

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 climacteric 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.«

Der Dichter muß das Objekt nicht beim Namen nennen, er nimmt den Leser an die Hand und führt seine Vorstellung dorthin, wo diese Objekte normalerweise aufgehängt sind:

M. Richard Mutt envoya une fontaine en porcelaine, de celles qui servent dans les retirades des grands cafés et sur la porte desquelles il y a écrit *Hommes*. Elles sont scellées au mur un peu bas que les cuvettes où l'on se lave les mains. On n'a pas remarqué que le galbe des cuvettes ou fontaines du genre de celle que M. Richard Mutt voulait exposer aux Indépendants de New York affecte la forme d'un Bouddha accroupi. Si bien que l'envoi de M. Mutt était intitulé: <le Bouddha de la salle de bain>.⁶⁰

Apollinaire vergleicht im weiteren Text die New Yorker Geschichte mit dem Scherz, den sich 1910 französische Künstler bei der Ausstellung der Unabhängigen in Paris erlaubt hatten. Nach einem »feucht-fröhlichen Abend bei Père Frédé« (so ist die Geschichte bekannt) beschloß eine Gruppe von Malern, für den kommenden Salon der Unabhängigen ein »impressionistisches« Bild einzureichen. Zu diesem Zweck wurde an den Schwanz des Esels «Dodo», der Père Frédé gehörte, ein Pinsel angebunden und mittels aufgebracht Farbe ein 'Kunstwerk' hergestellt. Es erhielt den Titel *Und die Sonne ging über der Adria unter*, wurde mit «Boronal» signiert und zur Ausstellung eingereicht. Boronali ist ein Anagramm von «aliboron», das im Französischen eben »Narr« und Dummkopf heißt. Der «maitre aliboron» ist der Esel.⁶¹ Apollinaire betont:

Quoi qu'il en soit et au risque de nier délibérément par sa détermination le rôle et les droits de l'imagination, les *Indépendants* de New York refusèrent d'exposer la *fontaine* de M. [lies: Monsieur] Mutt. En quoi, ils se montrèrent moins libéraux que les *Indépendants* de Paris qui exhibèrent le tableau de Boronali, tout en sachant bien qu'il s'agissait d'une blague ou plutôt

60 Apollinaire 1918/1989, 282f. Vgl. Apollinaire 1918/1981, S. 15. Übersetzung: Richard Mutt sandte ein Objekt aus Porzellan ein, wie es an den stillen Orten der großen Cafés zu finden ist, an deren Türen die Aufschrift *Männer* zu lesen ist. An der Wand sind sie etwas niedriger angebracht als die Waschbecken, an denen man sich die Hände wäscht. Man hat bisher nicht bemerkt, daß die Rundungen der Waschbecken oder der Wasserspender, von denen M. Richard Mutt einen bei den Unabhängigen in New York ausstellen wollte, die Form eines sitzenden Buddhas assoziieren läßt. So ist dann auch der Ausstellungsbeitrag von M. Mutt betitelt »Der Buddha des Badezimmers«.

61 Im Deutschen sagen wir, ohne dabei die sprichwörtliche Dummheit des Esels ausdrücken zu können, »Meister Langohr«. Dieser Ausdruck ist sowohl für Hase wie auch für Esel gebräuchlich.

d'un coup monté, et ils l'exposèrent tout simplement parce que ceux qui avaient monté le coup avaient payé les vingt-cinq francs exigés pour exposer et que, d'autre part, ils ne se reconnaissaient pas le droit d'empêcher même une farce.⁶²

Es ist gar nicht verwunderlich, daß Apollinaire den Namen Duchamp nicht erwähnt,⁶³ war er doch, wie der verwendete Ausdruck «le Bouddha de la salle de bain» zweifellos beweist, ganz offensichtlich aus erster Hand informiert worden. Im Kontext von Apollinaires Argumentation ist besonders wichtig, daß drei Bedingungen erfüllt wurden: ein Werk ist signiert, es ist eingereicht worden, die Gebühr wurde bezahlt. Wenn trotzdem das ordentlich eingereichte Werk nicht ausgestellt wird, handeln sich die Verantwortlichen den Vorwurf ein, ihre eigenen Statuten mißachtet zu haben.

Seit den fünfziger Jahren taucht *Fountain* als »Objekt« in biographischer Literatur auf. Diejenigen, die 1917 an der *Independents* beteiligt waren, erinnern sich. Die früheste Fassung nach Apollinaire ist diejenige von Henri-Pierre Roché, die unter dem Titel *Erinnerungen an Marcel Duchamp* innerhalb der Monographie von Robert Lebel (französisch 1955/1959, deutsch 1962) publiziert wurde. Im dritten Abschnitt schreibt er:

Zu dieser Zeit wurde in New York der erste »Salon der Unabhängigen« veranstaltet, von Duchamp angeregt. Seine Einsendung wurde ausgeschlossen, da sie zwar den Titel *Springbrunnen* führte und mit dem Pseudonym »Ri-

62 Apollinaire, 1918/1981, S. 15. Übersetzung bei Apollinaire/Düchting, 1989, S. 283: »Wie auch immer, die *Unabhängigen* in New York haben sich geweigert, *Fountain* von M. [sic, lies: Herrn] Mutt auszustellen, selbst auf das Risiko hin, ganz bewußt die Rolle und die Rechte der künstlerischen Einbildungskraft in Frage zu stellen. Darin zeigten sie sich weniger freizügig als die *Unabhängigen* in Paris, die ein Bild von Boronali ausgestellt haben, und zwar im vollen Wissen, daß es sich dabei um einen Scherz oder vielmehr um ein abgekartetes Spiel handelt. Sie stellten das Bild ganz einfach deswegen aus, weil die Urheber dieses Streiches die 25 Francs Anmeldegebühr bezahlt hatten und weil sie andererseits sich nicht das Recht herausnahmen, selbst einen Scherz zu verhindern.« Vgl. Naumann 1979 b, S. 52: "The painting was signed 'Boronali', an anagram of 'Aliboron', a word said to be used by Rabelais in the sense of an ass or fool."

63 Vgl. Daniels, 1992, S. 179. Daniels vermutet dagegen, daß Apollinaire nicht gewußt habe, daß Duchamp der Urheber der *Fountain* ist, »ansonsten hätte er gewiß den Namen seines alten Freundes Duchamp nicht verschwiegen.« Pierre Caizergues schreibt in einer Fußnote zu Apollinaire 1918/1981, S. 15.: «Mais l'échotier savait-il que Marcel Duchamp avait, pour l'occasion, adopté ce pseudonyme de Richard Mutt?»

chard Mutt< signiert war, aber zu sehr einem Pissoirbecken ähnelte (es war auch eins).⁶⁴

Es ist erstaunlich, daß zu diesem Zeitpunkt, rund vierzig Jahre nach der Ausstellung der Unabhängigen in New York, nur diese Formulierung übrig ist; die Einsendung wurde ausgeschlossen, weil sie einem Pissoirbecken ähnelte, bzw. eines war. Wenig später im Text heißt es dann bei Roché als Nummer 21 – nun allerdings massiv interpretierend:

Duchamp schafft Luft. Er macht Platz. Er ist ein Städteplaner des Geistes. Als er der Mona Lisa einen Schnurrbart anmalte, sollte das besagen: >Laßt euch nicht durch ein Lächeln von gestern hypnotisieren. Erfindet das Lächeln von morgen!<
 Als er den Unabhängigen in New York ein Pissoirbecken zur Ausstellung einsandte, sollte das besagen: >Das Schöne ist dort, wo ihr es findet<. Als er auf einen Mast hoch über die Tanzenden kletterte, sollte das besagen: >Macht etwas anderes und macht es gründlich!<⁶⁵

Roché verleiht durch das vorgebliche Zitieren von wörtlicher Rede seiner Interpretation die Aura des Authentischen,⁶⁶ so als habe Duchamp selbst dazu aufgefordert, das Lächeln von Morgen zu erfinden, das Schöne da zu suchen, wo man es findet, usw. Roché verbindet hier den Begriff des »Schönen« ohne jede Begründung mit *Fountain*. Daß Roché Duchamps akrobatische Vorführung auf dem Ball wie die Werke *Mona Lisa* und *Fountain*, also als Kunstwerk interpretiert, verweist einerseits auf die sechziger Jahre, die Zeit der Aktionskunst, aber durchaus auch auf 1917, die Zeit des Proto-Dada. Gar nicht mehr ist von dem Scherz die Rede, den Apollinaire ganz zentral behandelt hatte. Ganz anders, nicht interpretierend, eher ablehnend, ist die Passage in Rockwell Kents Autobiographie, die in New York 1955 zuerst erschienen ist:

Preliminary to the opening of the show an incident occurred which threatened to disrupt the enterprise: a urinal was entered as a work of sculpture. Sponsored, if not actually submitted, by the 'revolutionary' element of the

⁶⁴ Roché 1962, S. 83-92. Vgl. auch Roché 1954.

