

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.

54 Umschlagseite (Abb. 4) mit einem Stempel folgende Adresse aufgedruckt: "The Blind Man / 33 West 67th Street, New York". Es handelt sich dabei um die Adresse von Marcel Duchamp, Jean Crotti und Walter Arensberg.¹⁰⁸ Somit steht – für Insider erkennbar – außen auf dem Umschlag ein Hinweis auf Duchamp und seinen Kreis.

Auf der Karikatur, die Alfred J. Frueh für das Cover angefertigt und auch dort mit »Frueh« signiert hat, ist ein Blinder mit seinem Stock und einem Hut zu sehen, der von seinem Führer, dem Blindenhund, an einem gerahmten Gemälde vorbeigeführt wird. Der Titel *The Blind Man* wird also ganz wörtlich genommen. Das Heft ist jedoch als 'Kunstführer' gemeint. Selbstironisch wird der Blinde zum blinden Führer oder zum Blindenführer, den der Hund, das Tier, zielstrebig durch die Ausstellung an den Bildern vorbeiführt, von denen der Blinde sowieso nichts sehen kann. Auf der metaphorischen Ebene heben sich diese Widersprüche der realistischen Betrachtungsweise selbstverständlich als unwesentlich auf. Da ist der offensichtlich blinde Mensch der wahre Seher. Unter dem Spiegelstrich auf dem Cover steht die Aufforderung: "The second number of The Blind Man will appear as soon as YOU have sent sufficient material for it." Dreht man die Zeitschrift um, so sieht man auf dem Rücken des Heftes die Zigarettenreklame von Desti, die Roché als entscheidende Finanzierungsquelle ansieht, und die Ankündigung:

IN PREPARATION

'P . E . T'

Auch auf der Rückseite der ersten Seite ist Reklame zu sehen. Vier Inserate von New Yorker Galerien sind dort plazierte: Montross Gallery, Bourgeois Galleries, E. Hodgkins, Modern Gallery 500 Fifth Avenue. Auf der gegenüberliegenden Seite schreibt Henri-Pierre Roché Grundsätzliches über das Programm von *The Blind Man*.¹⁰⁹ Das Heft kommentiert auf seine Weise das offizielle Vorwort des Ausstellungskataloges. Die wichtigsten Positionen der

"The Blindman" für No. 1 und "The Blind Man" für No. 2. Tatsächlich sind die beiden Worte BLIND und MAN auf der ersten Nummer in Großbuchstaben geschrieben und sehr nah zusammengedrückt. Unter dem Spiegelstrich steht aber "The Blind Man", so daß die getrennte Schreibung auch für die erste Nummer richtig ist.

108 Vgl. Marlor 1984, S. 191 u. S. 217. Dort sind für die aufgeführten Künstler auch die Adressen angegeben. Für 1917 findet sich die zitierte Adresse bei Duchamp und Crotti.

109 Vielleicht meint Roché in seinem Roman mit dem einzigen Beitrag, der kein reines Phantasieprodukt sei, seinen eigenen Text. Vgl. oben. Normalerweise schreibt Roché seine Vornamen mit Bindestrich oder verwendet nur »H. P.«. In *The Blind Man*, No. 1, steht als Unterschrift auf S. 6: »HENRI PIERRE ROCHÉ«.

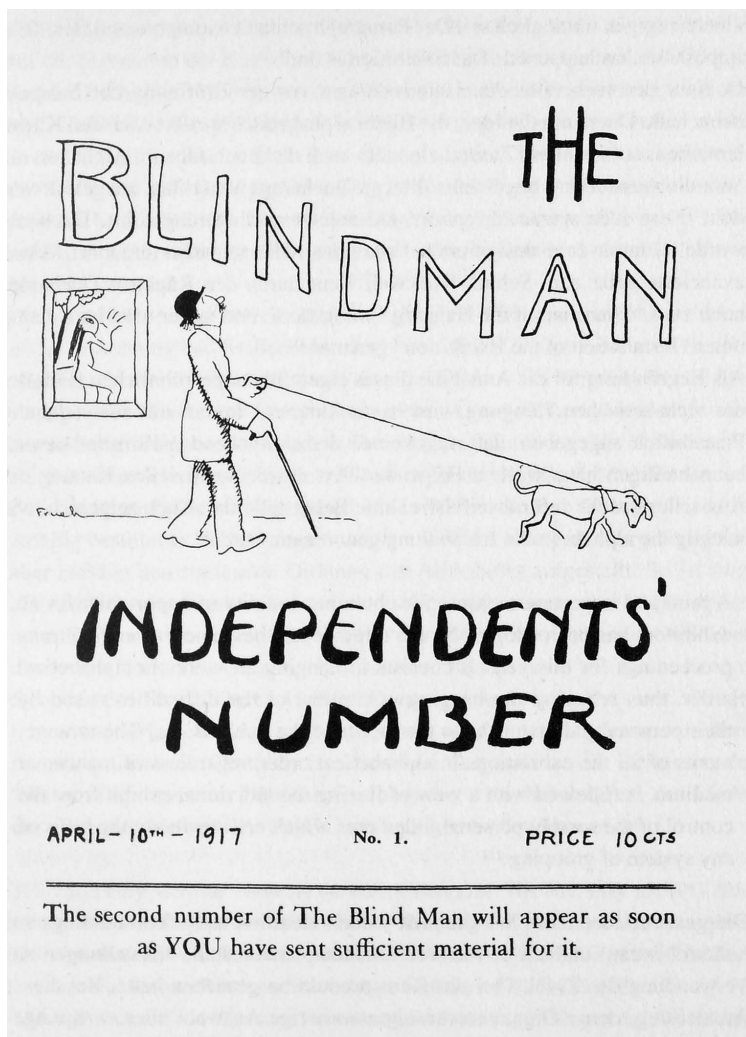


Abb. 4: Alfred Frueh, Illustration für die Umschlagseite von *The Blind Man*, No. 1

S. I. A. werden in beiden Publikationen genannt, konkret wird jeweils unterschiedlich fokussiert. Emphatisch formuliert und durchaus ernst gemeint verkündet Roché seine Vorstellungen unter einzelnen Paragraphen. So heißt es in Paragraph 1: "The Blind Man celebrates to-day the birth of the Independence of Art in America." Paragraph 2 erzählt von einem Brief, den ein prominenter New Yorker geschrieben habe und in dem stehe, daß eine Ausstellung der

56 Unabhängigen unmöglich sei. Der Paragraph schließt triumphierend mit: "The impossible has happened. The Exhibition is on."¹¹⁰

In einer der vorbereitenden Unterredungen vor der Eröffnung der *Independents* hatte Duchamp die Idee, die Bilder alphabetisch sortiert nach den Künstlernamen, aufzustellen. Zusätzlich sollte auch der Buchstabe im Alphabet, mit dem die Ausstellung beginnen sollte, so Duchamps Vorschlag, ausgelost werden. Diese Idee wurde akzeptiert und zuletzt auch durchgeführt. Duchamp wurde dadurch zum designierten Leiter des »Hängeteams« ernannt. Jedoch avancierte ganz zum Schluß Rockwell Kent durch den Rücktritt Duchamps noch zum "Chairman of the Hanging Committee", und nur er wird im Katalog unter "Installation of the Exhibition" genannt.¹¹¹

Als Begründung für die Annahme dieses eigentlich ungewöhnlichen Einfalles der alphabetischen Hängung wird in der Literatur immer mit ausreichender Plausibilität angegeben, daß man keinen der einreichenden Künstler bewußt benachteiligen hätte wollen. Folgender Text aus dem offiziellen Katalog der Ausstellung stellt dafür zweifelsfrei eine Belegstelle dar. Auch zeigt sich, wie wichtig die alphabetische Aufstellung genommen wurde:

A third and important measure for obtaining equality of opportunity for all exhibitors has been adopted by the directors of the Society who govern its proceedings for this year. It consists in hanging all works in alphabetical order, thus relieving the hanging committee of the difficulties raised by their personal judgments as to the merits of the exhibits. [...] The arrangements of all the exhibitions in alphabetical order, regardless of manner or medium, is followed with a view of freeing the individual exhibit from the control of the merely personal judgments which are inevitably the basis of any system of grouping.¹¹²

Die gesamte Idee ist in Wirklichkeit jedoch ziemlich verrückt (allerdings auf hohem Niveau) und zeigt, wie weit Duchamp schon seine Vorstellungen zur Verwendung des Zufalls bei der Kunstproduktion getrieben hatte. Bei dieser Ausstellung, deren Organisatoren ohne vorherige Auswahl alles, was eingereicht werden würde, ausstellen wollten, würde das Aufstellen nach dem Alphabet der Künstlernamen an vielen Stellen unvorhersehbar absurde Zusam-

110 *Blind Man*, No. 1, S. 3: "A prominent New Yorker wrote us a few month ago: 'You know as well as I do why an Exhibition of Independent Artists is impossible in New York' And many others were of the same opinion. The impossible has happened. The Exhibition is on." Auslassung im Original.

