

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*...».³⁷ 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.«³⁸ 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.”

³⁷ Duve 1977, S. 171.

³⁸ Cabanne 1972, S. 78.

Ich liebe Wörter in einem poetischen Sinn. Wortspiele sind für mich wie Reime. Daß >Thäis< sich auf >nice< reimt, ist zwar nicht gerade ein Wortspiel (:pun), aber es ist ein Spiel mit Wörtern (:play with words), das eine ganze Reihe von Betrachtungen, Nebenbedeutungen und Untersuchungen einleiten kann. Allein der Klang dieser Wörter löst eine Kettenreaktion aus. Für mich sind Wörter nicht bloß ein Kommunikationsmittel. Sie wissen, Wortspiele sind stets als eine niedrige Form des Witzes angesehen worden, aber ich finde, sie sind eine Quelle der Anregung, sowohl wegen ihres tatsächlichen Klangs wie wegen unerwarteter Bedeutungen, die mit der Wechselbeziehung ungleichartiger Wörter verknüpft sind. Für mich ist das ein unendliches Feld des Vergnügens – und ist stets richtig zur Hand. Manchmal kommen vier oder fünf verschiedene Bedeutungsebenen durch. Wenn Sie ein wohlvertrautes Wort in eine fremde Atmosphäre verlegen, so haben Sie etwas, das mit der Distorsion in der Malerei vergleichbar ist, etwas Überraschendes und Neues. Kürzlich waren wir an einem Abend in den >Egyptian Gardens< hier in New York und da war ein Mädchen, das einen Bauchtanz vorführte; sein Name war Thäis. Ich begann darüber zu spekulieren, daß >Thäis< – >naice< (:nice) sein könnte. So einfach war das.³⁹

Tatsächlich erwähnt Duchamp ganz präzise die für seine Kunst so wesentliche Kettenreaktion der »unerwarteten« Bedeutungen, die durch eine leichte Verschiebung auf den Weg gebracht wird. Der Wechsel der Sprachen durch Schreibvarianten und Unterschiede der Aussprache, das Reimen, das Lesen von rechts nach links, oder das Verdrehen, Tauschen, Ersetzen und Einsetzen einzelner Buchstaben sind dabei mögliche operative Verfahren für das Spielen mit Worten.

Als einfache, weitergehende Sinnerschließung wird aus der Signatur »R. Mutt« „ar[t] matt“, dabei wird das große »R«, englisch „ar“, durch »t« zum sinnvollen Wort ergänzt; »Mutt« wird englisch ausgesprochen und verweist dann auf das französische «mat» (deutsch »matt«, englisch [mit anderer Lautung] „mate“), das Schachmatt. Zugleich bedeuten «mat», »matt« und „mate“ auch glanzlos, stumpf. Daß die Oberfläche des Porzellanbeckens statt matt hochglänzend weiß erscheint, ist ein offensichtlicher, mithin sehr wahrscheinlich gewollter Widerspruch. Welche Kunst dagegen damit »matt gesetzt« werden soll, diejenige der anderen oder die eigene, läßt sich nicht leicht entscheiden. Der in der Signatur auf dem Becken nicht ausgeschriebene Vorname ist

³⁹ Vgl. z.B. Kuh, Katherine: Marcel Duchamp. BBC-Programm >Monitor< am 29. März 1961. Druckfassung in Kuh: The Artist's Voice – Talks with seventeen artists. New York: Harper & Row, 1962, 81, 83, 88-90, 92. Deutsche Fassung in: Duchamp/ Stauffer 1992, S. 117-121, hier: S. 118.

durch unmittelbare Quellen als »Richard« bekannt.⁴⁰ Das französische «un richard» ist die Bezeichnung für einen »stinkreichen Kerl«, für einen »Geldsack«. Der Vorname läßt sich auch teilen. Es entstehen die beiden Worte “rich” und “art”, die sowohl als französische wie als englische Begriffe lesbar sind und in beiden Sprachen sogar das Gleiche meinen: »reich« und »Kunst«. Dieser phonetisch, lexikalisch und linguistisch einzigartige Name hat und muß auf den Franzosen Duchamp, der sich in Amerika aufhält und zugleich als wenig begüterter Künstler seinen Lebensunterhalt mit Französischunterricht verdient, eine ebenso einzigartige Faszination ausgeübt haben.