⁶⁵ Roché 1962, S. 92.

⁶⁶ Vgl. z.B. Camfield 1989, S. 41. Dort wird der fiktionale Charakter des Textes vollständig übersehen und der Ausspruch als sozusagen authentisch von Duchamp, nur von Roché bezeugt, dargestellt: "Other witnesses include Roché, who wrote that when Duchamp 'submitted a porcelain urinal to the New York Independents, he was saying: 'Beauty is around you wherever [sic!] you choose to discover it.'"

committee – John Covert, Walter Pach and Marcel Duchamp – its promptly proposed rejection, by what I may without equivocation term the committee’s saner members, was violently opposed not only on the plea that the utensil was in fact an art work of great beauty, but that its exclusion for any reason whatsoever would constitute a violation of the Independents’ basic principles. Only through the happy discovery of the technicality that the entry card did not indentify the urinal’s creator, was it at last ruled out. The whole affair was indicative of the current clash of ideologies of which the exhibits were abundant evidence – one of the two exhibits of the very gifted Raymond Duchamp-Villon being, as I recall it, a cheap electric bell, together with some length of wire, glued to a piece of common wall board, and entitled ‘Architectural Sculpture’.⁶⁷

Marlor verzeichnet für das Jahr 1917 unter der Nummer 109 das Objekt “Architectural s[culpture]”, das als Arbeit von Raymond Duchamp-Villon ausgestellt gewesen sei. Die zweite Arbeit von Duchamp-Villon ist *Torse*, auch eine Skulptur, die im Katalog der Unabhängigen erwähnt wird.⁶⁸ Rockwell Kent beschreibt Duchamp-Villons Skulptur als eine billige Elektroklingel mit Draht und stellt sie in den Kontext mit dem Ideologienstreit auf der Unabhängigen.

67 Kent 1955/1977, S. 316. Die Ausgabe von 1977 ist eine ungekürzte Wiederveröffentlichung der ersten Ausgabe. Übersetzung: Kurz vor der Eröffnung der Ausstellung gab es einen Zwischenfall, der drohte, das Unternehmen zu stören: ein Urinal war als Skulptur eingereicht worden. Unterstützt, wenn nicht sogar selbst eingereicht, von den >revolutionären< Elementen des Komitees – John Covert, Walter Pach und Marcel Duchamp – wurde gegen den prompten Vorschlag seiner Zurückweisung durch die, wie ich ganz klar meine, vernünftigeren Mitglieder des Komitees, heftig opponiert, und zwar nicht nur aufgrund der Tatsache, daß der Gebrauchsgegenstand tatsächlich ein Kunstwerk von großer Schönheit sei, sondern daß sein Ausschluß, aus welchem Grund auch immer, eine Verletzung der Grundprinzipien der Unabhängigen darstellen würde. Nur durch die glückliche Entdeckung der formalen Spitzfindigkeit, daß die Einreichungs-Karte den Autor des Urinals nicht identifizierte, wurde es zuletzt ausgeschlossen. Die ganze Angelegenheit war bezeichnend für den aktuellen ideologischen Kampf, von dem die Ausstellungsstücke reichlich Belege liefern – eines der beiden Objekte von dem sehr talentierten Raymond Duchamp-Villon, war, so wie ich mich erinnere, eine billige elektrische Klingel, die zusammen mit ein bißchen Kabel auf ein Stück ganz normales Wandbrett geklebt war, und nannte sich: >Architektonische Skulptur<. Vgl. zur Übersetzung: Kent 1984, S. 121.

68 Marlor 1984, S. 217. Hier handelt es sich vermutlich um *Torso of a Young Man* von 1910, den Raymond Duchamp-Villon schon auf der *Armory* gezeigt hatte. Brown 1988, S. 102.

Jedenfalls ist eine Elektroklingel mit Draht ein Ready-made. Ihr mit »architekturnaler Skulptur« einen neuen Namen und zugleich eine neue Bedeutung zu geben, entspricht ebenfalls Marcel Duchamps Ready-made-Konzept. Festzuhalten ist, daß Kent hier für *Fountain* einen Umstand angibt, der als »glückliche Entdeckung« den Vorwand und Grund für die Zurückweisung des Objektes geliefert habe: der Name des Urhebers sei nicht auf dem Einlieferungszettel genannt gewesen.

Eher unwahrscheinlich, jedoch in der Sekundärliteratur mitunter wie eine Tatsache angeführt, ist die 1957 publizierte Geschichte von Ira Glackens, die William Glackens als üblen Ikonoklasten erscheinen läßt:

The executive committee stood around discussing the thorny problem. Presumably the best art brains in the country were stumped.

Nobody noticed W[illiam] G[lackens] leave the group, quietly make his way to a corner where the disputed *object d'art* sat on the floor beside a screen. He picked it up, held it over the screen, and dropped it. There was a crash. Everyone looked around startled.

"It broke!" he exclaimed.⁶⁹

Arturo Schwarz teilt 1970 mit:

Duchamp tells how Walter Arensberg, hearing of the incident, went to the Independent Show and asked to see 'the Fountain by R. Mutt.' Attendants called officials. The officials said they had never heard of it. "I know better than that," said Arensberg. His next remark stunned his fellow officials. "I want to buy it," he said calmly. Still it could not be found. Thereupon Duchamp and Man Ray, poking around, discovered the offending object behind the partition. They called to Arensberg, who took out his checkbook and announced that he would buy it sight unseen. "Fill in the amount yourselves," he said, and then required the urinal to be brought out and carried in plain view through the crowded galleries. His Duchamp collection, eventually the most extensive in the world, was richer by one item. At the door, while Duchamp and Man Ray stood by, holding the new acquisition as though it were a marble Aphrodite, Arensberg turned and in his quiet voice tendered his resignation from the Society of Independent Artists.⁷⁰

⁶⁹ Glackens 1957, S. 188. Hier zitiert nach Marlor 1984, S. 5.

⁷⁰ Schwarz 1970, S. 466. Als Quelle gibt Schwarz irrtümlich an: Hahn 1966, S. 7-11. Dort findet sich dies jedoch nicht. Übersetzung: Duchamp erzählt, wie Walter Arensberg, als er von dem Vorfall hörte, zu der Ausstellung der Unabhängigen ging und >das Fountain von Richard Mutt< sehen wollte. Wärter riefen die Zuständigen. Diese sagten,

38 Diese tolle Käufergeschichte wirkt literarisch, romanhaft – und ist es auch. Die vollständige Wahrhaftigkeit der Angaben und berichteten Sachverhalte ist nämlich zweifelhaft. Wenn alles so stattgefunden hat, dann haben Arensberg, Duchamp und Man Ray, sämtlich Mitglieder der Society of Independent Artists Inc., eine bühnenreife Proto-Dada-Vorstellung gegeben.⁷¹ Die große Geste des Sammlers, der einen Blankoscheck für eine nicht gesehene Arbeit eines unbekanntes Künstlers zückt, ist ein ebenso artifizielles Motiv wie der übertriebene Aktionismus der helfenden Künstler, die das unterdrückte Werk, nachdem sie es, offen sichtbar, quer durch die bevölkerten Galerien getragen hatten, als die neue Erwerbung des Kunstfreundes, wie eine »marmorne Aphrodite«, in Händen halten, während der (offensichtlich erboste) Sammler mit ruhiger Stimme seinen Rücktritt als Mitglied der Society of Independent Artists erklärt. Da diese Aussage im wesentlichen von Duchamp selbst stammt, ist sie bisher nicht bezweifelt worden. Bemerkenswert ist die von Schwarz (Gespräch mit Duchamp) mitgeteilte Behauptung, daß Walter Arensberg, Joseph Stella und Marcel Duchamp *Fountain* bei Mott Works abgeholt hätten, wobei Arensberg das Urinal bezahlt habe.⁷² Somit wäre in beiden Fällen ein Trio tätig geworden, das wenigstens auf zwei Positionen mit Arensberg und Duchamp gleich besetzt gewesen wäre. Auch diese Aussage von Schwarz stammt angeblich ursprünglich von Duchamp. Ball und Knafo schreiben: "Note, dear client, that Arensberg seems to have bought the object twice: once from J. L. Mott, for Duchamp, as a urinal; the second time from Duchamp, for himself, as art."⁷³

daß sie noch nie davon gehört hätten. »Das weiß ich besser«, sagte Arensberg. Seine nächste Bemerkung überraschte seine Kollegen. »Ich möchte es kaufen«, sagte er ruhig. Immer noch konnte es nicht gefunden werden. Daraufhin entdeckten Duchamp und Man Ray, überall herumstöbernd, das anstößige Objekt hinter der Trennwand. Sie riefen Arensberg, der sein Scheckbuch herausnahm und ankündigte, daß er es ungesehen kaufen würde. »Tragen Sie den Kaufpreis selbst ein«, sagte er, und verlangte dann, daß das Urinal herausgebracht und offen sichtbar quer durch die bevölkerten Galeriegänge getragen wurde. Seine Duchamp Sammlung, letztlich die größte der Welt, war um ein Stück reicher. An der Tür, während Duchamp und Man Ray daneben standen und die neue Errungenschaft hielten, als wäre sie eine marmorne Aphrodite, drehte sich Arensberg um und bot mit seiner ruhigen Stimme an, aus der Gesellschaft der Unabhängigen Künstler auszutreten.

