

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.«<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup> Auch die umfangreiche Arbeit von William A. Camfield, *Marcel Duchamp. Fountain*, die 1989 in Houston, Texas, erschienen ist,<sup>24</sup> 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.

20 about old Marcel that hasn't been told".<sup>25</sup> Es haben sich so viele, teilweise auch widersprüchliche Angaben zu *Fountain* versammelt, daß sich die Ursachen, Intentionen und Bedeutungen des »Falles Mutt« (ganz im Gegensatz zum Original, das als reales, ursprüngliches Objekt verschwunden ist) als chaotische Ver- und Ansammlung von Meinungen ständig vermehrt haben und vermehren. Marcel Duchamp, der Urheber von *Fountain*, hatte sofort, umfassend und mit Erfolg für Publizität gesorgt. Zu diesem »Stück Skulptur« gehört seine Rezeptionsgeschichte als ein untrennbares Element. Wie bei einem nie aufgeklärten juristischen Fall gilt es auch im »Fall Mutt«,<sup>26</sup> viele Akten durchzusehen – und wie bei einem 'Fall' ganz üblich, stimmen keineswegs alle Aussagen. Gewisse Nachlässigkeiten in der Kunstgeschichtsschreibung führen dazu, daß sich Unwahrheiten und Irrtümer genauso halten und weiterhin verbreitet werden wie die 'Wahrheiten'. Dieter Daniels hat 1992 sogar bestritten, daß Duchamps Œuvre überhaupt als Gegenstand für eine 'normale' Kunstgeschichte in Frage komme und sieht die konträren Meinungen über Duchamp unter anderem dadurch verursacht, »daß bei Duchamp viele der traditionellen kunstgeschichtlichen Methoden nicht mehr angewendet werden können. Die Verfahren der Stilanalyse und der Ikonographie, die von Cézanne über den Kubismus bis zur Abstraktion noch funktionieren, greifen bei Duchamp nicht.«<sup>27</sup> Neben dieser insgesamt unhaltbaren These kommt Daniels das Verdienst zu, daß er die »ausgesprochen spekulativen« Ansätze in der Du-

**25** Krauss 1993, S. 95. "Sometimes we tell each other Duchamp stories, which might surprise you since, you would reasonably point out, there is practically nothing about old Marcel that hasn't been told, already, to death. Yet if God is in the details, the endlessly ironic touches in Duchamp's narrative are also, even in their apparent irrelevance, the source of a strange exhilaration and brilliance." Vgl. auch Camfield 1991, S. 133-178, hier S. 133: "Duchamp's Fountain [...] has become one of the most famous/infamous objects in the history of modern art. The literature on it – counting references imbedded in broader considerations of Duchamp's work – is staggering in quantity, and one might suppose that little more of consequence could be discovered."

**26** Vgl. auch Ball/Knafo 1988, S. 115-119, hier: S. 115. Edward Ball und Robert Knafo beginnen 1988 ihr "R. Mutt Dossier" mit: "Dear Client: Endlessly solved, the case remains endlessly open." Wenig später heißt es: "Interpretations of it have accumulated, displacing, contradicting, ignoring, and supplementing each other. And the original *Fountain*, [...] a 'readymade', has been continually remade, in reproductions, recuperation, and reinscriptions that have usurped the first urinal." Vgl. Camfield 1991, S. 133: "However, an examination of this literature reveals that our knowledge of this readymade and its history is riddled with gaps and extraordinary conflicts of memory, interpretation, and criticism."

**27** Daniels 1992, S. 236.

champ-Forschung mutig zurückweist und demgegenüber die erst in jüngster Zeit partiell unternommene »detaillierte historische Recherche« favorisiert und auch selber anwendet.<sup>28</sup> Im folgenden wird zu zeigen sein, daß gerade die kunstwissenschaftliche Methode der Ikonographie bei Duchamp nicht nur anwendbar, sondern sogar unverzichtbar ist.