Ausgehend von den wirklich naheliegenden Assoziationen mühten sich zahlreiche Vertreter der Kunstgeschichte, das wirklich Letzte, weit Entfernte und noch von niemandem Entdeckte aufzuspüren, so daß beispielsweise aus »R. Mutt«, indem das »R« fast wie der Springer im Schach über »Mutt« hinwegspringt, einfach das deutsche »Mutt[e]r« werden kann, wenn man »Mutt« nicht mehr englisch ausspricht.⁴¹ Die Operation ist sicher möglich und auch ganz lehrreich, es fragt sich nur, was »Mutter« in diesem Zusammenhang bedeuten soll. Möglicherweise kann auf diese kuriose Weise aus *Fountain* ein weibliches Objekt werden: “It was a man-made female object for exclusive male functions”, schreibt immerhin Kermit Champa.⁴² Daß es sich irgendwie um ein weibliches Ding handele, wird von dem Gegenstand absolut nicht zwingend provoziert. Als letztes Beispiel für rein spekulatives Vorgehen sei Rosalind Krauss zitiert. Sie hatte die Idee, man könne aus »R. Mutt« auch das deutsche »Armut« lesen. Damit dies funktioniert, muß das »R« englisch ausgesprochen werden und »Mutt« unter Mißachtung des Doppellautes etwas gedehnt und mit deutscher Aussprache »mut«. Diese operational recht komplizierte Umdeutung zu »Armut« jedoch hat Marcel Duchamp, der an anderen Stellen den »Anteil des Betrachters« am Kunstwerk nicht nur gelten ließ, sondern sogar als notwendig ansah, in einem Interview mit Otto Hahn ausnahmsweise deutlich zurückgewiesen. Otto Hahn erzählte 1966 Duchamp im Interview von Rosalind Krauss’ Artikel, worin stehe, daß R. Mutt “a pun on the German Armut, or poverty” sei,⁴³ und meinte fragend, ob dies »den Sinn der Fontäne völlig verändern« würde. Duchamp antwortete daraufhin:

40 Dazu vgl. weiter unten.

41 Maurizio Calvesi sah z.B. 1975 »Mutt-er« in Mutt, R. Vgl. Calvesi 1975. Noch Camfield verweist auf »Mutter«. Vgl. Camfield 1989, S. 30: “The ‘e’ added to Mutt in this letter could possibly have been intended to suggest a female identity or, if associated with the ‘R’ of R. Mutte, the German word for mother, ‘die Mutter’.”

42 Champa 1974, S. 58.

43 Hahn 1966, in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 205. Vgl. Camfield 1987/1989, S. 64-94, hier: S. 68. Camfield zitiert als Quelle Jack Burnham: The True Readymade? In: Art and Artists, February 1972, S. 27.

Rosalind Krauss? Die Rothaarige? Es ist überhaupt nicht das, Sie dürfen dementieren! Mutt kommt von >Mott Works<, dem Namen eines Großbetriebs für Hygienegeräte. Aber Mott war zu nah, also habe ich daraus Mutt gemacht, denn damals erschienen täglich die Comic strips >Mutt and Jeff< [...], die jedermann kannte. Es hatte also von vornherein eine Resonanz. Mutt, ein kleiner, dicker Spaßvogel, Jeff, eine lange Latte. Ich wollte einen indifferenten Namen, und ich habe Richard beigefügt. Richard, das paßt gut auf ein Pißbecken! Sie sehen, das Gegenteil von Armut. Aber nicht einmal das, nur R. – R. Mutt.⁴⁴

Diese Beispiele deuten an, was möglich ist, zeigen aber besonders in ihren weit hergeholtten Varianten, daß nicht in jedem Fall zwingend nachgewiesen ist, daß Duchamp diese Bedeutung intendiert hatte. Das letzte Beispiel zeigt auch die Grenzen, die jeder Interpretation von Wortspielen gesetzt sind. Es ist nicht sinnvoll, auch die Sprachen einzubeziehen, die dem eigentlichen Autor gar nicht geläufig waren. Duchamps radikale Zurückweisung der »rothaarigen« Deutung ist jedenfalls unmißverständlich.