71 Auf den 15. Mai 1916 datiert, erscheint die Zeitschrift *Cabaret Voltaire* in Zürich im Juni 1916. Dort wird zum ersten Mal der Begriff »dada« gedruckt. Von daher könnte man sogar, ohne anachronistisch zu sein, diese Ereignisse »dada« zuordnen.

72 Vgl. Schwarz 1970, S. 466. Vgl. Ball/Knafo 1988, S. 116. Dort wird dies ohne jede Quellenangabe nur behauptet.

73 Ball/Knafo 1988, S. 116.

Von Ball und Knafo wird ein Fehler gemacht, der für die Literatur zu Duchamp typisch ist. Die Mitteilungen des Künstlers – wo und als was auch immer sie auftauchen – werden wie Fakten behandelt.

Wilfried Dörstel, der den engen Zusammenhang von Bild und Text als »Bild-Titel«- und »Bild-Inschrift-Relation« bei den Witzzeichnungen Duchamps präzise bearbeitet hat,⁷⁴ versuchte, die Widersprüchlichkeit der Erklärungen, die sich aus Interviews ergeben, als adäquates Konstituens des Ready-mades aufzufassen und der Ready-made-Werkgruppe direkt zuzuordnen.

Die Kommentare oder die >kleinen Erklärungen< der Interviews sind in ihrer Vielzahl und in ihrer situations- und zeitbedingten Verschiedenheit – und Widersprüchlichkeit! – nur plausibel, wenn man sie als direkt zugehörig den Readymades sieht, als Moment der Einheit des Readymades. Insofern verläuft die Rezeption bis heute adäquat. Die Adäquatheit liegt allerdings nicht im Inhaltlichen der Interpretationen, sondern in der Vielzahl der Interpretationen, in der Interpretationsweite und der Widersprüchlichkeit der Interpretationen >professioneller Betrachter<.⁷⁵

Daß sich Text als Kommentar des Künstlers an Werke anlagert, gehört tatsächlich unmittelbar zu den Ready-mades. Jedoch ist es keine prinzipielle Besonderheit der Ready-mades, denn Text gehört zu jedem Kunstobjekt. Daß Kommentare sich den Ready-mades hinzugesellen, macht nicht ihren Kunstcharakter aus, sondern beweist, daß sie wie Kunstwerke auftreten und als solche vom Betrachter rezipiert werden.⁷⁶ Seit jeher hat es kleine oder große

74 Dörstel 1989, S. 169.

75 Ebd., S. 163. Vgl. auch das ganze Kapitel »Die Readymades: Das Readymade existiert nicht!«, S. 158-163.

76 Vgl. Dörstel 1989, S. 157: »Der durch eine Inschrift fremdgemachte Alltagsgegenstand ist nichts anderes als der Anlaß von Gedanken, Assoziationen und Interpretationen. Der Alltagsgegenstand selbst ist gar nicht gemeint. Von ihm wie von der je individuellen Interpretation wird quasi abstrahiert, wenn der Faktor des >daß< in der Sphäre des Betrachters erkannt ist. Die unübersehbar vielen möglichen Gedanken bezeugen dann nichts anderes als den Vorgang der Rezeption. Oder anders ausgedrückt: Die konstruierte Relation von Alltagsgegenstand und Inschrift bzw. Text drückt etwas über die konstruierte Relation als struktureles Beispiel für Rezeptionsvorgänge aus.« Dörstel verbleibt in seiner eigenen Konstruktion, die prinzipiell sehr anregend ist. Tatsächlich muß aber betont werden, daß nur die Kombination der Interpretation mit dem Gegenstand zusammen eine Kunstrezeption ermöglicht. Der Alltagsgegenstand ist zusammen mit Signatur oder Inschrift das Kunstobjekt. Richtig ist, daß der »Alltagsgegenstand selbst« zwar nicht 'selbst' bleibt, also nicht allein da ist, jedoch dennoch dableibt

40 Erklärungen der Autoren zu ihren Werken gegeben, die selbstverständlich gar keine Ready-mades waren. Nicht richtig ist es, den »professionellen Betrachter« in die Beliebigkeit zu entlassen. Der »professionell« interpretierende Betrachter muß nämlich – wohl wissend, daß er am Prozeß der Bedeutungskonstitution des Werkes teilhat – dennoch versuchen, aus der gewaltigen Summe von angehäuften 'Sinn' durch Zergliedern zu einer Rekonstruktion von jeweils gültigen Sinnstufen zu kommen. Dieses Verfahren gilt für mittelalterliche Kunst genauso wie für die Kunst der Moderne.

Tatsächlich muß alles, was um *Fountain* herum berichtet wird, als »Dichtung und Wahrheit« aufgefaßt werden. Nur so läßt sich auch das scheinbare methodische Dilemma lösen, das sich aus den widersprüchlichen Angaben ergibt. Die Berichte haben insgesamt jeweils eine Bedeutung und tragen auch direkt zur Interpretation von *Fountain* bei. Allerdings muß immer bedacht werden, daß sie überarbeitet, 'geschönt', in eine bestimmte Richtung getrimmt sind, in eine Richtung, die jeweils für den Verfasser und jeweils für eine bestimmte Zeit bedeutungstragend ist. Die Widersprüchlichkeit läßt sich nicht auflösen. Was Duchamp selbst angeht, ist sie natürlich gewollt. Im Nachhinein erzählt Duchamp die Geschichte nicht so, wie sie stattgefunden hat, sondern so, wie sie auch hätte ablaufen *können*. Nur dann, wenn die Kunstgeschichte sich daraus beliebig bedient, kommt sie zu beliebigen Ergebnissen. Die Relation von Kommentar und Objekt läßt sich nur als Prozeß zuverlässig verstehen und beschreiben.

In der Autobiographie von Man Ray (1963) findet sich nichts über diese beiden Aktionen. Tatsächlich erwähnt Man Ray den zweiten, den Kauf während der Ausstellung, bei dem er angeblich dabei gewesen sein soll, mit keinem Wort. Er spricht nur ganz allgemein von *Fountain*:

Außerdem war [bei einer Einladung von Arensberg] darüber gesprochen worden, einen unabhängigen Salon für Maler zu gründen, ohne Jury, was es bis dahin in New York nie gegeben hatte. [...] Für einen Beitrag von zwei Dollar konnte jeder hängen, was er wollte. Die Wände waren voll – dies entsprach wirklich dem demokratischen Geist Amerikas. Duchamp hatte keine Gemälde auszustellen, er reichte vielmehr ein Pissoirbecken aus Porzellan ein, das mit Richard Mutt signiert war und vom übrigen Komitee sofort zensiert wurde. Duchamp trat zurück – es war ein Verstoß gegen den Grundsatz der Jurylosigkeit. Stieglitz gab seinem Protest Ausdruck, indem er ein schönes Photo des Beckens anfertigte.⁷⁷

und somit immer zusätzlich mit gemeint sein muß. »Anlaß von Gedanken« kann schließlich jede Kunst sein.