Duchamps spätes Statement von 1966, das sich auf die Ready-mades bezieht, läßt in den Metaphern einiges von dem aufscheinen, was Duchamp schon damals wesentlich war:

Das Publikum verdirbt alles. Es macht den Künstler glauben, daß er es geschafft hat, dann wird es müde und verwirft wieder alles. Für einen Künstler ist das Spiel nie zu Ende. Trotz des Skandals und der Publizität, die *Akt, die Treppe herabsteigend* begleiteten, würde niemand mehr von mir sprechen, wäre ich 1912 gestorben. Aber ich erneuerte den *Akt* mit den *Ready-mades*, mit dem *Großen Glas*. Der Erfolg ist nur gerade ein Strohfeuer – hinterher muß man Holz finden, um das Feuer zu schüren.<sup>29</sup>

Mit anderen Worten: der Erfolg hält nur an, wenn er fortdauernd infolge von Nachrichten erneuert wird. Das Werk, der Skandal und die Publizität gehören zusammen. Marcel Duchamp war einer der Mitbegründer der 1917 entstandenen "Society of Independent Artists Inc." (S. I. A.) und als einziger Europäer einer der einundzwanzig Direktoren. Der Vorsitzende war William Glackens, der auch schon bei der Organisation der *Armory Show* mitgewirkt hatte. Weiterhin gehörten Charles Prendergast als Vizepräsident, Walter Pach als Schatzmeister, John Covert als Sekretär und Walter Conrad Arensberg als "managing director" zu dieser Gesellschaft. Künstler unter den Direktoren waren beispielsweise: George Bellows, Katherine Sophie Dreier, Rockwell Kent, John Marin, Man Ray, Morton Schamberg und Joseph Stella.<sup>30</sup> Nach dem Vorbild der französischen «Société des Indépendants» sollten für die geplanten Ausstellungen keine Zensur und keine Vorauswahl durch eine Jury stattfinden, so daß jeder, »der die Gebühr bezahlte«, auch hätte ausstellen können. Der Künstler zahlte eine Eintrittsgebühr von einem Dollar, um Mitglied der Gesellschaft zu werden. Für die Jahresgebühr von fünf Dollar durfte er dann maximal zwei Werke in der Jahresausstellung zeigen.<sup>31</sup> Unter diesen Bedingungen schien es für Duchamp möglich zu sein, einen Versuch mit einem neuen Ready-made zu unternehmen. Duchamp besorgt sich (auf irgendeine Wei-

<sup>28</sup> Ebenda, S. 238.

<sup>29</sup> Hahn 1966, in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 200-207, hier: S. 205.

<sup>30</sup> Zu der Liste der Namen vgl. Naumann 1979 a., S. 34-39, hier: S. 34.

<sup>31</sup> Vgl. ebd.

se) bei der New Yorker Firma "J. L. Mott Iron Works", einem "sanitary equipment manufacturer", ein Urinal, wie es in öffentlichen Bedürfnisanstalten für Männer als Toilettenbecken Verwendung findet.

Dieses Objekt wird unter falschem Künstlernamen als Kunstwerk, als Plastik, eingereicht. Die Bezeichnung für das Werk ist nicht "Urinal", «Urinoir» oder gar «pissotière»,<sup>32</sup> sondern es erhält den englischen Titel *Fountain*.<sup>33</sup> Das englische, dem Französischen entlehnte "fountain" meint genau wie das französische «fontaine» nicht nur (Frisch)-Wasserbehälter, -becken, sondern auch Quelle und Wasserspender, eben Springbrunnen.<sup>34</sup> Das englische Wort "fountain" ist grammatikalisch ein Neutrum, weshalb hier im deutschen Text, um die geschlechtliche »Indifferenz« zu bewahren, der unübersetzte Originaltitel *Fountain* als Neutrum behandelt wird und folglich gegebenenfalls den sächlichen Artikel »das« erhält. Für die Plastik ist diese Wahl des Titels eminent wichtig.<sup>35</sup> Er widerspricht dem, was er bezeichnen soll, denn die normale Fließrichtung im Objekt, das Abfließen des Urins im Pissoir, zuletzt vermischt mit einströmendem Spülwasser im Pinkelbecken, dreht sich assoziativ um und wird so zum Hervorquellen und Entspringen reinen Quell- oder Springbrunnenwassers. Damit verändert sich nicht nur die Richtung, sondern auch die Qualität: aus Abwasser wird Frischwasser, aus Ende wird Ursprung. Dies wird zunächst hauptsächlich vom Titel provoziert, jedoch läßt die Aufstellung des Objektes sogar die Assoziation an einen Berg zu, an dessen Niederung die Quelle entspringen mag. Robert Smithson übertrieb, als er 1973 sagte: "[...] I see Duchamp as a kind of priest of a certain sort. He was turning a urinal into a baptismal font."<sup>36</sup>

**32** Vgl. Hahn 1966, S. 10. »Duchamp sagt: »And I added Richard. That's not a bad name for a pissotière.«<

**33** In der Literatur wird oft fälschlich die französische Variante «Fontaine» als Bezeichnung verwendet; z.B. Faust 1977 und Bilderstreit 1989. Vgl. auch weiter unten.