111 Vgl. Marlor 1984, S. 6.

112 Zitiert nach Marlor 1984, S. 8.

menstellungen produzieren. Die Reihenfolge des Alphabetes nimmt ja nicht auf die Eigenarten der Künstler Rücksicht, die beispielsweise in der A-Gruppe und der B-Gruppe vereinigt werden (dies ist ja auch die Begründung im Katalog). Zahlreiche Besprechungen in Tageszeitungen berichten insbesondere davon.¹¹³ Die Bandbreite reicht von »Schönheit des Chaos« bis zu vernichtender Kritik und vollständiger Ablehnung der Aufstellung.¹¹⁴ Der ausgeloste Anfangsbuchstabe führt zudem zu einem Alphabet, in dem irgendwo in der Mitte auf Z das A folgt. Das ist dann noch etwas überraschender *und* 'zufällig' von Marcel Duchamp.

Duchamp hatte schon 1913 in Rouen ein *Musical Erratum* komponiert, indem er die Anordnung und Reihenfolge der Noten durch Ziehen aus einem Hut bestimmte. Wenn mit dieser Methode des Zufälligen – im Verständnis von Duchamp – ein Musikstück komponiert werden kann, so kann damit auch eine Ausstellung 'komponiert' werden. Der Ausgangspunkt ist das Alphabet, als solches schon ein 'Ready-made'. Jedoch wird der Anfangsbuchstabe neu per Zufall bestimmt. Die zufällig eingereichten Werke, die von Künstlern sind, die zufällig bestimmte Namen tragen, werden nach der strengen, 'vorgefertigten', aber zufällig neu startenden Ordnung des Alphabetes aufgestellt. So ist zwar alles zufällig, das Ergebnis jedoch ist absolut einzigartig; und es ist (akzeptiert man die Voraussetzungen) ein sowohl vom Zufall wie auch vom Alphabet, also von Chaos und Ordnung bestimmtes "Ready-made".¹¹⁵ Auch die drei Strophen des Musikstückes *Musical Erratum*, jeweils für »Yvonne«, »Madeleine« und »Marcel«, sind vorgefertigt und wurden von Duchamp nur übernommen. Denn der Text (im französischen Original) ist die Definition des Wortes «imprimer» im Dictionnaire Larousse,¹¹⁶ so daß der Text des Liedes ein »Ready-made« ist. Die Zeilen bei Duchamp heißen übersetzt:

113 Vgl. Henry McBride: More on the Independents. In: *The Sun*, May 13, 1917. Hier tritt McBride als Gegner der alphabetischen Hängung auf, jedoch nicht ohne zugleich die Argumente eines Befürworters abzdrukken. Morton L. Schamberg hatte dem Kritiker dazu eigens einen Brief geschrieben. Vgl. McBride 1975, S. 125-129.

114 Vgl. auch die von Naumann zusammengestellten Besprechungen der Ausstellung, in denen besonders die alphabetische Ordnung gelobt oder kritisiert wird: Naumann 1979 b, S. 49-53. Vgl. zum Hinweis auf Arensberg, der die Formulierung "the beauty of chaos" benutzt habe, S. 50.

115 Vgl. dazu Hanjo Berressem, der das *Musical Erratum* erwähnt und bei einigen Projekten Duchamps den Begriff "linguistic ready-mades" verwendet, beispielsweise bei "10 words, which are found by randomly opening the dictionary under A 10 words, which are found by randomly opening the dictionary under B. These two 'sets' of 10 words have the same difference in 'personality', as if the words under A and B were written with an intention. [...]" Vgl. Berressem 1990, S. 158.

116 Vgl. Bonk 1989. Hier zitiert nach der engl. Ausgabe: Duchamp/Bonk, 1989. S. 9.

Einen Ab -druck machen aus den Strichen ei ... ne
 Fi - gur mar.....kieren auf einer Flä..che
 ein Siegel auf Wa ... chs ab -druck...en.
 XXXXXXXXXXX¹¹⁷

Es ist hier nicht der Ort, auf den musikalischen Einfluß einzugehen, den Duchamp beispielsweise auf John Cage ausgeübt hat. Jedenfalls ist das *Musical Erratum*, nachdem Marcel Duchamp es 1913 mit seiner Schwester Suzanne einmal im Familienkreis aufgeführt hatte, im Jahre 1976 zum ersten Mal überhaupt auf der Schallplatte *The Entire Music of Marcel Duchamp* erschienen und 1991 noch einmal auf Compac Disc als "Music by Marcel Duchamp" (aufgenommen von S. E. M. Ensemble, Petr Kotik, John Cage).

Nun aber wieder zurück zu *The Blind Man*, No. 1. In Paragraph III beginnt Roché mit der Frage "What is the use of an Exhibition of Independents" und legt diese Frage mit der Formel "said some" irgendwelchen Leuten in den Mund. Daraufhin – diese Frage beantwortend – zitiert er aus dem offiziellen Programm:

[...] moreover, no one exhibition at present gives an idea of contemporary American art in its ensemble, or permits comparison of the various directions it is taking, but shows only the work of one man or a homogeneous group of men. The great need, then, is for an exhibition, to be held at a

Vgl. Moure 1988, S. 16. Bonk und Moure geben keine genaue Quelle an. Bisher habe ich keine konkrete Ausgabe gefunden, die diese These belegen könnte. Vgl. Duchamp/Stauffer 1994, S. 102: »Musikalisches Erratum (Rouen, 1913). Tusche auf einem Doppelblatt mit vorgedruckten Notenlinien, auf den Seiten I und 4 beschrieben, 32 x 48 cm, Sammlung Teeny Duchamp, Villiers-sous-Grez. Der Text entspricht der Definition des Wortes »imprimer« (drucken) im Diktionär [!] Larousse. Dieses dreistimmige Lied, dessen Noten zufällig aus einem Hut gezogen wurden, hat Duchamp im Kreis seiner Familie in Rouen aufgeführt; [...] Eine Aufführung des Stückes findet sich auf der Schallplatte »The Entire Music of Marcel Duchamp« (Multipla [!] Records, no. 1, Mailand, 1976).« Vgl. auch Roché 1962, S. 90: »Duchamp hat sich als Musiker versucht und hat eines Tages im Jahre 1913 ein Musikstück »fertiggebracht«, indem er aus einem Sack wahllos wie beim Lotto Noten und musikalische Zeichen herauszog und sie aufschrieb. Er hat dieses Stück im Familienkreis aufführen lassen.«

117 Duchamp/Stauffer 1994, S. 102f. Bei der Notierung der drei Strophen gibt es leichte Unterschiede in der Zeichensetzung, Trennung der Worte und der Platzierung der Bindestriche. Auf S. 103: «Faire une em-preinte mar...quer des traits u...ne fi-gure sur une sur—face im—pri—mer un sceau sur ci—re.» «Cire» heißt auch Ohrenschalz, als ob die Musik auch dort einen Abdruck hinterlassen soll.

given period each year, where artists of all schools can exhibit together – certain that whatever they send will be hung and that all will have an equal opportunity. For the public, this exhibition will make it possible to form an idea of the state of contemporary art....¹¹⁸

Der wichtige Akkord, der hier im 3. Paragraphen schon anklingt, ist das “no-jury-system”. Roché zitiert (wortwörtlich wie es der offizielle Katalog auch machte)¹¹⁹ Ingres, der vor über sechzig Jahren gesagt habe:

“A jury, whatever be the means adopted for its formation, will always work badly. The need of our time is for unlimited admission. ... I consider unjust and immoral any restriction tending to prevent a man from living from the product of his work.” “The ‘no jury’ system, then, ensures a chance to exhibit to artists of every school, and, as a matter of fact, every school is represented at this salon, from the most conservative to the most radical.”¹²⁰

118 *Blind Man*, No. 1, S. 3. Übersetzung: [...] überdies liefert zur Zeit keine Ausstellung eine Vorstellung von zeitgenössischer amerikanischer Kunst in ihrer Gesamtheit, oder erlaubt den Vergleich der verschiedenen Richtungen, in die sie geht, sondern jede Ausstellung zeigt bloß das Werk eines einzelnen oder einer homogenen Gruppe. Es besteht daher großer Bedarf nach einer Ausstellung, die jedes Jahr zu einer bestimmten Zeit stattfinden soll, wo Künstler von allen Schulen zusammen ausstellen können – wobei sichergestellt ist, daß das, was sie einreichen, gehängt wird und daß alle die gleichen Möglichkeiten haben. Für die Öffentlichkeit wird eine solche Ausstellung es möglich machen, sich eine Vorstellung vom Zustand zeitgenössischer Kunst zu bilden.