Zugleich irrt Duchamp, was Mutt und Jeff angeht. Im Comic strip von Bud Fisher ist Mutt tatsächlich die »lange Latte«, der Doofe im Gespann, und Jeff ist der kleine, dicke, clevere Spaßvogel. Walt Disney hat bei Mickey Mouse und Goofy als Grundkonstellation das gleiche Modell verwandt und war damit ebenso erfolgreich wie Oliver Hardy und Stan Laurel mit ihrer zweimal dummen Variante. Selbst da aber reklamiert Olly, als der vermeintlich Klügere der beiden, in den Filmen ständig seinen Führungsanspruch. In der deutschen Übersetzung »Dick und Doof« statt "Stan & Olly" ist diese Grundkonstellation sogar thematisiert. Daß Duchamp im Interview einfach tauscht und Mutt als kleinen dicken Spaßvogel bezeichnet, ist merkwürdig und läßt sich kaum erklären, auch nicht damit, daß die sprachliche Alliteration das Wesentliche war. Der Begriff des »indifferenten Namens«, der hier von Duchamp benutzt wird, ist für das folgende wichtig. Gemeint ist der Name, der nicht genau festlegbar ist, der sich zwischen mehreren Positionen bewegt – der Kluge ist der

⁴⁴ Hahn 1966, in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 205. Stauffer weist darauf hin, daß "Mutt and Jeff" von Bud Fisher ist. Vgl. Hahn 1966, S. 7-11, hier, S. 10. "Mott was too close so I altered it to Mutt, after the daily strip cartoon 'Mutt and Jeff' which appeared at the time, and with which everyone was familiar. Thus, from the start there was an interplay of Mutt: a fat little funny man, and Jeff: a tall, thin man ... And I added Richard. That's not a bad name for a <pissoitière>. Get it? The opposite of poverty. But not even that much, just R. Mutt." Hier zitiert nach Camfield 1989, S. 23. Auch hier findet sich, wie in dem Interview mit Katherine Kuh (o.e.) am Schluß das Zurücknehmen von 'Bedeutungsmasse'.

Dumme und umgekehrt. Im gleichen Interview betonte Duchamp für seine Ready-mades, daß der »gemeinsame Punkt« »die Indifferenz« sei.⁴⁵

Als zuverlässig und rätselhaft zugleich muß ein Brief von Duchamp an seine Schwester Suzanne eingeschätzt werden, der am 11.4.1917, zwei Tage nach der Eröffnung der Ausstellung, geschrieben wurde. Dort heißt es:

Eine meiner Freundinnen sandte unter dem männlichen Pseudonym Richard Mutt ein Urinal aus Porzellan als Skulptur ein; es war in keiner Weise unanständig – es gab keinen Grund, es zurückzuweisen. Das Komitee hat entschieden, sich zu weigern, dieses Ding zu zeigen. Ich habe meinen Rücktritt eingereicht, und das wird in New York zu Klatsch von einigem Wert führen. – Ich hätte gerne eine Sonderausstellung der Leute, die auf der Independents zurückgewiesen wurden – aber das wäre redundant! Und das Urinal wäre einsam gewesen. – Bis bald, herzl. Marcel.⁴⁶

Im Brief steht also, daß sich hinter dem männlichen Pseudonym, Richard Mutt, eine der Freundinnen Duchamps versteckte. Zur Wahrung des Pseudonyms war es vermutlich (aber nicht zwingend) sinnvoll gewesen, daß Duchamp die »Skulptur« nicht selbst abgegeben hat. Unwahrscheinlich dürfte dagegen sein, daß wirklich eine »Freundin« das Urinoir in die Ausstellung geschafft hat, um dort (unter Wahrung des Pseudonyms) die Arbeit als diejeni-

⁴⁵ Hahn 1966, in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 206.