⁷⁷ Ray 1983, S. 64. Zu Stieglitz vgl. weiter unten. Arturo Schwarz behauptet, Man Ray sei auch zurückgetreten. Schwarz 1977, S. 40: "When his contribution (Duchamp's

Bei Pierre Cabanne liest sich 1972 der »Fall Mutt« erneut anders. Duchamp sagte im Interview zu Cabanne, daß *Fountain* in der Ausstellung zwar »vorhanden«, aber nicht zu sehen, ja nicht einmal zu finden gewesen sei. Hier taucht wieder das Wort »Trennwand«, engl. "partition", auf. Aus dieser werden durch Variationen in der Übersetzung in der Sekundärliteratur der sogenannte »Abstellraum«, ein »Verschlag« oder der »Vorhang«, hinter dem *Fountain* angeblich während der Ausstellung der Unabhängigen versteckt worden sei.⁷⁸ Es gibt in der ganzen 'Springbrunnen-Passage' des Interviews von 1972 keinen Hinweis auf das oben geschilderte 'Kauf-Happening' und schon gar keine ausführliche Beschreibung davon. Nur ganz lakonisch bestätigt Duchamp noch einmal, daß Arensberg *Fountain* gekauft habe,⁷⁹ behauptet zugleich aber, er habe während der ganzen Ausstellung nicht gewußt, wo es gewesen sei. Hieraus ergibt sich eindeutig, daß Duchamp sich entweder nicht genau erinnern kann oder aber bewußt Widersprüche produzieren will.

Fountain) was rejected Duchamp resigned, together with Man Ray (who had sent his painting *The Rope Dancer*, 1916) and Arensberg."

78 Zur Übersetzung von "behind the partition" vgl. Schwarz 1970, S. 466. Tatsächlich wurden jedoch im Grand Central Palace "temporary partitions", also zeitweilig aufgebaute Stellwände, zwischen die klassizistischen Säulen gesetzt. Vgl. dazu Naumann 1979 a, S. 35 u. Foto S. 34). Vgl. Ades 1978, S. 37: "R. Mutt's work was 'suppressed' behind a curtain."

79 *Fountain* verfügt zumindest in dieser Legende (wenn auch konzeptionell gebrochen) über die wichtige Eigenschaft eines Kunstwerkes, von einem Sammler erwerbbar zu sein; auch ist es Unikat, und sein Autor ist eine Figur. Vgl. zur Vorstellung von Unikat, Autorschaft, Verkaufswert, Aura die im Grundsatz irrije Ansicht bei Stefan Germer. Vgl. Germer 1994, S. 20: »Eine Möglichkeit Werke zu machen, die nicht >Kunst< waren, eröffnete das Ready-made: das heißt die Selektion massenhaft produzierter Gegenstände – etwa eines Flaschentrockners [...], einer Schneeschaufel oder eines Pissoirbeckens [...] –, die nicht wegen ihrer ästhetischen Qualitäten oder weil man sie zu Kunst erklären wollte, gewählt wurden, sondern gerade deshalb, weil ihnen die traditionellen Eigenschaften von Kunst fehlten. Sie waren weder einzigartig noch handgefertigt, konnten weder den sinnlichen Reiz der Malerei noch die geniale Hand des Meisters. Sie erlaubten, die künstlerische auf den Stand der gesellschaftlichen Produktion zu bringen, also auf Unikat, Meisterschaft und die Figur des Autors zu verzichten, ohne den Künstler – wie die produktivistische Avantgarde – zu zwingen, die Massenfertigung zu imitieren. Beim Ready-made lag der künstlerische Akt allein in der Auswahl, durch die eine Festlegung getroffen wurde, aber kein Kunstwerk geschaffen wurde. Mit seiner Hilfe wurde Kunst entmaterialisiert: sie hatte kein dingliches Substrat mehr und konnte deshalb weder Verkaufswert noch Aura. Duchamp hielt also an der künstlerischen Arbeit fest, entzog aber deren Verwertern ihr Objekt.«

Da die erste Möglichkeit bei dem Schachspieler Duchamp unwahrscheinlich ist, müssen wir Duchamps Aussagen in den Interviews als literarische Möglichkeitsspiele auffassen. Es ist fast so, als ob eine bestimmte, festgelegte Ausgangskonstellation wie in einer Schachpartie mal so und mal anders weitergespielt würde.

P.C.: [...] Außerdem gehörten Sie zu den Gründungsmitgliedern der Gesellschaft der Unabhängigen (Société des Indépendants), zu deren erster Ausstellung Sie ein emailliertes Pissoirbecken mit dem Titel Fountain (Springbrunnen), signiert R. Mutt, einsandten. Es wurde abgelehnt.

M.D.: Nein, nicht abgelehnt. Bei den >Unabhängigen< durften Kunstwerke nicht einfach abgelehnt werden.

P.C.: Also gut, sagen wir, es wurde nicht zugelassen.

M.D.: Nein, es wurde einfach übergangen. Ich war zwar selbst in der Jury, wurde aber in dieser Angelegenheit nicht konsultiert, weil die offiziellen Jurymitglieder nichts von meiner Urheberschaft wußten. Und ich hatte ja den Namen Mutt auch angegeben, um jedes persönliche Moment auszuschalten. Der Springbrunnen wurde so einfach hinter eine Trennwand gestellt, und während der ganzen Ausstellung wußte ich nicht[,] wo er war. Ich konnte ja jetzt nicht gut sagen, daß ich das Objekt eingereicht hatte, kann mir aber vorstellen, daß die Organisatoren durch Klatsch davon erfuhren. Aber niemand wagte davon zu reden. Außerdem habe ich mich dann auch mit ihnen überworfen, weil ich mich aus der Organisation zurückzog. Und nach Abschluß der Ausstellung fand sich dann der Springbrunnen hinter dieser Stellwand, und ich konnte ihn an mich nehmen.

P.C.: Das erinnert doch sehr an Ihr Abenteuer beim Salon der Unabhängigen 1912 in Paris.

M.D.: Unbedingt. Ich konnte einfach nichts machen, was sofort akzeptiert wurde. Aber das war nicht so wichtig für mich.

P.C.: Das sagen Sie jetzt, doch damals ...?

M.D.: Empfund ich das gleiche. Denn mein Pissoir war wirklich eine Herausforderung.

P.C.: Dann mußten Sie doch eigentlich zufrieden sein, Sie hatten den Skandal ja gewollt.

M.D.: Das war ich auch. Denn in dieser Hinsicht war es wirklich ein Erfolg.

P.C.: Eine positive Aufnahme des Springbrunnen hätte bei Ihnen also Enttäuschung hervorgerufen?

M.D.: So ungefähr. Aber so war ich begeistert. Ich war ja absolut kein Anhänger der traditionellen künstlerischen Verhaltensmuster und gehörte nicht zu den Malern, die ihre Gemälde ausstellen und dafür ein Lob von den Kritikern erwarten. Der Springbrunnen wurde nicht kritisiert, weil er ja gar nicht im Katalog stand.

P.C.: Und trotzdem hat Arensberg ihn gekauft.

M.D.: Ja, ihn aber auch wieder verloren. Inzwischen allerdings ließ Schwarz eine Kopie in Originalgröße anfertigen.

P.C.: Wann hörten Sie zum ersten Mal etwas über Dada?⁸⁰

Eine literarische Bearbeitung wurde von Beatrice Wood verfaßt. Es gibt mehrere Versionen, deren erste von 1949 stammt. Diese Fassung mit dialogisiertem Text erhielt Camfield 1962 zugeschickt. 1977 erschien eine wiederum überarbeitete Variante in der Zeitschrift *Arts*.⁸¹ 1985 wird dann in den Vereinigten Staaten unter dem Titel *I Shock Myself* die Autobiographie von Beatrice Wood als Buch herausgegeben.

Two days before the Exhibition opened, there was a glistening white object in the storeroom getting readied to be put on the floor. I can remember Wal-

80 Cabanne 1972, S. 78f. Vgl. Bilderstreit 1989, S. 187: »Duchamp stellte es in der New Yorker Ausstellung der Indépendants aus, und die Reaktion auf das Werk brachte ihn dazu, ärgerlich zu erklären: »Es war nicht möglich, ein Werk für die Indépendants-Ausstellung zurückzuweisen. Es wurde einfach unterdrückt. Ich war im Ausschuß, aber ich wurde nicht gefragt, weil die Ausrichter nicht wußten, daß ich es eingesandt hatte. Ich hatte den Namen »Mutt« benutzt, um jede Art von persönlicher Verbindung zu vermeiden. »Fontaine« wurde einfach hinter eine Trennwand gestellt, bis die Ausstellung geschlossen wurde, und ich hatte keine Ahnung, wo es sich befand. Ich konnte nicht sagen, daß ich es war, der es eingereicht hatte, aber ich denke, die Organisatoren wußten es durch Gerüchte, die umhergingen. Niemand wagte, es offen zu besprechen. Ich trennte mich von ihnen, seitdem ich mich von der Organisation zurückgezogen hatte. Nach der Ausstellung fanden wir »Fontaine« hinter der Trennwand und ich bekam es zurück!« Der Ausstellungskatalog zitiert: Duchamp, Marcel und Cabanne, Pierre, Ingénieur du temps perdu: entretiens avec Pierre Cabanne, Pierre Belfond, Paris, 1977 (reedición de Entretiens avec Marcel Duchamp). Vgl. Cabanne 1971.