119 Vgl. Marlor 1984, S. 7f: “The program of the Society of Independent Artists, which is practically self-explanatory, has been taken over from the Société des Artistes Indépendants of Paris. [...] It has more members, sells more works and is on a firmer financial basis than any other of the four great salons. The reason for this success is to be found in the principle adopted at its founding in 1884 and never changed: ‘No jury, no prizes.’ The first clause of this watchword was foreshadowed by the great Ingres when he said in his report to the Commission Permanente des Beaux-Arts, over sixty years ago: ‘A jury, whatever be the means adopted for its formation, will always work badly. The need of our time is for unlimited admission (to the Salon). ... I consider unjust and immoral any restriction tending to prevent a man from living from the product of his work.’ The ‘no jury’ system, then, ensures a chance to exhibit to artists of every school, and, as a matter of fact, every school is represented at this salon, from the most conservative to the most radical. In the case of the present Society of distinguished artists who represent every important tendency in contemporary art and who will participate in its exhibitions.”

120 *Blind Man*, No. 1, S. 3. Auslassungen im Original. Übersetzung: »Eine Jury, welche Gründe auch immer zu ihrer Einrichtung geführt haben, wird immer schlecht arbeiten.

60 Roché wiederholt hier den Text im offiziellen Katalog, der seinerseits sich auf Ingres beruft, als legitimierendes Autoritätenzitat. Jede Beschränkung sei “unjust and immoral”. Danach erwähnt er (ohne Duchamp zu nennen) ausdrücklich die alphabetische Ordnung und kommentiert, was sich daraus ergeben soll. Dabei geht Roché nun viel weiter, als es im Ausstellungskatalog zu lesen ist. Das ist insofern von Bedeutung, als in *The Blind Man* der enge Kreis um Duchamp publiziert – und dessen Mitglieder wissen genau, wovon sie reden:

The spirit of the Indeps will stimulate, shape and provoke new talent.

The hanging of all works in alphabetical order, for the first time in any exhibition, will result in the most unexpected contacts and will incite every one to understand the others.

It is as easy to see a one-man show as to have a chat in a drawing-room – it is generally quite safe.

Entering the chaos of the Indeps is entering a virgin forest, full of surprises and dangers. One is compelled to make a personal choice out of the multitude of paintings which assail one from all sides. It means strengthening your taste through ordeals and temptations; it means finding yourself, and it is a strain.

The hour has come. The big brotherhood is there, men who have felt the strange need of expressing a little of their soul and of their time with paint and brushes upon stretched canvases – madmen!¹²¹

Unsere Zeit verlangt nach unbegrenzter Zulassung. ... Ich halte jede Beschränkung für ungerecht und unmoralisch, die dahin tendiert, jemanden davon abzuhalten, von seinen Arbeitsprodukten zu leben.« »Das »Keine-Jury«-Prinzip garantiert daher den Künstlern jeder Schule, die Möglichkeit auszustellen, und tatsächlich ist jede Schule in diesem Salon vertreten, von der konservativsten bis hin zur radikalsten.«

121 *Blind Man*, No. 1, S. 3. Übersetzung: Der Geist der Indeps wird neue Talente stimulieren, prägen und herausfordern. Die Hängung aller Werke in alphabetischer Ordnung, zum erstenmal in einer Ausstellung, wird zu völlig unerwarteten Begegnungen führen, und jeden dazu anregen, die anderen zu verstehen. Eine Einzelausstellung zu besuchen, ist so einfach wie das Plaudern im Salon – es ist im allgemeinen ziemlich ungefährlich. In das Chaos der Indeps einzutreten, heißt dagegen, einen jungfräulichen Wald voller Überraschungen und Gefahren zu betreten. Man ist gezwungen, eine persönliche Wahl aus der Menge der Gemälde, die einen von allen Seiten anfallen, zu treffen. Das bedeutet, den Geschmack durch schwere Prüfungen und Versuchungen zu stärken; das heißt, sich selbst zu finden, und das ist eine riesige Anstrengung. Die Stunde ist gekommen. Die große Gemeinschaft ist da, Leute, die das seltsame Gefühl verspürt hatten mit Farbe und Pinselstrichen auf gespannten Leinwänden ein bißchen ihrer Seele und ihrer Zeit auszudrücken – Wahnsinnige!

In dieser Passage folgt ein Signalwort der Moderne auf das andere. Die “most unexpected contacts” sind ein surrealistisches Ergebnis, das nur mit der surrealistischen Methode gewonnen werden kann.¹²² Der für den Surrealismus so wichtig gewordene Satz des Comte de Lautréamont (1846-1870), der in seinen Gesängen des Maldoro vorkommt, ist hier zu nennen: »Schön wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sezier-tisch«. Für Marcel Duchamp war der französische Begriff «rendezvous» im Sinne von einer Begegnung mit etwas Unbekanntem und auch Unerwartetem eng mit der frühen Konzeption der Ready-mades verbunden.¹²³ Die ausgestellten Leinwände der “madmen”, der Verrückten, bilden ein Chaos, und nur dieses birgt wie ein unbetreter Wald noch Überraschungen und Gefahren. Daraus gilt es auszuwählen. Der Begriff “personal choice” führt wieder in Richtung Ready-mades. Jedoch handelte es sich hier nicht um die vollständige Welt aller möglichen Waren und Dinge, sondern schon um eine durch das Medium »Kunstaussstellung« getroffene Vorauswahl, die das Gesamtangebot auf Kunst einschränkte. Aber gerade deshalb ist festzuhalten, daß der Begriff der Auswahl in diesem Kontext auftritt. In Paragraph XIII. von *The Blind Man*, No. 1, der mit “Questions” überschrieben ist, wird noch einmal auf die Aufgabe »auszuwählen« hingewiesen. Dabei werden Kriterien aufgestellt, die auf ein bestimmtes Kunstverständnis zielen, das kaum von allen Veranstaltern, auch sicher nicht von allen ausstellenden Künstlern, geteilt wurde:

1. Which is the work you prefer in the Exhibition? And why?
2. The one you most dislike?
3. The funniest?
4. The most absurd?

Die Ausstellung beginnt mit dem Buchstaben »R«. Es wird sich nicht mehr aufklären lassen, ob Marcel Duchamp beim Lösen gemogelt hat. Auch ist unbekannt, zu welchem Zeitpunkt vor der Ausstellung »R« als Anfangsbuchstabe des ‘Ausstellungs-Alphabetes’ feststand. Zugleich ist nirgendwo überliefert, ob sich die alphabetische Hängung möglicherweise zu allererst auf die Vornamen der Künstler beziehen sollte.¹²⁴ Zwei unbewiesene Annahmen hätten, wären sie zutreffend und wäre *Fountain* nicht abgewiesen worden, dazu geführt, daß »R. Mutt« ganz am Anfang der Ausstellung gestanden hätte. Keine schlechte Einleitung für eine Ausstellung der “madmen”, wenn ein Urinoir

¹²² Vgl. zur surrealistischen Methode: Holländer 1970.

¹²³ Vgl. Daniels 1992, S. 266.

¹²⁴ Natürlich ist bekannt, daß zum Schluß die Nachnamen maßgeblich waren. Vgl. weiter unten.

62 'for men' als 'art mad', durch den Titel umgedeutet zum *Fountain*, zur Quelle, zum Ursprung und Anfang der Inspiration, dort gestanden hätte.