⁴⁶ Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp, 11 April 1917. Naumann 1982. Text dort auf Englisch: "One of my female friends under a masculine pseudonym, Richard Mutt, sent in a porcelain urinal as a sculpture; it was not at all indecent – no reason for refusing it. The committee has decided to refuse to show this thing. I have handed in my resignation and it will be a bit of gossip of some value in New York – I would like to have a special exhibition of the people who were refused at the Independents – but that would be a redundancy! And the urinal would have been lonely – See you soon, Affect. Marcel." Vgl. auch Duve 1989 b, S. 76. «Une de mes amies, sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière de porcelaine comme sculpture.» Duve zitiert Naumann und betont auf S. 119 in der Anm. 16: «Texte français original.» Nauman 1982 publiziert dagegen nur die englische Übersetzung (dort auch ganz). Vgl. auch Ball/Knafo 1990, S. 68. Dort kommt es vermutlich durch eine Übersetzung aus dem Englischen (wohl wegen fehlender Originalquelle) zu folgendem französischen Text: «Une de mes amies femmes, sous le pseudonyme masculin de Richard Mutt, a livré en guise de sculpture un urinoir en [sic!] porcelaine ... Le comité a pris la décision de refuser d'exposer cette chose et cela provoque à New York des potins non dénués d'intérêt.» Auslassung dort, es wird auch nur die erste Hälfte der Stelle erwähnt. Die Quellenangabe bei Ball/Knafo verweist auf Camfield 1987/89.

ge ihres »Freundes« R. Mutt auszugeben. Somit berichtet Duchamp wohl kaum von den wirklichen Vorgängen. Der Brief Duchamps an seine Schwester Suzanne gehört mit zum Verwirrspiel um *Fountain*. So wie er sich selbst hinter Richard Mutt versteckt hat, versteckt er im Brief den »Richard Mutt« (also noch einmal sich selbst) hinter einer »Freundin«, hinter einer Frau. Wie eine Präfiguration erscheint hier Duchamps Idee seiner künstlichen zweiten Identität als Frau.⁴⁷ Drei Jahre später wird Duchamp sein erstes Werk mit «Rose Sélavy»⁴⁸ signieren.⁴⁹ Gibt es sogar schon eine Sprachregelung und Übereinkunft darüber zwischen Suzanne und Marcel? Dann nämlich ist die Stelle im Brief nicht rätselhaft,⁵⁰ dann verriete der Satz ganz zuverlässig der Schwester den wahren Urheber. Duchamp berichtet zutreffend über die Zurückweisung durch das Komitee und kündigt – das ist besonders wichtig – schon am 11.4.1917 den »Klatsch von einigem Wert« an, der in New York entstehen würde. Im Brief bezieht Duchamp den angekündigten Klatsch ausdrücklich auf

47 Vgl. Camfield 1989, S. 28f: “Duchamp’s letter to his sister on April 11 is most puzzling [...]. I see no reason to doubt the sincerity of Duchamp’s earliest known statement on *Fountain* [...]. But what is not yet clear at all is why he claimed that the urinal had been submitted by one of his ‘female friends under a masculine pseudonym, Richard Mutt’ [...]. Was the account given to Suzanne merely a ‘white lie’ to conceal his authorship, or might we have here an early appearance of Duchamp’s female alter ego *Rose Sélavy*, or might he have been telling the truth? Was *Fountain* actually submitted by a female friend? And if, indeed, a female friend sent *Fountain* to the Independents, must that mean that she and not Duchamp was the artist who conceived, selected, and altered the urinal – or might she have acted merely as the shipping agent whose participation kept Duchamp out of sight? The last possibility seems most plausible, but this point remains a mystery. Even if Duchamp had a female ‘shipping agent’, who was she, and did she live in Philadelphia since newspaper reports consistently identified Mutt as a Philadelphian?”

48 Die zuerst verwendete Signatur als «Rose Sélavy» wird 1921 in Zusammenhang mit Francis Picabias *L’Oeil cacodylate* durch «Rose Sélavy» abgelöst. Dazu vgl. das nächste Kapitel.

49 Vgl. Camfield 1991, S. 139f: “At least I think this was a ‘white lie’ to conceal his authorship, but two other possibilities should be considered. We might have a forerunner of Duchamp’s female alter ego, *Rose Sélavy*, who appeared in 1920. [...] The second possibility is that *Fountain* really was sent to the Independents by a female friend of Duchamp’s. But he did not say she *made* it, only that she sent it. Might she have acted only as a shipping agent to provide additional cover for Duchamp, and, if so, who was she?”

