zwischen mir und meinem Werk bestand einfach nicht.« Vgl. ebenda S. 85: »M.D.: In New York war ich wirklich kein Außenseiter, und das lag vor allem an meinem *Akt, eine Treppe hinabsteigend*. Ich wurde stets als der Herr vorgestellt, der den *Akt* gemalt hatte, und damit wußten die Leute, mit wem sie es zu tun hatten.«

²³ Richard Mutt (Pseudonym von Marcel Duchamp), *Fountain*, 1917, Original verloren, Schwarz 1970, Nr. 244. Vgl. Zaunschirm 1983. S. 72.

²⁴ Camfield 1989.