Marcel Duchamps erste Ausstellung von Ready-mades fand angeblich in der Zeit vom 3. bis 29. April 1916 statt, also ein Jahr vor der *Indeps*. Im Katalog der Ausstellung der New Yorker Bourgeois Gallery heißt es: "no. 50, Two Ready Mades."¹²⁵ Bis heute ist nicht sicher, um was es sich dabei gehandelt hat. Jedoch hat Marcel Duchamp später mitgeteilt, daß sie am Eingang an einem Kleiderständer hängend ausgestellt gewesen und möglicherweise nicht als Werke der Kunst wahrgenommen worden wären.¹²⁶ Ein Kleiderständer steht üblicherweise am Beginn einer Ausstellung, wahrscheinlich sogar in einem Vorraum.

In einer riesigen Ausstellung (und die *Indeps* war genau das) entzieht sich dasjenige, das sich irgendwo befindet, leicht der Aufmerksamkeit, während alles, das irgendwie „inszeniert“ wird oder sich wenigstens an besonderen Stellen befindet, leichter wahrgenommen werden kann. Auch Duchamp wußte das. Zugleich verfügte er über die amüsante Erfahrung, daß unauffällige Ready-mades gar nicht erkannt werden. Hätte er das Prinzip Anfang beibehalten können, wäre (diesmal) der völlig deplazierte Gegenstand nicht mehr zu übersehen gewesen. Wir wissen jedoch, daß die *Indeps* mit dem Bild *The Claire Twins* von Dorothy Rice begann (Abb. 5).¹²⁷

In the first alcove, visitors to the exhibition encountered a work which was

125 Schreibung ohne Bindestrich in der Quelle.

126 Tomkins 1965, S. 37 u. 93. Deutsche Fassung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 178-187, hier S. 183: »Die Ready-mades waren ein Mittel, um von der Tauschbarkeit, von der Vermünzung des Kunstwerks wegzukommen, die etwa zu der Zeit gerade aufkam. In der Kunst, und nur in der Kunst, wird das originale Werk verkauft, und es erlangt dadurch eine Art Aura. Aber mit [sic!] meinen Ready-mades ist eine Replik genügend. Bis vor wenigen Jahren stellte ich sie nicht einmal aus, mit Ausnahme einer einzigen Ausstellung in der Bourgeois Gallery in New York im Jahre 1916. Ich hängte drei [sic!] davon an einen Kleiderständer beim Eingang und niemand bemerkte sie – die Leute dachten, es sei etwas, das jemand vergessen hatte wegzunehmen. Was mir viel Spaß bereitete.« Vgl. leicht abweichend Camfield 1989, S. 17: "Duchamp later said the two readymades were exhibited in an umbrella stand at the entrance (Marcel Duchamp, Letters to Marcel Jean (Munich, 1987, 77))." Vgl. auch Duve 1993, S. 88 (dort weitere Hinweise).

127 Allerdings ist *Mother* von Bertrand Rasmussen die Nr. 1 im Katalog (First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists. New York 1917. Grand Central Palace. Printed by William Edwin Rudge.) *The Widow*, ebenfalls von Rasmussen, ist die Nr. 2. Es folgt Edith Rathbone mit den Nummern 3 und 4, *The Start* und *3 A. M.* Das Gemälde *The Claire Twins* von Dorothy Rice hat die Nr. 30. Vgl. Marlor 1984, S. 454 und 460.



Abb. 5: Dorothy Rice, *The Claire Twins* (ca. 1917)

widely discussed by reviewers, the majority of which found the painting worthy only of disgust. Dorothy Rice's *Claire Twins*, now lost, was an enormous canvas – about 5 by 6 feet – depicting two somewhat overweight middle-aged women, which one critic called “portraits of circus avoirdupois freaks.”¹²⁸

Zuletzt bestimmten also die Nachnamen die Hängung, so daß die oben ange-stellte Spekulation tatsächlich auf zwei unbeweisbaren Annahmen basiert. Dennoch ist es nicht ganz unwahrscheinlich, daß sie zutrifft. Der von Roché in *The Blind Man*, No. 1 zeitgenössisch verwendete und unmittelbar auf die *Indeps* bezogene Ausdruck der “most unexpected contacts”, die durch die ver-wendete Methode des alphabetischen Zufalls erreicht werden konnten, und der

128 Naumann 1979 a, S. 35. Übersetzung: In der ersten Nische entdeckten die Besucher der Ausstellung ein Werk, das ausgiebig von den Rezensenten diskutiert wurde, und deren Mehrheit das Gemälde lediglich abscheulich fand. Dorothy Rice's *Clair Twins*, nun verloren, war eine riesige Leinwand – etwa 5 bis 6 Fuß – zwei etwas übergewichtige Frauen im mittleren Alter darstellend, die ein Kritiker als »Portraits von normgewichtigen Zirkus-Freaks« bezeichnete.

64 Hinweis auf “personal choice” weisen deutlich in Richtung Duchamp. Vielleicht hatte dieser durch seinen Rücktritt und dadurch, daß *Fountain* gar nicht ausgestellt werden würde, das Vorhaben insgesamt nicht mehr weiterverfolgt und zwar, weil er es weiterhin nicht mehr beeinflussen konnte und auch nicht mehr mußte. Außerdem hatte Dorothy Rice (wenn auch ganz unfreiwillig) für den ‘perfekten’ Start der Ausstellung gesorgt, für einen Start, welcher der Rezeptionshaltung der Gruppe um Duchamp entgegengekommen sein dürfte. Henri-Pierre Roché spricht in *The Blind Man*, No. 1, von den “madmen”, welche die Ausstellung ausrichten und im Paragraph IV von den Besuchern:

New York will catch the Indeps’ fever. It will rush to see what its children are painting, to scold them, laugh at them – and laud them.¹²⁹

Die Veröffentlichung des Bildes *The Claire Twins* durch Henry McBride am 15. April 1917 in der *New York Sun* mit folgendem (fiktiven) Gespräch, das angeblich am Eröffnungsabend vor diesem Gemälde stattgefunden habe, paßt in die dritte Kategorie Rochés – das Bild ist überaus “funny” und könnte leicht das Prädikat “The funniest” erlangen.

But Glackens laughed again when he saw the ‘Claire Twins’ by Miss Dorothy Rice. Everybody laughs when they see those twins. Even the Baron de Meyer laughed. Marius de Zayas of the Modern Gallery seemed positively glued to the floor in front of them. “You’ll be having that down in your gallery next,” I bantered him. “I should be only too proud,” he returned. “I can’t believe a woman did that. It’s strong.” “She asks but \$ 5,000 for it,” said Mr. Montross, examining the little white card beside the picture. «Mon Dieu, c’est pas cher,» interrupted the Baron de Meyer, laughingly, and he fairly ran into the next alcove [...].¹³⁰

129 *Blind Man*, No. 1, S. 3. Übersetzung: New York wird das Indeps-Fieber bekommen. Es wird rennen, um zu sehen, was seine Kinder malen, um sie auszuschimpfen, sie auszulachen – und sie zu preisen.

130 Henry McBrides Artikel in *The Sun*, April 15, 1917. In: McBride 1975, S. 121-125, hier: S. 124. Übersetzung: Aber Glackens lachte wieder, als er die *Claire Twins* von Miss Dorothy Rice sah. Jeder lacht, wenn er diese beiden Zwillinge sieht. Sogar der Baron de Meyer lachte. Marius de Zayas von der Modern Gallery schien vor ihnen wortwörtlich wie angewurzelt zu stehen. »Das wirst du beim nächsten Mal in deiner Galerie haben«, neckte ich ihn. »Ich wäre nur zu stolz«, gab er zurück. »Ich kann nicht glauben, daß eine Frau dies fabriziert hat. Es ist stark.« »Sie verlangt aber 5.000 Dollar dafür«, sagte Herr Montross, während er die kleine weiße Karte neben dem Bild in Augenschein nahm. »Mein Gott, das ist nicht billig«, unterbrach Baron de Meyer lachend und er rannte gera-

“The Big Show”, wie Rockwell Kent sie nannte,¹³¹ zeigte 2125 Arbeiten von 1235 (821 männlichen und 414 weiblichen) Künstlern¹³² aus 38 Staaten.¹³³ So wie das Ready-made *Fountain* als Original verschwunden ist, so ist auch diese erste Ausstellung der Society of Independent Artists nicht überliefert, sie ließe sich allenfalls bruchstückhaft aus den vorhandenen Photos rekonstruieren.¹³⁴ Das Vorhaben jedenfalls für die ganze Show der S. I. A. als ‘Ausstellung’ ist vielen gleichzeitigen Ready-made-Konzepten Duchamps ähnlich. Viel später noch (nämlich 1950) legt Duchamp die Reproduktionen aus der *Boîte-en-valise* und andere Dokumente für zwei Photos willkürlich zusammen.¹³⁵ Die sorgfältig arrangierte Ordnung, die sich in den Schachtel-Museen Duchamps zeigt, ist bei der Positionierung für die beiden Photos dem Zufall überlassen. Die beiden Photos werden dann als Einleger im Schubert für die Vorzugsausgabe von Robert Leblers Buch *Sur Marcel Duchamp* von 1958 benutzt.