50 Dieter Daniels schreibt dazu in Fußnote 31: »Besonders irritierend und bisher völlig unerklärbar ist in diesem Zusammenhang ein Brief Marcel Duchamps an seine Schwester Suzanne, datiert vom 11.4.1917, also zwei Tage nach der Eröffnung der Independents, in dem er schreibt: »Eine meiner Freundinnen [...].« Vgl. Daniels 1992, S. 328.

seinen Rücktritt – also auf sich selbst.⁵¹ Die »einsame Ausstellung« von *Fountain*, die Duchamp im Brief in der Form des Konjunktivs ankündigt, wird sehr bald auf literarischer Ebene stattfinden. Zunächst einmal beginnt tatsächlich der Klatsch. Am 14. April 1917 steht im *New York Herald* unter der Überschrift “His Art Too Crude for Independents”:

... Marcel Duchamp ... the painter of ‘Nude Descending a Staircase’ fame has declared his independence of the Independent Society of Artists, and there is dissention in the ranks of the organization that is holding at the Grand Central Palace the greatest exhibition of painting and sculpture in the history of the country. It all grew out of the philosophy of J.C. Mutt, of Philadelphia, hitherto little known in artistic circles. When Mr. Mutt heard that payment of five dollars would permit him to send to the exhibition a work of art of any description or degree of excellence he might see fit, he complied by shipping from the Quaker City a familiar article of bathroom furniture manufactured by a well known firm of that town. By the same mail went a five dollar bill. To-day Mr. Mutt has his exhibit and his \$ 5; Mr. Duchamp has a headache, and the Society of Independent Artists has the resignation of one of its directors and a bad disposition. After a long battle that lasted up to the opening hour of the exhibition, Mr. Mutt’s defenders were voted down by a small margin. ‘The Fountain,’ as his entry was known, will never become an attraction – or detraction – of the improvised galleries of the Grand Central Palace, even if Mr. Duchamp goes to the length of withdrawing his own entry, ‘Tulip Hysteria Co-ordinating,’ in retaliation. “The Fountain,” said the majority, “may be a very useful object in its place, but its place is not an art exhibition, and it is, by no definition, a work of art.”⁵²

51 Vgl. Anm. XXX z.Z. 32, wo durch die irrige Rückübersetzung ein anderer Eindruck entstehen kann.

52 Anonymous review, “His Art Too Crude for Independents”, *The New York Herald*, April 14, 1917, 6. hier nach: Camfield 1989, S. 26f. Übersetzung: ... Marcel Duchamp ... der berühmte Maler der »Nude Descending a Staircase« hat seine Unabhängigkeit von der Independent Society of Artists erklärt, und es gibt Zwietracht in den Reihen der Organisation, die im Grand Central Palace die größte Ausstellung von Malerei und Plastik in der Geschichte des Landes ausrichtet. Das alles ist aus der Philosophie eines J.C. Mutt aus Philadelphia, bisher wenig in Künstlerkreisen bekannt, entstanden. Als Mr. Mutt hörte, daß die Zahlung von fünf Dollar es ihm erlauben würde, zur Ausstellung ein Kunstwerk, egal welcher Beschaffenheit oder künstlerischen Qualität, einzusenden, kam er diesen Vorschriften nach, indem er einen bekannten Artikel der Badezimmerausstattung von der Stadt der Quäker aus verschiffte, der von einer sehr bekannten Firma der Stadt hergestellt wurde. Mit gleicher Post kam eine fünf Dollar Note. Heute hat Mr.

30 In der Sekundärliteratur zu Duchamp wird hervorgehoben, daß aus diesem Zeitungsartikel (und anderen auch) zweifelsfrei hervorgehe, daß es für die Öffentlichkeit keinen Hinweis darauf gegeben habe, daß Duchamp mit Mutt identisch sei. Duchamp tritt im Zusammenhang mit Mutt immer nur als sein Verteidiger auf, sozusagen als der Verteidiger der Unabhängigkeit. Das ist zweifellos eine zulässige und richtige Interpretation dieses Artikels, aber nicht die entscheidende. Wesentlich ist, daß es Duchamp offensichtlich gelungen war, durch geschicktes Informieren der Zeitungsredaktionen die Nachricht von seinem Rücktritt fest mit dem »Fall Mutt« zu verbinden.⁵³ Der zitierte Artikel zeigt es deutlich: aus dem »Maler des Aktes, eine Treppe herabsteigend« wird der Maler, der wegen »Mutt« zurückgetreten ist.⁵⁴ Zugleich taucht hier (am 14. April – also schon nach der Eröffnung) ein seltsamer Hinweis auf. Ein angeblich von Duchamp für die Ausstellung der Unabhängigen eingereichtes Werk wird genannt: *Tulip Hysteria Co-ordinating*.⁵⁵ Duchamp war es 1917 überhaupt nicht daran gelegen, als Mr. Mutt identifiziert zu werden. Sein Spiel mit der »Sichtbarkeit und Scheinbarkeit« ist genau kalkuliert und koordiniert. Duchamp, der berühmte Maler des Aktes, versucht sich 1917 im Verschwinden und Erscheinen. Duchamps *Tulip Hysteria Co-ordinating* gibt es als Werk nicht, nur als Gerücht. So wie es als Titel auftaucht, ist es (als Objekt)