81 Vgl. Camfield 1991, S. 139, 172. Vgl. Camfield 1989, S. 25f: "Wood, *I Shock Myself*, 29-30. Wood is the only eyewitness to this event who has published an informative account of the argument between Bellows and Arensberg. She has, in fact, contributed several accounts, published and unpublished, which vary in some details but remain consistent in the essentials. The earliest version known to this author appears in Wood's letter to Louise Arensberg on Aug. 10, 1949, in the Beatrice Wood Papers, Archives of American Art, Washington, D.C., roll no. 1236, frames 989-990. A similar version, transformed into a dialogue between Bellows and Arensberg, was sent to this author in June 1962. Another version substituting Rockwell Kent for George Bellows was published by Francis Naumann, 'I Shock Myself: Excerpts from the Autobiography of Beatrice Wood', *Arts*, 51, no. 9, New York, May (1977), S. 134-39."

ter Arensberg and George Bellows standing in front of it, arguing. Bellows was facing Walter, his body on a menacing slant, his fists doubled, striking at the air in anger. Out of curiosity, I approached. "We cannot exhibit it," Bellows said hotly, taking out a handkerchief and wiping his forehead. "We cannot refuse it, the entrance fee has been paid," gently answered Walter. "It is indecent!" roared Bellows. "That depends upon the point of view," added Walter, suppressing a grin. "Someone must have sent it as a joke. It is signed R. Mutt; sounds fishy to me," grumbled Bellows with disgust. Walter approached the object in question and touched its glossy surface. Then with the dignity of a don addressing men at Harvard, he expounded: "A lovely form has been revealed, freed from its functional purpose, therefore a man clearly has made an aesthetic contribution." The entry they were discussing was perched high on a wooden pedestal: a beautiful, white enamel oval form gleaming triumphantly on a black stand. It was a man's urinal, turned on its back. Bellows stepped away, then returned in rage as if he were going to pull it down. "We can't show it, that is all there is to it." Walter lightly touched his arm, "This is what the whole exhibit is about; an opportunity to allow an artist to send in anything he chooses, for *the artist* to decide what is art, not someone else." Bellows shook his arm away, protesting. "You mean to say, if a man sent in horse manure glued to a canvas that we would have to accept it!" "I'm afraid we would," said Walter, with a touch of undertaker's sadness. "If this is an artist's expression of beauty, we can do nothing but accept his choice." With diplomatic effort he pointed out, "If you can look at this entry objectively, you will see that it has striking, sweeping lines. This Mr. Mutt has taken an ordinary object, placed it so that its useful significance disappears, and thus has created a new approach to the subject." "It is gross, offensive! There is such a thing as decency." "Only in the eye of the beholder. You forget our bylaws." R. Mutt, of course, was none other than Marcel testing the liberalism of the bylaws. He knew perfectly well that American puritanism would not allow total liberty of expression. The *Fountain*, as it was called, was not shown.⁸²

82 Wood 1988, S. 29-30. Übersetzung: Zwei Tage vor der Eröffnung der Ausstellung, wurde ein glänzendes weißes Objekt im Lagerraum bereitgemacht, um in den Ausstellungsraum gebracht zu werden. Ich kann mich erinnern, daß Walter Arensberg und George Bellows davor standen und diskutierten. Bellows schaute Walter an, sein Körper befand sich in einer bedrohlichen Vorwärtshaltung, im Ärger hatte er die Fäuste zum Schattenboxen erhoben. Aus Neugier trat ich näher hinzu. »Wir können es nicht ausstellen«, sagte Bellows hitzig, nahm ein Taschentuch heraus und wischte sich die Stirn ab. »Wir können es nicht zurückweisen, die Teilnahmegebühr ist bezahlt worden«, antwortete Walter liebenswürdig. »Es ist unanständig«, donnerte Bellows. »Das hängt ganz von

A day before the opening, I walked into a storage room of the exhibition hall, only to find Walter Arensberg and the painter George Bellows in heated conversation. "But we cannot show it," bellowed Bellows. "It is indecent." "Only in the eyes of the beholder," shouted Walter. I giggled. Both men paid no attention to me. Bellows took a step towards Arensberg and demanded: "You mean to say that if an artist put horse manure on a canvas and sent it to the exhibition, we would have to accept it?" With a sweet

der Sichtweise ab«, ergänzte Walter und unterdrückte ein Grinsen. »Jemand muß es als einen Witz eingereicht haben. Es ist mit R. Mutt signiert; das klingt komisch«, grummelte Bellows voller Abscheu. Walter näherte sich dem fraglichen Objekt und berührte seine glänzende Oberfläche. Dann, mit der Würde eines Universitätsprofessors, der die Mitglieder der Harvard-Universität anspricht, erläuterte er: »Eine reizende Form wurde enthüllt, befreit von ihrem funktionalen Zweck. Deshalb hat jemand eindeutig einen ästhetischen Beitrag eingeliefert. Das eingereichte Ding, das sie diskutierten, wurde hoch oben auf einen hölzernen Sockel gesetzt: eine wunderschöne, weiß emaillierte, ovale Form, die triumphierend auf einem schwarzen Podest strahlte. Es war ein auf den Rücken gedrehtes Urinal für Männer. Bellows entfernte sich, dann kam er aufgeregt zurück, als wäre er im Begriff es herunterzureißen. »Wir können es nicht ausstellen, das ist alles, was dazu zu sagen ist.« Walter nahm ihn vorsichtig beim Arm: »Darum geht es doch in der ganzen Ausstellung, die Gelegenheit zu schaffen, daß ein Künstler alles ein-senden kann, was er wählt, damit *der Künstler* entscheidet, was Kunst ist, und nicht jemand anderer.« Bellows zog seinen Arm zurück und protestierte. »Du meinst also, daß, wenn ein Mann auf Leinwand geklebten Pferdedung einreichte, wir das akzeptieren müßten?« »Ich fürchte, das müßten wir«, sagte Walter mit der betrübt Miene eines Be-stattungsunternehmers. »Falls dies der Ausdruck der Schönheit durch einen Künstler ist, dann können wir nichts anderes tun, als seine Wahl akzeptieren.« Ganz diplomatisch führte er aus: »Wenn du diesen Beitrag objektiv betrachten kannst, dann siehst du, daß er bemerkenswerte, schwungvolle Linien hat. Dieser Herr Mutt hat ein gewöhnliches Ob-jekt genommen, es so plazierte, daß seine nützliche Bedeutung verschwindet, und so eine neue Herangehensweise dafür geschaffen.« »Es ist derb, anstößig! Es gibt so etwas wie Anstand.« »Nur im Auge des Betrachters, du vergißt unsere Satzung.« R. Mutt war natürlich niemand anderer als Marcel, der die Liberalität der Grundsätze testete. Er wußte zu genau, daß amerikanischer Puritanismus die totale Freiheit im Ausdruck nicht er-lauben würde. *Fountain*, wie es genannt wurde, wurde nicht ausgestellt. Vgl. Ball/Knafo, 1988, S. 116. "[Bellows queries Arensberg:] 'Do you mean that if an artist put horse manure on a canvas and sent it to the exhibition, we would have to accept it.' 'I'm afraid we would,' replies Arensberg; such is his respect fo aesthetic modernity".

smile, like an undertaker, Walter answered: "I fear we would. The purpose of our bylaws is to accept anything an artist *chooses*."

Fearing an outbreak of violence, I fled.

The object in question was a white porcelain form, not unlike a Brancusi, with curved lines of genuine sensitivity. It was a man's urinal. Its original function, however, was obscured. It was placed upside down, on a pedestal, and signed 'R. Mutt'.