Robert Henri war – laut Naumann – so erbost über die alphabetische Hängung, daß er noch vor der Eröffnung der Ausstellung seine Mitgliedschaft aufgab. Monate nach Schließung der Ausstellung erschien ein Artikel von ihm in dem Magazin *Touchstone*, in welchem er das System der Hängung als “desastrous hodge-podge” bezeichnet, als “eating in sequence mustard, ice cream and pastry” oder als ob “Beethoven’s Seventh Symphony would be followed by a foxtrot”.¹³⁶

Auf den Text Rochés folgt “Why I Come to the Independents”. Es handelt sich dabei um einen ironischen Artikel, der von Rochés Argumenten ausgeht, einige Allgemeinplätze aufgreift und auch auf Werke anspielt, die in der Ausstellung der Society of Independent Artists zu sehen waren. Mit diesem Text der Schriftstellerin Beatrice Wood, der angehenden Künstlerin, Schauspielerin

dezu in die nächste Abteilung [...]. Vgl. Naumann 1979 a, S. 35f: “The critic Henry McBride [...] in the *New York Sun* [...] recorded an amusing conversation that took place in front of this painting on opening night.” (Quelle ist dort nicht genau.) Vgl. zur Datierung Duve 1989 b, S. 85.

131 Kent 1955/1977, Kapitel “The Big Show”, S. 311-318.

132 Vgl. Marlor 1984, S. 9. Marlor erwähnt, daß von den 1235 Mitgliedern der S. I. A. nicht alle ausgestellt haben, so daß die exakte Zahl der ausstellenden Künstler etwas niedriger sein dürfte.

133 Vgl. Naumann 1979 a, S. 34.

134 Die ausstellenden Künstler sind natürlich durch den Katalog bekannt: First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists. New York 1917. Grand Central Palace. Printed by William Edwin Rudge. [...] [334 photographs]. Vgl. Marlor 1984, S. 593.

135 Vgl. Bonk 1989, S. 171 und 180.

136 Vgl. Naumann 1979 b, S. 50. Vgl. dort weitere Argumente gegen die alphabetische Ordnung.

Why I Come to the Independents

Frankly I come to the Independents to be amused. I am hoping to see many portraits of beautiful young girls with sunlight on the left, and also many gorgeous pictures of tripled head ladies moving in and thro' purple buildings. I expect to see wheels and one-eyed monstrosities.

I want to see some one stand enraptured before a certain soft bronze, then I want to turn my head and watch the moving shadows on the wall. May be I go to the Indeps more for a sense of superiority than of Art.¹³⁷

Man geht zu den *Indeps*, um sich zu amüsieren. Die vielen porträtierten jungen Mädchen helfen dabei ebenso wie die prachtvollen Bilder von in Dreiergruppen angeordneten weiblichen Köpfen in Bordellen. Bei der großen Anzahl der ausgestellten Werke – ungezählt sind die eingereichten Aktdarstellungen – ist es nicht ohne weiteres möglich, genau zu sagen, welche Bilder Wood an dieser Stelle meint. Dagegen ist die Anspielung bei den genannten “wheels” leicht zu entschlüsseln. Beatrice Wood, die zu dieser Zeit in Duchamps Studio ein und aus ging, war das Ready-made »Fahrrad« von Duchamp nicht nur bekannt, sondern sie hatte sogar dort gelernt, es als ‘Kunst’ wahrzunehmen.¹³⁸ Im Amerikanischen meint “wheels” (1917 noch) »Fahrrad«,¹³⁹ so daß Wood in mehrfa-

137 *Blind Man*, No. 1, S. 6. Übersetzung: Warum ich in die Ausstellung der Unabhängigen gehe. Offen gesagt, ich gehe zu den Unabhängigen, um mich zu amüsieren. Ich hoffe, viele Portraits von schönen jungen Mädchen mit Sonnenlicht auf der linken Seite und auch einige wunderbare Bilder von dreiköpfigen Frauen [?] zu sehen, die sich durch purpurne Häuser bewegen. Ich erwarte, Räder und einäugige Monster zu sehen. Ich möchte jemanden sehen, der entzückt vor einer gewissen weichen Bronze steht. Dann möchte ich meinen Kopf wenden und die sich bewegenden Schatten auf der Wand beobachten. Es könnte sein, daß ich eher wegen einem Gefühl von Überlegenheit zur Indeps gehe, als wegen Kunst.

138 Vgl. Wood 1989, S. 12f: “His room was located in a large apartment house on West Sixty-seventh Street. There lived also Walter Arensbergs, among the earliest collectors of modern art. Duchamp’s studio was a typical bachelor’s niche, with a wall bed, usually unmade, projecting out into the middle of the room, with a chair and table nearby. There were always chocolate bars on the window sill. To my astonishment, ordinary objects were scattered about: a coffee grinder, a bicycle wheel mounted on a box [sic!], an advertisement for Sapolin Enamel on the wall. When I asked why he was keeping such things around, he smiled. They had their purpose, he said, but I should not give them a thought.”

139 Heute heißt “wheels” im Amerikanischen viel eher »Automobil«.

cher Bedeutung schreibt, daß sie zu den *Indeps* gehen würde, um gerade auch diese neue Kunst zu sehen. Selbstverständlich taucht das nicht einmal eingereichte und nicht ausgestellte Fahrrad hier nur im Text als Anspielung auf. Für den inneren Kreis um Duchamp aber war deutlich, welche einzigartigen "wheels" auf einer Kunstaussstellung gezeigt werden könnten. Die sich bewegendenden Schatten, die Wood beobachten möchte, können diese Lesart bekräftigen, denn Duchamp hat in seinen zahlreichen Interviews immer betont, daß er das Fahrrad dazu benutzt habe, dessen Bewegung zu betrachten.¹⁴⁰ Ein Jahr später, 1918, noch vor der Abreise des Künstlers nach Buenos Aires, ist *Tu m'* fertig, das größte Bild Duchamps. Das merkwürdige Format (69,8 x 313 cm) ergab sich dadurch, daß es an der Wand über den Bücherregalen Katherine Dreiers aufgehängt werden sollte.¹⁴¹ Arturo Schwarz meint, Duchamp habe das Gemälde nie besonders gemocht und schließt das aus folgender Äußerung:¹⁴²

140 Vgl. z.B. Siegel 1969, S. 21-22. Deutsche Fassung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 212-220, hier: S. 212: »JS »Erwarteten Sie von den Leuten, daß sie ihr Fahrrad-Rad irgendwie drehten oder sonstwie in Bewegung versetzten?« MD »Nein, das nicht. Ich verwendete es für meinen Eigengebrauch, das heißt, ich sah nichts Besonderes daran, außer daß ich es in meinem Atelier hatte. Es wurde sowieso nie gezeigt, wurde den Leuten nicht einmal als Ding gezeigt. Es war, wenn Sie so wollen, eine technische Spielerei für einen Künstler in einem Atelier, um die Bewegung eines Rads zu sehen, was eine recht einfache Bewegung ist und was, wenn Sie ein Adjektiv dafür verwenden wollen, ästhetisch werden kann. Es war ein Vergnügen wie ein Feuer im Kamin, sehen Sie: Es bewegt sich jederzeit und hilft, etwas Bewegtes zu haben in ihrem stillen Atelier, wenn Sie an etwas arbeiten. Es war eine reine Spielerei, und erst viel, viel später wurde es wichtig, als die Leute es entdeckten und fanden, sie könnten darüber reden und etwas dazu sagen.«

141 Vgl. Schwarz 1970, Nr. 253, S. 470f. *Tu m'*, 1918, New York, Société Anonyme Collection, Katherine S. Dreier Bequest, Yale University Art Gallery, New Haven (Connecticut), Öl (wenig Bleistift) auf Leinwand, Flaschenbürste, drei Sicherheitsnadeln, eine Schraubenmutter, 69,8 x 313 cm.