**34** Im übertragenen Sinne steht das Wort für Wurzel und Ursprung. Diese Bedeutung hat das deutsche Wort »Quelle« in positiven Redewendungen auch. Beispielsweise sagt man negativ »Wurzel allen Übels« und positiv »Quelle der Glückseligkeit«. Die Worte sind dennoch austauschbar. Allerdings ist Quelle im übertragenen Sinne häufiger in positiver Bedeutung gebräuchlich.

**35** Sabine Fehleemann, die sich nicht näher mit diesem Werk beschäftigt hat, erkennt dies aus Überlegungen zu Worten und Wortspielen in der bildenden Kunst: »All das wurde von den Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts begierig aufgegriffen. [...] Duchamp [verfremdete] seine Werke bereits so, daß ein Pissoir von ihm als »Fontaine« betitelt werden konnte. Eine schreckliche Vorstellung!« Vgl. Fehleemann 1991, S. 7-14, hier: S. 7.

**36** Roth, Moira: Robert Smithson on Duchamp, an Interview. In: Artforum, Oktober 1973, S. 47. Aus dieser Übertreibung folgt Smithsons Einschätzung: "My view is more

Schon 1917 – von dem Kontext wird noch umfassend zu handeln sein – wird zusätzlich die interpretierende Bezeichnung “Buddha of the Bathroom” (»Badezimmerbuddha«) verwendet. Betrachtet man nur die Umrißlinie als weiße schwellende Form, so scheint die Vorstellung eines sitzenden Porzellan-Buddhas nicht abwegig.

Im Katalog der großen Duchamp-Retrospektive in Paris 1977 formuliert jedenfalls Thierry de Duve für den Kontextbezug der »Plastik« einen überzeugenden, unendlich im Kreis redenden Satz: «*Fontaine* est un urinoir qui tient la place d’une sculpture qui a la forme d’un urinoir qui est nommé *Fontaine*...».<sup>37</sup> Um das Gebilde zu einer Plastik, zu einem Objekt der Kunst zu machen, hat Duchamp es signiert. Damit das Pseudonym gewahrt blieb und zugleich glaubhaft war, mußte Duchamp selbstverständlich einen falschen Namen verwenden: »R. Mutt«. Genau dasselbe behauptete Duchamp später ganz lapidar in einem Interview, so als sei dies tatsächlich der einzige Grund gewesen: »Und ich hatte ja den Namen »Mutt« auch angegeben, um jedes persönliche Moment auszuschalten.«<sup>38</sup> Hier sind zwei Fragen zu beantworten: Warum wollte Duchamp jede »persönliche Verbindung« verschleiern? Und: Wenn er seinen eigenen Namen aus der Sache heraushalten wollte, warum verwandte er ausgerechnet »R. Mutt«? Wenden wir uns zunächst der zweiten Frage zu. Dabei ist ein zugrundeliegendes literaturwissenschaftliches Problem zu bedenken. In Romanen oder Theaterstücken gibt es Helden, denen der Schriftsteller sprechende Namen verliehen hat. Diese Namen sind durch den Handlungskontext und den Charakter motiviert, den sie repräsentieren. Ihre Bedeutung ergibt sich zumeist direkt aus assoziativer Anspielung. Jedoch läßt sich die Konnotation nur selten als eindeutige Ableitungskette rekonstruieren, denn zu der Assoziation gehören ihre Plurivalenz, ihre relative Unschärfe und ihre mehrfachen Verbindungen zu anderen Bedeutungen auf den verschiedenen Ebenen.

## Die Signatur ‘R. Mutt’ – Überlegungen zur Wortmagie

Marcel Duchamps Wortspielkünste sind wesentlicher Bestandteil seines gesamten Werkes. In seinem typischen Interviewstil der sechziger Jahre erklärt Duchamp zunächst ganz euphorisch seine Liebe zu dem Wortspiel, um es am Schluß auf eine nahezu triviale, ja alltägliche Position eines »nomen est omen« zurückzuführen, weil ihm eine Bauchtänzerin mit dem Namen Thais gefallen habe:

democratic and that is why the pose of priest-aristocrat that Duchamp takes on strikes me as reactionary.”

<sup>37</sup> Duve 1977, S. 171.

<sup>38</sup> Cabanne 1972, S. 78.