Never for a moment did I doubt that Marcel was the scoundrel, wanting to test the allegedly liberal minds of the middle class. *Fountain*, as it was called, was never shown. It became, nevertheless, the cause célèbre of the exhibition.⁸³

In seinem Roman *Victor*, der 1986 erschienen ist, erzählt Henri-Pierre Roché in kurzen, fragmentarischen Texten, in Art eines autobiographischen Schlüsselromanes, kleinere Zeiträume in Rochés Leben, während derer er mit Marcel Duchamp Umgang hatte. Wie schon 1954/59 von Roché geplant, berichtet er im später realisierten Roman besonders über das Thema Duchamp und die Frauen.⁸⁴ Dabei sind die handelnden Personen leicht zu identifizieren: Patricia ist Beatrice Wood, Victor ist Duchamp und Pierre ist Roché. Mit folgender

83 Wood 1989, S. 14. Übersetzung: Einen Tag vor der Eröffnung ging ich in einen Lagerraum der Ausstellungshalle, um dort Walter Arensberg und den Maler George Bellows in einer hitzigen Auseinandersetzung anzutreffen. »Aber wir können es nicht ausstellen«, brüllte Bellows, »es ist unanständig«. »Nur in den Augen des Betrachters«, rief Walter. Ich kicherte. Beide beachteten mich nicht. Bellows trat einen Schritt auf Arensberg zu und wollte wissen: »Du meinst also, daß, wenn ein Künstler Pferdedung auf eine Leinwand schmieren und diese zur Ausstellung einsenden würde, wir das akzeptieren müßten?« Mit einem süßen Lächeln, wie ein Bestattungsunternehmer, antwortete Walter: »Ich fürchte, wir müßten. Der Zweck unserer Grundsätze ist, alles zu akzeptieren, was der Künstler *auswählt*.« Da ich einen gewalttätigen Ausbruch fürchtete, floh ich. Das fragliche Objekt war eine weiße Form aus Porzellan, einem Brancusi nicht ganz unähnlich, mit gebogenen Linien von wahrer Sensibilität. Es war ein Urinal für Männer. Seine ursprüngliche Funktion war jedoch verborgen. Es war verkehrt herum auf einen Sockel gestellt und mit »R. Mutt« signiert. Nicht für einen Moment zweifelte ich daran, daß Marcel der Halunke war, der die angeblich so liberale Gesinnung des Mittelstandes testen wollte. *Fountain*, wie es genannt wurde, ist niemals gezeigt worden. Nichtsdestoweniger wurde es zum »Cause célèbre« der Ausstellung.

84 Roché 1962, S. 91: »Man könnte einen Roman über Marcel Duchamp und die Frauen schreiben. Nach den Adjektiven zu schließen, die er in seinen Notizen für den »Neuvermählten-Motor« gebraucht, hat er Geschmack an ihnen. Er macht keine vertraulichen Mitteilungen. Er behandelt sie mit Phantasie und Methode.«

Passage zur Ausstellung der Unabhängigen wird der Zusammenhang von *Fountain* mit der gleichzeitig erschienenen Zeitschrift *The Blind Man* besonders herausgestellt:

47

Patricia und Pierre hatten Mühe, die vierzig Dollar für das Papier der Zeitschrift aufzutreiben. Sie wurden gefragt, wie sie aussehen würde. Victor hatte gesagt: »So etwas war noch nie da.« Das konnten sie nur wiederholen. Sie wurden gefragt, ob sie monatlich oder alle drei Monate erscheinen werde. Victor hatte gesagt: »Das werden wir sehen. Es geht nur um eine erste Nummer.« Schließlich bewogen Patricias Zuversicht und das Ansehen, das Victor bei einem Freund genoß, die Zigarettenfirmen Desti und Preston Sturgess, die rettende Werbeanzeige aufzugeben.

Die erste Nummer erschien zur Eröffnung der ersten Ausstellung der New Yorker »Unabhängigen«, die Victor auf den Plan gerufen hatte. Sie trug den Titel »Der Blinde«. Den Umschlag schmückte eine Zeichnung von Alfred Fruh: ein Hund zog einen Blinden an einer Bildergalerie vorbei. Mit Ausnahme eines einzigen, der aus der Reihe fiel, waren die Artikel reine Phantasieprodukte und eine Provokation für die Orthodoxen.

Sie sollten sich rächen.

Patricia und eine Freundin sollten, als Sandwichfrauen kostümiert, Sensationsplakate tragen und vor dem Eingang der Ausstellung auf und ab gehen. Das wurde verboten.

Eine hübsche Verkäuferin sollte die Zeitschrift, die fast nichts kostete, neben der Kasse feilbieten, wenn die Leute ihren Geldbeutel zückten. Das wurde verboten.

Der Stapel der Zeitschriften lag ganz allein auf einem Tisch und langweilte sich. Er blieb unangetastet. Ein befreundeter Buchhändler verkaufte sie bei sich. Später wurde sie zum Sammlerobjekt.

Victor, der über diese Zurückhaltung verärgert war, bewies den Unabhängigen, daß sie es gar nicht waren, indem er ein waagrecht aufgestelltes Pissoir aus weißem Porzellan ausstellte, das er mit einem Pseudonym signiert hatte und das in einem eigens dafür aufgebauten Schrank versteckt wurde.⁸⁵

85 Roché 1986, S. 39f. Vgl. auch Roché 1962, S. 84: »Am übernächsten Tag nach dem Ball sagte Duchamp zu mir: »Das ist noch nicht alles. Wir werden eine Zeitschrift gründen, und zwar sofort. Wir haben da eine Gruppe sehr guter Freunde. (Er zählte sie auf.) Jeder soll das veröffentlichen, was er will. Wir brauchen vierzig Dollar für den Anfang. Wir werden sie durch Anzeigen bekommen, die im voraus zu bezahlen sind. Willst Du Béa helfen, die Formalitäten für die Lizenz zu erledigen?« [...]. Wir gingen zum Rathaus, um die Zeitschrift anzumelden. Dort machten Anstreicher sich einen Spaß mit uns; sie wiesen uns ins Standesamt auf der nächsten Etage, und wir hatten es so eilig und waren

Der Text ist spannend, und vor dem geistigen Auge des Lesers entsteht ein Bild der Ereignisse um die *Independents*. Er stellt sich die Bemühungen um die Zeitschrift vor, die im letzten Augenblick durch die Akquisition der Zigarettenfirma erfolgreich sind. Er sieht förmlich die verbotenen »Sandwichfrauen« mit ihren Sensationsplakaten, die hübsche Verkäuferin, die nicht verkaufen darf, und den Stapel der ersten Nummer von *The Blind Man*. Die Hefte bleiben unbeachtet und unangetastet, darauf wartend, ein Sammlerobjekt zu werden. Dann klingt es (in Verkehrung der Abläufe) so, als habe Duchamp, der sich darüber ärgerte, daß er seine Zeitschrift nicht optimal verkaufen konnte, sich mit *Fountain* gerächt, indem er es *ausstellte*.

Die kürzeren Erwähnungen in der kunsthistorischen Literatur sind so zahlreich, daß es sich hier nicht lohnt, näher darauf einzugehen.⁸⁶ Allenfalls sei Dawn Ades zitiert, weil sie als einzige eine Zeitangabe versucht. Leider teilt sie nicht mit, woher sie diese Information hat:

The condition of entry to the Independents show was payment of six dollars, and two works could then be hung without benefit of a jury. R. Mutt's work was 'suppressed' behind a curtain for a week, and then refused. Duchamp revealed his identity and resigned from the hanging committee, and *The Blind Man* no. 2 set to with a great show of outrage to publicise the affair and defend Duchamp.⁸⁷

Eine irriige, komische Variante zum Objekt *Fountain* sei nur noch kurz erwähnt. Diese ist vermutlich erst 1957 entstanden und führt seitdem innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung ein gewisses Eigenleben. Der Sohn von William

so hingerissen von unserer Zeitschrift, daß wir rasch die Formulare auszufüllen begannen und uns um ein Haar aus Unachtsamkeit geheiratet hätten. So wurde *The Blind Man* und *Rongwrong* geboren, die beide nur drei Nummern erreichten.«

86 Vgl. immerhin die nahezu korrekte, ganz sachliche Notiz bei Octavio Paz. Vgl. Paz 1991, S. 21: » Die berühmtesten [Ready-mades] sind *Brunnen* (auch Fontäne genannt), ein Urinoir, das Duchamp 1917 zur Ausstellung der »Society of Independent Artists« nach New York schickte und das von zwei Kommissionsmitgliedern abgelehnt wurde; L.H.O.O.Q. [...]; Pariser Luft; [...].«

87 Vgl. Ades 1978, S. 37f. Übersetzung: Die Bedingung, um sich an der Ausstellung der Unabhängigen zu beteiligen, war die Bezahlung von sechs Dollar, und zwei Werke konnten daraufhin ohne Zustimmung durch eine Jury gehängt werden. R. Mutts Werk wurde eine Woche lang hinter einem Vorhang »unterdrückt« und dann abgelehnt. Duchamp deckte seine Identität auf und trat vom Hänge-Komitee zurück, und *The Blind Man*, No. 2 machte sich daran, mit großem »Trara und Brimborium« die Affäre zu publizieren und Duchamp zu verteidigen.