142 Schwarz 1970, S. 471. Vgl. Lebel. Dort wird behauptet, daß Duchamp das Werk besonders geschätzt habe, und vgl. wie Lebel (ziemlich unklar) den »Ort des Bücherwissens«, den »Raum eines Intellektuellen«, gegen die düster-ironischen Beschwörungen ausspielt. Vgl. Lebel 1962, S. 50: »Ohne dieses Bild und das *Große Glas*, das später ebendort aufgestellt wurde, wäre das Zimmer vor allem der komfortable Raum eines Intellektuellen. An diesem Ort des Bücherwissens wirken die düster-ironischen Beschwörungen Duchamps effektiv verwirrend. Eine Deutung dieses Werkes, das Duchamp besonders schätzte, kann nur hypothetisch sein.«

It is a kind of inventory of all my preceding works, rather than a painting itself – even if it looks like a painting, but that can't be helped. I have never liked it because it is too decorative; summarizing one's works in a painting is not a very attractive form of activity.¹⁴³

Schwarz läßt das Zitat eine Zeile eher enden, als es Calvin Tomkins 1965 in *The New Yorker* geschrieben hatte. Duchamp sagte noch: »Aber andere Leute mochten es, und sie sind der Boß, wie wir sagen.«¹⁴⁴ Damit erwähnt Duchamp in den sechziger Jahren insbesondere die Tatsache, daß es sich 1918 um eine Auftragsarbeit gehandelt hatte und daß auch der Bildinhalt »Resümee« den Wünschen von Katherine Dreier so entsprach, daß sie es »mochte«. Also ist auch die Auftraggeberin für das Bild, Katherine Dreier, 'beteiligt', hat sie doch, zumindest durch die Festlegung des Aufstellungsortes, zweifellos das ungewöhnliche Format bestimmt. Der von Schwarz unterschlagene Satz mit dem Ausspruch »andere Leute« »sind der Boss«, will genau den Einfluß von Katherine Dreier benennen. Die ausgesprochene Abwertung der Bildinhalte überzeugt nicht, wenn man an die tragbaren Museen des Duchamp-Werkes denkt. Daß die Arbeit wegen der »charakteristischen Merkmale eines Resümees« keine besonders »attraktive Form der Betätigung« gewesen sei, müßte nämlich auch für die *Grüne Schachtel* und die *Schachtel im Koffer* gelten. Auf Pierre Cabannes Frage im Interview von 1966, daß Duchamp, »einer Notiz in der *Grünen Schachtel* zufolge«, sich »damals vor allem mit dem Problem der Schatten« beschäftigt habe, lautet Duchamps Antwort:

Ich habe in diesem Bild den Schlagschatten des Fahrrad-Rads, oben den des Huthakens und den eines Korkenziehers dargestellt. Ich hatte so eine Laterne aufgetrieben, die leicht Schatten verursachte und zeichnete den projizierten Schatten in seinen Umrissen auf die Leinwand. Und genau in der Mitte des Bildes ist eine Hand, die ein Schildermaler ausgeführt und auch signiert hat. Das Gemälde stellt eine Art Résumé all der von mir vor-

143 Zitiert nach Schwarz 1970, S. 471. Schwarz gibt keine Quelle an. Übersetzung: Es ist in gewisser Weise eher ein Inventar meiner vorhergehenden Werke, als ein eigenständiges Gemälde – auch wenn es wie ein Gemälde aussieht. Aber dem konnte nicht abgeholfen werden. Ich mochte es nie, weil es zu dekorativ war; seine Arbeit in einem Bild zusammenzufassen, ist keine sehr attraktive Form der Betätigung.

144 Tomkins 1965, S. 37-93, hier S. 40. Zitiert nach: Duchamp/ Stauffer 1992, S. 183: »>Ich mochte dieses Bild nie sehr<, vertraute Duchamp 1964 einem Freund an. >Es war nur so etwas Dekoratives; außerdem hat es all die charakteristischen Merkmale eines Resümees – nie eine sehr attraktive Form der Betätigung. Aber andere Leute mochten es, und sie sind der Boß, wie wir sagen.<<

her geschaffenen Sachen dar, der Titel bedeutet gar nichts. Man kann jedes beliebige Verb nach dem *Tu m'* einsetzen, es muß nur mit einem Vokal beginnen.¹⁴⁵

Insgesamt ist also die Passage von Beatrice Wood als die Beschreibung eines Atelierbesuchs bei Duchamp lesbar. Dort befinden sich das Fahrrad und (wenn der Betrachter sich herum dreht) auf der Wand die sich bewegenden Schatten des Fahrrad-Rads, das (vielleicht sogar schon) von der Laterne beleuchtet wird. Die Ursprünge für *Tu m'*, das Duchamp als Resümée der »vorher geschaffenen Sachen« bezeichnete, liegen selbstverständlich in der Zeit um 1917. Sich von seiner 'eigenen Hand' zu distanzieren, gehört zum Programm der Ready-mades. Im Konzept der pseudonymen Signatur geht Duchamp 1918 einen Schritt weiter und läßt nicht nur durch den Schildermaler A. Klang, also von 'fremder Hand' eine *Hand* malen, sondern sogar mit »A. Klang« signieren. Die Signatur wird indifferent. Sie ist falsch für das Bild von Duchamp, richtig für die Hand, die selbst wieder im Prinzip die falsche Hand von anderer Hand ist. Ein als *trompe l'oeil* gemalter Riß wird von drei echten Sicherheitsnadeln 'zusammengehalten'. Sie sind an drei Stellen genau wie die schwarze, reale Flaschenbürste bei dem 'Riß' durch die Leinwand gesteckt. Die gemalte Kaskade aus quadratischen Farbmustern, die von links oben aus der Tiefe des Bildes nach vorne genau in die Mitte ragt, wird von einer wirklichen Schraubenmutter (scheinbar) fest- und zusammengehalten. Diese tatsächlichen Gegenstände sind ebenso in das Bild montierte Ready-mades,¹⁴⁶ wie die gemalte Hand von A. Klang eines ist. Die Schatten-Abbilder der Ready-mades sind 'ready-made'-Schatten. Mit weißer Farbe hat Marcel Duchamp das Gemälde unten links mit dem Titel versehen, es datiert und mit seinem Namen signiert: »*Tu m'* Marcel Duchamp 1918«. ¹⁴⁷ In letzter Konsequenz verwischt sich hier die Konzeption zur vollständigen Indifferenz, denn was für den Plakatmaler »A. Klang« gilt, gilt auch für den Maler Duchamp: alles wird zum Ready-made. Und so entspricht dieses Ready-made der sehr oft zitierten Definition Duchamps von 1963/68:

145 Cabanne 1972, S. 87f.

146 Gloria Moure nennt immerhin die Bürste ein »Ready-made-Objekt«, wenn auch die darauf aufgebaute Deutung unklar bleibt und wenig aussagt. Vgl. Moure 1988, S. 19: »Die Bürste hebt die Abhängigkeit vom jeweiligen Standpunkt hervor, denn von vorne betrachtet ist sie zweidimensional, von der Seite dreidimensional, und macht sich so über den beunruhigten Betrachter lustig. Das Ready-made-Objekt scheint gewaltsam aus dem enzyklopädischen Bild hervorzuragen, aber sein Ursprung ist immer noch der Wahrnehmung und der daraus folgenden Verwandlung seines Abbildes unterworfen.«

147 Vgl. Schwarz 1970, S. 470.

Ein Ready-made ist ein Kunstwerk ohne einen Künstler, der es macht, wenn ich die Definition vereinfachen darf. Eine Farbtube, die der Künstler gebraucht, ist nicht vom Künstler gemacht; sie ist vom Fabrikanten gemacht, der Farben herstellt. Also macht der Maler tatsächlich ein Ready-made, wenn er mit einem fabrizierten Objekt malt, das man Farbe nennt. Also das ist die Erklärung, aber als ich es machte, war es keineswegs dazu bestimmt, eine Erklärung zu haben. Der ikonoklastische Teil daran war viel, viel wichtiger. Nun, die Impressionisten waren Ikonoklasten für die Romantiker, und die Fauvisten waren dasselbe, und der Kubismus wiederum gegen den Fauvismus. Und als ich dann daherkam, war meine kleine Idee, meine ikonoklastische Geste eben *ready made*.¹⁴⁸