Mutt sein Ausstellungsstück und seine fünf Dollar; Mr. Duchamp hat Kopfschmerzen, und die Society of Independent Artists hat den Rücktritt eines ihrer Direktoren und eine schlechte Ausgangsposition. Nach einer langen Schlacht, die bis zur Stunde der Eröffnung der Ausstellung dauerte, wurden Mr. Mutts Verteidiger knapp niedergestimmt. Der »Fountain« genannte Beitrag wird niemals eine Attraktion – oder ein Mißerfolg – der improvisierten Galerien des Grand Central Palace werden, auch dann nicht, wenn Mr. Duchamp so weit geht, seinen eigenen Beitrag »Tulip Hysteria Co-ordinating« als Vergeltungsakt zurückzuziehen. »Fountain«, sagte die Mehrheit, »mag ein sehr nützliches Objekt an seinem Ort sein, aber sein Ort ist nicht eine Kunstausstellung, und es ist keiner Definition nach ein Kunstwerk.«

53 Diese Verbindung läßt sich auch im Text des oben zitierten Briefes an Duchamps Schwester Suzanne feststellen.

54 Als sei man über die Beweggründe Duchamps im Jahr 1917 genau unterrichtet, werden Zusammenhänge konstruiert, für die es keinerlei Beweise gibt. Diese Spekulationen werden dann noch mit der Einleitung »ohne Zweifel« angeboten. Vgl. Gough-Cooper/Caumont 1993, unter 9. April 1917: "No doubt finding a disturbing parallel with the refusal by the 'orthodox' Cubists of his *Nu descendant un Escalier* [18.3.1912] from the Parisian Salon des Indépendants in 1912, Duchamp immediately resigns from the Society in protest."

55 Vgl. dazu Naumann, der es als das bezeichnet, was es war: ein Gerücht. Vgl. Naumann 1979 a, S. 37 u. 39.

auch schon verschwunden, da es nie vorhanden war. Den Künstler Richard Mutt gibt es als Künstler nicht, dennoch wird sein Werk unterdrückt und mit Erfolg zum Skandal stilisiert. Als literarische Fiktion dagegen beginnt Mutt, ausgehend von seiner minimalen Existenz als Signatur, erst richtig zu 'leben'. Zugleich wird aus Duchamp, der eigentlich R. Mutt ist, bloß der Künstler, der zurücktritt und sogar sein eigenes Werk, die *Tulip Hysteria Co-ordinating*, zurücknimmt. Auch die kluge Wahl der Bezeichnung *Fountain* für das Urinal hat etwas mit 'Verschwinden' zu tun – wir werden später darauf zurückkommen. In der *New York Sun* erschien am 22. April 1917 ein "Review" von Jane Dixon mit dem Titel "AN OUTSIDER EXPLORES TWO MILES OF INDEPENDENT ART". Beschrieben wird eine fiktive Führung durch die Ausstellung, die erstaunlicherweise dann an einer *Tulips Hysteria Coordinating* [!] haltmacht. Während die Gruppe, die durch die Ausstellung geführt wird, noch in ein Werk von Beatrice Wood vertieft ist, das als "bathroom fantasy" bezeichnet wird,⁵⁶ unterbricht der Führer mit folgenden Worten:

"[...] I want you to see one of our unique exhibits," broke in the guide, shooing us away from this bathroom fantasy. "It is really worth studying especially the name. The artist calls it 'Tulips Hysteria Coordinating.' He says it was inspired by a bed of tulips at the flower show which was held here recently."