Glackens, Ira Glackens, schreibt, einer Erzählung von Charles Prendergast folgend, in seinem Buch *William Glackens and the Ashcan Group*, vor der oben schon zitierten Passage, die von der Zerstörung des “disputed *object d’art*” handelt, daß zwei diskussionswürdige Objekte eingereicht worden seien: “a chamber pot, tastefully decorated” und *Fountain*.⁸⁸ Zunächst regt sich darüber niemand auf. So kann in der Übersetzung, die Friedrich Hundt von Herbert Reads Buch *Modern Sculpture* angefertigt hatte und die 1966 erschienen ist, in einer Aufzählung der frühen Ready-mades *Fountain* ohne weiteres als Nachttopf auftauchen: »Die von Duchamp ausgewählten Objekte – ein Rad, ein Flaschenständer, ein umgekehrter Nachttopf, eine Schneeschaukel, ein Kamm, ein an der Decke angebrachter Hutständer usw. – mögen begreiflicherweise beim Künstler selbst eine unwillkürliche Assoziation auslösen.«⁸⁹ Auch Karl Otto von Czernicki verwendet 1975 bei seiner deutschen Übertragung von Ades’ *Dada und Surrealismus* diese falsche Benennung. Auch bei ihm »[...] reichte Duchamp einen weißen Porzellannachttopf ein, auf dem seitlich das Pseudonym R. Mutt aufgemalt war.«⁹⁰ Die erst 1984 in der DDR erschienene, gekürzte deutsche Übersetzung der Autobiographie Rockwell Kents weiß auch von einem Nachttopf zu berichten: »Kurz vor der Eröffnung gab es einen Zwischenfall, der das ganze Unternehmen zu sprengen drohte: Ein Nachttopf war als Plastik eingetragen worden.«⁹¹ Im Originaltext steht dagegen zutreffend “urinal”.⁹² Nur in den USA war wegen der sorgfältigen Aufarbeitung der Umstände, die zur Einreichung von *Fountain* gehören, seit den achtziger Jahren das Problem wieder diskutiert worden. Francis M. Naumann wirft beispielsweise Clark S. Marlor vor, daß dieser in seinem Buch *The Society of Independent Artists* (1984) die alte Geschichte von Prendergast und Ira Glackens wiederhole – und ohne auf den Unterschied der beiden eingereichten Objekte einzugehen, davon ausgehe, daß *Fountain* zerbrochen wurde, obwohl klare Beweise dafür vorlägen, daß es später noch von Alfred Stieglitz fotografiert wurde.⁹³

88 Glackens 1957, S. 187f.

89 Vgl. Read 1966. S. 155.

90 Vgl. Ades 1975, S. 12.

91 Kent 1984, S. 121.

92 Kent 1955/1977, S. 316.

93 Naumann 1986, S. 37f. Vgl. auch Camfield 1989, S. 33: “[...] Glacken’s son Ira [...], who recounts Charles Prendergast’s story about a problem posed for the Independents’ executive committee by the submission of two works: Duchamp’s *Fountain* and a ‘tastefully decorated’ chamber pot by an unnamed artist. According to Prendergast, Glackens solved the problem by dropping and breaking the ‘disputed ‘object d’art’.’ Although it is not clear whether the broken item was *Fountain* or the chamber pot, Marlor claimed that Glackens broke *Fountain*.” Camfield zitiert Glackens 1957, S. 187-88 und Marlor 1984, S. 77.

50 Jeder Berufene im Fall Richard Mutt (sei er nun Verteidiger, Ankläger oder gar im Amt des Richters) würde über diese Aussagen den Kopf schütteln müssen. *Fountain* war also hinter einem Vorhang oder einer »Trennwand« (partition) verborgen oder in einem eigens dafür aufgebauten Schrank versteckt. Es wurde von Bellows zerbrochen, jedoch von Arensberg gekauft, und von Duchamp und Man Ray als Aphrodite aus der Ausstellung herausgeschleppt. Es wurde von Stieglitz fotografiert, von Arensberg verloren ... Keiner wußte etwas von Duchamp und doch war klar, daß nur er der »Halunke« gewesen sein konnte.

Obwohl diese Augenzeugen dabei gewesen waren, erinnern sie sich nicht mehr so genau – und jeder anders. Die einzige Erklärung dafür ist, daß sie wie Literaten an ihren Texten arbeiten, immer mehr einbauen und immer mehr ausschmücken und verändern – je nachdem, was ihnen gerade als wichtig erscheint. Wir müssen also feststellen, daß wir es überhaupt nicht mehr mit 'Fakten' zu tun haben, sondern mit künstlichen, literarisch bearbeiteten, späteren 'Wahrheiten', mit nachträglichen Interpretationen, mit Objekt-Bild-Text-Komplikationen. Es macht wenig Sinn, sie als unmittelbare und sich teilweise gegenseitig ausschließende, quasi direkte 'Beweise' für eine singuläre, oder gar ursprüngliche Bedeutung von *Fountain* heranzuziehen. Sie gehören vielmehr als später entstandene, eigenständige Applikationen zu verschiedenen Bedeutungsfeldern von *Fountain*, die wie Jahresringe eines Baumes um das Objekt herumgewachsen sind.

Allerdings: die Kombination von Objekt und Text beginnt bei *Fountain* unmittelbar im April 1917. Dort finden sich Passagen, die ebenso literarische Phantasieprodukte wie die oben zitierten sind. Jedoch als unmittelbar dazugehörige liefern sie eine andere Qualität von Fakten. Sie werfen ein genaueres Licht auf das Objekt *Fountain*, die *Independents* und Duchamp – nämlich das zeitgenössische Licht, in dem *Fountain* zum ersten Mal überhaupt »erschieden« ist. Die kunsthistorische Forschung zum *Fountain* hat, zumeist dann, wenn sie besonders spitzfindig auch der entlegensten möglichen Anspielung nachspürte und sich in spekulative Höhe aufschwang,⁹⁴ die massiven Hinweise in *The Blind Man* geradezu sträflich vernachlässigt. Hier ließe sich die gesamte ältere Literatur anführen.

Als Beispiel für neuere seien wenige Fälle zitiert, beispielsweise Judi Freeman, die noch 1989 (deutsch 1990) ohne jede Präzision an das Thema *Fountain* herangeht. Freeman betont, wie wichtig die Titel und Inschriften bei den Ready-mades seien und sieht Duchamps »Ironie« darin, »einen alltäglichen, sogar

⁹⁴ Vgl. z.B. Zaunschirm 1983, S. 72-77: »Ein kommodos Pissoir«, dort der Zusammenhang zur Gleichung »arrhe:art = merdre:merde«. Vgl. auch S. 124. Auf diesem Niveau der abstrakten 'Sprachspiele' läßt sich alles beweisen.

vulgären Gegenstand auf eine Weise zu präsentieren, als handle es sich um ein *object d'art*.« Damit hat sie durchaus einen wesentlichen, schon lange bekannten Aspekt richtig beschrieben. Nur gehört das Wort »vulgär« zu den 'Hauptwaffen' der Gegner des Objektes unter den Unabhängigen. Und so benutzte die Gruppe um Duchamp die Begriffe "immoral" und "indecent" grundsätzlich, um die Angriffe zurückzuweisen. Die Beschreibung, die danach von Freeman gegeben wird, läßt allerdings jede Zuverlässigkeit vermissen, denn eine solche Anbringung ist kaum realisierbar: »Das Pissoir wurde beschriftet, seitlich gekippt, wie ein Springbrunnen an der Wand montiert und dann signiert – wenn auch mit dem Pseudonym R. Mutt.«⁹⁵ Hier ist der zurückblickende Betrachter blind: ein montiertes Pissoir, wenn es zugleich seitlich gekippt ist, taugt tatsächlich nur noch dazu, daß man es beschriftet, fragt sich nur, ob es dann auch wirklich wie ein Springbrunnen aussieht. Noch weniger überzeugend und kaum seriös sind die 1994 publizierten Spekulationen zu *Fountain* in der Duchamp-Monographie von Janis Mink:

Fontäne [sic!] war ein Urinbecken, und zwar ein Urinbecken, wie man es in öffentlichen Toiletten findet und das nur von Männern im Stehen benutzt werden kann. Zweifellos tauchte vor dem inneren Auge des Hänge-Komitees der >Society< eine Fata Morgana von im Stehen urinierenden Männern und andere pikante Möglichkeiten auf, als die damit konfrontiert wurden. [...] *Fontäne* gelangte nie in die Ausstellung (das erste Problem wäre schon die peinliche Frage gewesen, in welcher Höhe es hätte angebracht werden sollen), obwohl R. Mutt seine sechs Dollar bezahlt hatte, [...].⁹⁶

Hier wird Duchamps ironische Behauptung, der Betrachter verderbe alles, sicherlich erfüllt. Die Quellen bedenkenlos paraphrasierend und abschreibend,⁹⁷ jedoch ohne jede Quellenkritik, wird spekuliert, was wohl in den Köpfen des Hänge-Komitees vorgegangen sei. So kann »zweifellos« jede »Fata-Morgana« erscheinen.⁹⁸

Auch Juerg Albrecht fragte sich 1987, was hätte Duchamp »wohl zu einem Be-

⁹⁵ Vgl. Freeman 1990 b, S. 21. Anm. des Übersetzers zu »Brunnen«: »mitunter wird *Fountain* auch mit *Fontäne* oder *Springbrunnen* übersetzt.« Ich konnte die englische Originalfassung nicht einsehen.

⁹⁶ Mink 1994, S. 63f.

⁹⁷ Für Mink ist (ohne das es angegeben würde) die Quelle vielleicht Apollinaire. Vgl. Apollinaire 1918/1989, 282f.

⁹⁸ Wir können gespannt sein, wie – durch >weiterführende< Abschreibleistungen angespornt – die Männer, die »im Stehen urinieren« und »andere pikante Möglichkeiten«, ihren Weg durch die spätere Kunstgeschichte nehmen werden.

sucher gesagt, der sich über seine künstlerische Setzung hinweggesetzt und den *Fountain* seiner ursprünglichen Zweckbestimmung zugeführt hätte, wie es 50 Jahre später einem Werk von Joseph Beuys widerfahren sollte [...] Auf jeden Fall hätten ihm Andy Warhols transavantgaristische Piß-Bilder [...] kein müdes Lächeln entlockt.«⁹⁹ Wenn auch das Reinigen der Badewanne, um darin Bier kaltzustellen,¹⁰⁰ weder der von Beuys intendierte Sinn noch der vorherige Sinn der Kinderbadewanne gewesen sein dürfte, so ist es dennoch nicht mit dem (potentiellen) Urinieren in ein nicht ausgestellttes Pissoir vergleichbar. Insofern sind Duchamps mögliche »Gedanken« zu pinkelnden Besuchern und zu Andy Warhols Piß-Bildern Juerg Albrechts eigene Gedanken. Es sind Prämissen und Schlußfolgerungen einer fiktionalen Kunstgeschichte.¹⁰¹ Das gleiche nicht zulässige logische Verfahren »ex falso quod libet«¹⁰² nutzt auch Denys Zacharopoulos im Katalog der *dokumenta IX* zur Ableitung seiner Vorstellungen:

Wenn das Kanapee der Madame de Récamier um die Jahrhundertwende Freuds Couch Platz macht, dann wird aus der Badewanne Marats eher ein Pissoir und geht in einem einzigen Moment (1917) aus R. Mutts >Brunnen< in Duchamps >Ready-made< über.¹⁰³

Die peinliche Spitze beliebiger Mißdeutungen lieferte jüngst Paul B. Franklin,

99 Albrecht 1987, S. 167. Albrecht bezieht sich auf »Joseph Beuys, *Badewanne*, 1960, Emailwanne mit Untersatz, Heftpflaster und Mull«.

100 Vgl. Albrecht 1987, S. 171. Vgl. auch Gamboni, Dario: Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique. In: Jahrbuch des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft, 1982/83, S. 90-101.

101 Vgl. auch Diller/Scofidio 1987, S. 94. Diller und Scofidio führen in dem gemeinsamen Text (der allerdings nicht als kunstwissenschaftlicher gemeint ist) den Leser mit wenigen Zeilen vom »Hin- und Her-Schwingen« der berühmten Tür in Paris im Atelier Duchamps über *Fountain* zur Onanie: »Duchamp benutzte die Idee des Schwingens zum Reprogrammieren seiner Ready-mades. Sein Urinal drehte er um 90 Grad, so daß die Seite, die normalerweise an der Wand befestigt ist, nunmehr als Unterseite dient. Das Umdrehverfahren macht aus dem Abfluß einen Wasserstrahl, aus dem Urinal einen Brunnen. Zweigeschlechtlichkeit ist ein Hin- und Herschwingen im Sexuellen. Marcel und Rose sind abwechselnde Ausformungen desselben Wesens. Duchamp benutzt seinen Körper als ein Ready-made, das zwischen männlich und weiblich wechseln kann; er schwingt zu beiden Seiten. Hierbei ist das Hin- und Herschwingen eine Art von Narzissmus, eine Selbstbeschränkung, die Grundvoraussetzung für Onanie.«

102 Aus einer falschen Voraussetzung kann alles Beliebige gefolgert werden.

103 Zacharopoulos 1992, S. 30.

indem er Duchamp zunächst ein »(un)bewußtes Erkennen der merkwürdig symbiotischen Verbindung zwischen Kunstgalerien und öffentlichen Herrentoiletten« unterstellt.¹⁰⁴ Wie sehr jedoch der Interpret seine Ansichten offenbar nur seinen eigenen Obsessionen verdankt, zeigt Franklins Beschreibung des *Fountain*:

Aufrecht und symmetrisch ragt dagegen dieser Ersatz->Mann< aus Porzellan über mir empor und streckt mir sein nacktes, dickes, rundes Geschlecht ins Gesicht, als ob >er< jederzeit bereit sei, sich zu erleichtern.¹⁰⁵

The Blind Man, No. 1

Für das erste Heft von *The Blind Man*, das zur Ausstellungseröffnung am Dienstag, den 10. April 1917, erschien, also Tage oder mindestens einige Stunden vorher hergestellt worden sein muß, konnte nicht vollständig klar sein, was aus der ganzen Sache mit dem signierten Urinoir werden würde. Dennoch stand zu diesem Zeitpunkt wohl fest, daß es nicht ausgestellt, sondern unterdrückt und zurückgewiesen war. Auf dem Rundgang für die Presse, der am Abend des 9. April 1917 stattgefunden hatte,¹⁰⁶ war *Fountain* offensichtlich nicht zu sehen. Die erste Nummer von *The Blind Man* war prinzipiell als Information für die ganze Ausstellung gedacht: der Titel lautet: THE BLIND MAN. INDEPENDENTS' NUMBER. APRIL 10th 1917. No. 1.¹⁰⁷ Nachträglich wurde auf die

104 Franklin 1996, S. 60.

105 Ebd., S. 61 Vgl. auch Franklin 1996, S. 71: »>R. Mutt< [liest sich] wie eine Inschrift, die von einem Mann auf der Suche nach einem Kumpel oder einem Liebhaber auf ein öffentliches Urinal geschrieben wurde – von einem >Jeff< oder einer >Rose Selavy<. Es gibt zuverlässige Hinweise, die andeuten, daß R. Mutt tatsächlich Rose Selavy selbst in schwuler männlicher Verkleidung gewesen ist. Wie Mutt war auch Rose besessen von dem Vorgang des Urinierens, von Urinalen und öffentlichen Herrentoiletten.« Für den Hinweis auf diesen unwissenschaftlichen Text (in wissenschaftlichem Gewand) danke ich Christian Bracht.

106 Vgl. Camfield 1987/1989, S. 67: "The special opening was set for Monday evening, April 9, followed by the public opening on April 10." Vgl. auch Gough-Cooper/Caumont 1993, die unter dem 10. April für 1917 gar nichts verzeichnen, nur unter dem 9. April 1917. Vgl. auch dort das »Synchronopticum«.

107 Vgl. Marlor 1984, S. 9: "Several Dada publications focussed attention on the first exhibition. *The Blind Man, Independent Number* [!] came out on April 10th the day the first exhibition opened." Zur Orthographie vgl. Ades 1978, S. 43, dort steht für die erste Nummer: "THE BLINDMAN" ohne Trennung. Vgl. auch Kuenzli/Naumann 1989, S. 232.