Bezeichnend ist, daß Duchamp hier sogar sein »ikonoklastisches« Verhalten als "ready made" bezeichnet, indem er es als (vorgefertigtes) Analogon zum Verhalten der vorherigen Avantgarden interpretiert. So gibt es also keinen feststehenden Begriff des Ready-mades bei Duchamp. Der Begriff, der sich schon durch die Verschiedenheit der Objekte verwandelt, wird zusätzlich variiert definiert. Duchamp scheut dabei überhaupt nicht vor Nonsense zurück. Francis Roberts hatte vor der Drucklegung dem Künstler das Manuskript des Interviews zugesandt. Im Brief, den Duchamp daraufhin Roberts schreibt, steht:

New York City, 13. Jan. 1964 / Mit einiger Verspätung freue ich mich, Ihr Manuskript mit meinen wenigen (Tatsachen betreffenden) Korrekturen zurückzusenden und Ihnen zu sagen, wie sehr ich den Konversationston des Interviews mochte. Es wäre mir sogar lieb, wenn Sie im Prolog diese unbekümmerte Qualität des Fast-Nonsense und der gelegentlichen Widersprüche erwähnten.¹⁴⁹

Beständiges Element des sich wandelnden Ready-made-Begriffs bleibt logischerweise die Indifferenz, die Unentscheidbarkeit. Was landläufig als Gemälde angesehen wird, erklärt Duchamp zum vor-fabrizierten Objekt: ein Gemäl-

148 Roberts, Francis: "I Propose to Strain the Laws of Physics" – Interview with Marcel Duchamp. In: Art News, New York, LXVII/8, Dezember 1968, S. 46-47, 62-64. Deutsche Fassung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 153-158, hier: S. 154. Vgl. ebenda zur Bewegung des Fahrrad-Rads: »Wie Sie wissen, hatte ich 1914, ja sogar 1913, in meinem Atelier ein Fahrrad-Rad, das sich völlig grundlos drehte. [...] Wiederum die Idee der Bewegung, sehen Sie, einfach vom *Akt* auf ein Fahrrad-Rad übertragen, während ich gleichzeitig am *Glas* arbeitete.«

149 Duchamp an Francis Roberts, 13.1.1964. Deutsche Fassung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 157f.

de ist Farbe, und Farbe ist ein Ready-made, jedoch ist – Duchamp spricht es nicht aus – Farbe wiederum ein Gemälde, also ist jedes Gemälde ein Ready-made. Die Datierung von *Tu m'* zeigt, daß Duchamp die Gedanken, die er in den sechziger Jahren in seinem »Fast-Nonsense«-Interview formulierte, 1918 prinzipiell schon erarbeitet hatte. *Tu m'* ist nämlich genau eine solche Collage aus mehreren Ready-mades mit ganz unterschiedlichen Qualitäten. Reale Gegenstände werden benutzt. Die Schatten der realen Gegenstände werden 'abgemalt'. Weitere Motive des Bildes sind aus 'vorgefertigten' Farben entstanden. Das Verschwinden des 'eigentlichen' Künstlers wird genau an der Stelle des plakativen Malens durch das Auftauchen einer 'fremden' Hand und Signatur unmittelbar thematisiert, und der fremde Künstler verschwindet wieder hinter der Signatur Duchamps, mit der Duchamp das Ganze wieder für sich reklamiert ... et vice versa.

Zurück zu *The Blind Man*: was könnte mit der "certain soft bronze" gemeint sein, die im Text zwischen den "wheels" und den "shadows" genannt wird? Kurze Zeit vor *Fountain* hatte Duchamp im Jahr 1916 ...*pliant*, ...*de voyage* (*Traveller's Folding Item*) zum Ready-made erklärt. Es handelt sich dabei um die Schutzhaube einer Reiseschreibmaschine der Firma "Underwood". Weder Beatrice Wood noch Marcel Duchamp haben je über dieses Ready-made viele Worte gemacht. Duchamp hat darauf hingewiesen, daß es sich um den Rock einer Frau handle und so ausgestellt werden solle, daß der Besucher dazu verführt würde, nachzusehen, was darunter versteckt sein könnte.

This item, which Duchamp identifies with a feminine skirt, should be exhibited on a stand high enough to induce the onlooker to bend and see what is hidden by the cover. There is nothing under it, of course. [...] Another idea involved in this item is that of creating a soft sculpture: a sculpture which can change shape at will, or also in an uncontrolled fashion, escaping thus from the static frozen aspect of traditional sculpture. To the author, Duchamp commented: "You have here another victim of gravity."¹⁵⁰

150 Schwarz 1970, S. 463. Übersetzung: Dieses Stück, welches Duchamp mit einem weiblichen Rock identifiziert, sollte auf einem Ständer ausgestellt werden, hoch genug, den Zuschauer dazu zu bewegen, sich zu beugen und zu schauen, was von dem Überzug verborgen wird. Es ist natürlich nichts darunter. [...] Eine andere Idee, die mit diesem Stück verbunden ist, ist die, eine weiche Skulptur zu schaffen: eine Skulptur, die ihre Gestalt willentlich oder in einer unkontrollierten Weise verändern kann, um so dem statischen, eingefrorenen Aspekt traditioneller Skulptur zu entkommen. Dem Verfasser gegenüber kommentierte Duchamp: »Du hast hier ein anderes Opfer der Schwerkraft.« Vgl. auch Bilderstreit 1989, S. 188: »Laut dem, was Duchamp selbst zu Sidney Janis und seiner Frau sagte, war ein grundlegendes Motiv, eine Schreibmaschinenabdeckung zu wählen:

Bestimmt spielt Wood in *The Blind Man* zwischen dem »Fahrrad-Rad« und seinem Schatten auch auf die »gewisse weiche Plastik« an, auf "Underwood", das Objekt *...biegsam ... für die Reise*. Der Zusammenhang der Haube mit Beatrice Wood ist insgesamt ziemlich evident.¹⁵¹ Das Wort "Underwood", das zufällig der Name einer Schreibmaschinenfirma ist und sich deshalb in unübersehbar großen gedruckten Lettern auf der Schutzhaube befindet, läßt sich andererseits mit »Unterholz« übersetzen und hat in dieser Bedeutung nur die surreale Eigenschaft, dem Objekt, seinem Aussehen und seiner Funktion vollständig zu widersprechen. Es wird die reine Willkürlichkeit und unverfälschte Zufälligkeit sprachlicher Ausdrücke thematisiert. Man darf jedoch nicht übersehen, daß 1916 eine junge Frau, die "Wood" heißt, sich sehr häufig bei Duchamp aufhielt. Somit ist "under Wood" die Beschreibung einer (vielleicht nur imaginierten) Situation, in die sich Marcel und Beatrice begeben konnten. Dabei ist Duchamp der von der Schwerkraft Besiegte. Wenn »Underwood« – wie Duchamp sagt – der Rock einer Frau sein soll, stimmen die Konnotationen erst recht, da sich unter dem Rock eben die Frau namens Wood befindet, insbesondere der »gewisse Teil ihrer Anatomie«, von dem noch die Rede sein wird. Da Beatrice Wood sich in dieser Zeit (und später auch) als Schriftstellerin ver-

>Flexibilität für das Ready-made zu erreichen ..., warum nicht etwas Flexibles als neue sich ändernde Form wählen?< Das Werk bezieht sich sowohl vom Titel als auch von der Konzeption her auf die >Sculpture for travelling<, die Duchamp zwei Jahre später schuf. Die Idee einer >verborgenen< Skulptur, transformierbar und transportierbar, antizipierte zeitgenössische Werke dieser Art für mehrere Jahrzehnte. Die notwendige Komponente der Gewichtslosigkeit, die dem Arrangement des Werkes implizit ist, stimmt wahrscheinlich mit der Qualität der Dreidimensionalität überein.« Vgl. auch Schwarz 1988, S. 55.