"Any one who can think up a name like that ought to be put on exhibition along with the painting." declared the [...]⁵⁷

Die Ausstellungsbesucher werden in der *New York Sun* zu einem Werk geführt, das sich gar nicht auf der Ausstellung der Unabhängigen befinden kann. Tatsächlich existiert nur der Name. Jane Dixon betont das in ihrem Text. Besonders der Name soll studiert werden. Jeder, der sich einen solchen Namen ausdenken kann, sollte zusammen mit der Malerei ausgestellt sein. Genau das ist eine Anspielung auf Duchamp und auf R. Mutt, denn der Zusammenhang

56 Dazu vgl. weiter unten.

57 Dixon 1917, S. 11. Diese Seite ist abgebildet bei Naumann. Der in der Abbildung bei Naumann veröffentlichte Text bricht hier ab. Ich konnte bisher den weiteren Text nicht einsehen. Vgl. Naumann 1979 b, S. 53. Übersetzung: »[...] Ich möchte, daß Sie sich eines unserer einzigartigen Ausstellungsstücke ansehen«, unterbrach der Ausstellungsführer, und scheuchte uns von der Badezimmer-Phantasie weg. »Es lohnt sich wirklich, besonders den Namen zu studieren. Der Künstler nennt es »Tulips Hysteria Coordinating«. Er sagte, es wäre von einem Tulpenbeet inspiriert, das sich auf der Blumenschau befunden hatte, die kürzlich hier abgehalten wurde.« »Jeder, der sich so einen Namen ausdenken kann, sollte zusammen mit dem Bild hier ausgestellt werden«, erklärte der [...].

32 ist allgemein bekannt. Weil R. Mutt nicht ausgestellt ist, gibt es auch das Werk von Duchamp nicht zu sehen. In diesem Text ist die Orthographie für Duchamps angebliches Werk anders als im *New York Herald*. Der Plural wird verwendet, und "Coordinating" ist zusammengeschrieben. Der Titel läßt sich als Tulpen-Hysterie-Koordinierung übersetzen. Schon die behauptete Inspiration durch die "flower show" läßt vermuten, daß es sich um ein Bild handelt, auf dem Tulpen dargestellt sind. Jane Dixon beschreibt sogar das Gemälde in ihrem Ausstellungsüberblick:

Those were the most hysterical tulips I ever saw in my life. So hysterical were they that every vestige of resemblance to their former symmetrical selves had been lost and they were merely lurid splotches of color running wild all over the canvas.⁵⁸

Legende und Legenden

Guillaume Apollinaire nimmt den Fall Richard Mutt als erster auf und schreibt unter der Überschrift «Le cas de Richard Mutt» im *Mercure de France* am 16. Juni 1918 über den Vorfall: «New York a eu une exposition des Indépendants sur le modèle de celle qui avait lieu à Paris avant la guerre. Le prix pour exposer était de six dollars.»⁵⁹

58 Dixon 1917. Zitiert nach Naumann 1979 a [sic!], S. 39. Übersetzung: Dies waren die hysterischsten Tulpen, die ich je in meinem Leben gesehen habe. Sie waren so hysterisch, daß jede Spur von Ähnlichkeit zu ihren vorherigen symmetrischen Identitäten verloren gegangen war und sie bloß noch grelle Farbkleckse waren, die wild über die ganze Leinwand liefen. Vgl. ebenda S. 37: "Long before the opening of the exhibition, reporters were naturally curious to know what Duchamp had planned to exhibit. Apparently to mislead intentionally, the rumor was circulated that he was to submit a painting entitled *Tulip Hysteria Coordinating*, a Cubist canvas said to have been inspired by a yellow tulip bed he had seen at an earlier flower show at the Grand Central Palace." Vgl. auch Gough-Cooper/Caumont 1993, 9. April 1917: "The only person who notices a picture, ex-catalogue, purporting to be Duchamp's contribution is the journalist Jane Dixon. Referring to *Tulip Hysteria Co-ordinating* [! Dixon schreibt >Coordinating<], whose very title evokes a climactic movement of the tumultuous can-can, she declared: [...]" Es folgt das gleiche Zitat in gleicher Länge von "Those" bis "canvas".

59 Apollinaire 1918/1981, S. 15. Vgl. Apollinaire 1918/1989, S. 283: »In New York fand nach dem Modell des Salon des Indépendants, der in Paris vor dem Krieg abgehalten wurde, eine Ausstellung der unabhängigen Künstler statt. Die Anmeldegebühr betrug sechs Dollar.«