151 Um so merkwürdiger ist es, daß sich der einzige Hinweis auf diesen Zusammenhang erst neuerdings bei Janis Mink findet. Vgl. Mink 1994, S. 63: »*Zusammenfaltbarer Reiseartikel* [...] war die biegsame schwarze Abdeckhaube einer Underwood-Schreibmaschine – ein praktisches Kunstwerk, das man mit auf Reisen nehmen konnte, und ein augenzwinkernder, Rock-ähnlicher Verweis auf eine damalige Freundin Duchamps, Beatrice Wood, der er auch gern unanständige französische Ausdrücke beibrachte.« Mink schreibt selten etwas über seine Quellen, aus denen eifrig geschöpft wird. Zur Deutung »Rock« für "Underwood" vgl. vorhergehende Fußnote. Die Geschichte mit den unanständigen französischen Ausdrücken geht auf Woods Autobiographie zurück. Vgl. Wood 1989, S. 13: "Part of what they taught me was to pronounce vulgar French words, without letting me know their meanings. And when I used these words at the Arensberg's parties, Marcel and Roché took on the innocence of cats sipping cream. To share the joke, their eyes would meet when I came out with the word 'merde'. At one party, a Russian even got down on his knees and begged me never to say the word 'merde' again, since it was a word no young woman should utter."

standen hat, ist sogar auch die Verbindung zur Schreibmaschine evident. Die Identitäten werden gewechselt: Wood ist eine Frau, ist eine Schriftstellerin (also eine »Schreibmaschine«), sie ist unter der Schutzhaube eine "Underwood" und zugleich nur noch Sexualobjekt, ist ...pliant, ...de voyage, Reisebegleiterin. In *Why I Come to the Independents* erfolgt daraufhin ein eindeutiger Hinweis auf den zurückgetretenen Duchamp:

After all, the painter for me is the man who says "Damn," and goes ahead.
BUT, it is the most expressive word in the English language – delicious,
bold and stupid.¹⁵²

Das "After all" ist das Konzentrat der Beschreibung des fiktiven Atelierbesuchs in der New Yorker 33 West 67th Street, der imaginär auf die Ausstellung der Independent Artists verlegt wurde, und bedeutet somit nichts anderes als: »nach Kenntnis dieser Kunst«. Darauf kann dann das Künstlerlob "the painter for me" folgen. Mit dem "man who says 'Damn', and goes ahead" kann nur Marcel Duchamp, der Künstler, der wegen des »R. Mutt-Falles« zurückgetreten war, gemeint sein. Es gibt offensichtlich eine Übereinkunft in der Gruppe. Immer wieder scheint in den abgekürzten 'Geheimbotschaften' Duchamp auf, sein Einfluß, seine Person, seine Umstände, ja seine 'Ready-mades'. Die nicht gezeigte Kunst wird höher eingeschätzt als die gezeigten »Seelensehnsüchte«. Die Begriffe »Ekstase und wilde Einbildungen der Kindheit« und »das seriöse Lachen« zum Schluß des Artikels sind typische Formulierungen aus dem Duchamp-Kreis des Jahres 1917.

Again I am not searching for soulyearnings –
'Pink Clouds in Gold Autumn.'
'Niades Dancing in Silver Moonlight.'
The emotions of a jeune fille can be acquired at home. I am out for red blood.
I want to return to the ecstasy [sic!] and wild imaginings of childhood!
Therefore, I come to be amused, to chuckle softly...
If not, – why the Independents!
To laugh is very serious. Of course, to be able not to laugh is more serious
still.
BEATRICE WOOD.¹⁵³

152 *Blind Man*, No. 1, S. 6. Übersetzung: Im Endeffekt ist der Maler für mich der Mann, der »Verflucht!« sagt und weggeht. ABER, es ist das ausdrucksvollste Wort in der englischen Sprache – köstlich, frech und dumm.

153 *Blind Man*, No. 1, S. 6. Übersetzung: Nochmals, ich suche nicht nach Seelensehnsüchten – >Rosa Wolken im Goldenen Herbst<. >Tanzende Niaden in silbernem Mond-

74 Die nächsten zwei Texte in *The Blind Man*, No. 1 (*Work of a Picture Hanger*, *Dream of a Picture Hanger*), die ebenfalls Beatrice Wood unterzeichnet und auch ganz wahrscheinlich verfaßt hat, befassen sich ausführlich mit der alphabetischen Struktur der Ausstellung:

Work of a Picture Hanger

I have dragged pictures across the floor for hours. I have heard hammers for hours, and I have felt icy drafts for hours. And this is the Independents the day before! Bare walls with pale canvass [!] lined at their feet. Occasionally only are the faces to be seen. Once I deliberately turned up a Severini and its warm pink tints seemed to cheer me into promises of what might be. Then the smell of wet glue! Mentally I was not spelling art with a capital A.¹⁵⁴

Gino Severini hatte *Mother and Child* und *Dancer, Propeller, the Sea* eingereicht. Ausnahmsweise wird hier ein Maler beim Namen genannt und gegenüber den anderen auch als besonders vielversprechend bezeichnet.¹⁵⁵

And the mess of trying to remember the alphabet correctly four hundred times! It was fairly simple till we came to the Schmidts – about eight in all. But we no sooner decided they belonged one place than some one placed them in another, and for an hour every time we moved a picture it turned into a Schmidt.

With a sigh I would drag heavy framed canvases along the floor. When I stopped I would look. If it was all right – <ca va> – and away I would chase

licht.< Junge-Mädchen-Gefühle kann man zu Hause erlangen. Mir geht's ums rote Blut [d. h. um junges, frisches Leben]. Ich möchte wieder zum Rausch und den wilden Einbildungen der Kindheit zurückkehren! Deshalb, komme ich, um unterhalten zu werden, um in mich hineinzulachen... Wenn nicht, – warum die Independents! Zu lachen ist sehr ernst. Selbstverständlich, fähig zu sein, nicht zu lachen, ist noch ernster. BEATRICE WOOD.

154 *Blind Man*, No. 1, S. 6. Übersetzung: Die Arbeit eines Bilderauhängers. Ich habe stundenlang Gemälde über den Fußboden gezerrt. Ich habe stundenlang den Hammerschlägen zugehört, und ich habe stundenlang eiskalte Zugluft gespürt. Und dies ist die Independents am Tag vorher! Nackte Wände, zu deren Füßen bleiche Leinwände aufgereiht sind. Nur gelegentlich sind die Vorderseiten zu sehen. Einmal drehte ich absichtlich einen Severini um und seine warmen rosa Farben schienen mir Versprechungen zu machen, was sein könnte. Dann der Geruch von feuchtem Leim! Innerlich buchstabierte ich kunst nicht mit einem großen K.

155 Vgl. Marlor 1984, S. 494.

for another; if not, well – imagine straining your back over old maids’ sentimentalities, or pictures of blue-eyed girls caressing gold fish!

I did not rest long. I did not dare; too many overalls. However, I played about some children’s canvases.

But as I left, eyes circled and dizzy, I heard a voice; “Say, that Schmidt – doesn’t it look fine!” – and I ran.

B.W.¹⁵⁶

Auch hier finden sich entschlüsselbare Verweise auf ausgestellte Bilder. Das französische «ça va» (in *The Blind Man* mit einfachem c geschrieben) spielt dagegen sicherlich auf den französischen Einfluß an, der im Hängeteam offenbar dominierte, vielleicht auf Roché, vielleicht auf Duchamp, aber der war ja angeblich zu diesem Zeitpunkt schon zurückgetreten und nicht mehr dabei. “About eight in all” heißt es bei Wood von den ausgestellten »Schmidts«. Insgesamt wurden 1917 auf der Ausstellung der Unabhängigen in New York sieben Bilder ausgestellt, deren Künstler »Schmidt« oder »Schmitt« heißen: Curt Schmidt zeigte *Venice, Market Boats* und *Venice, Muti River*. Von Lillian Thomas Schmidt gab es *At the Spring* und *At Nature’s Mirror*, das Rev. Merle St. Croix Wright gekauft hat. Albert Felix Schmitt hatte *Lady in Black (Portrait)*, *Portrait-Green, Yellow and Black* und *Bride and Groom* abgeliefert.¹⁵⁷ Verglichen mit der Fülle der eingereichten Arbeiten hält sich das von Wood so in den Vordergrund gestellte ‘Aufkommen’ der Schmidts durchaus im Rahmen der Wahrscheinlichkeit. Jedenfalls haben die Schmidts ihr offenbar so zugesetzt, daß sie noch im Traum von ihnen verfolgt wird. Nach dem realistisch beschreibenden Text der »Arbeit eines Bilderauhängers« folgt unmittelbar der »Traum des Bilderauhängers«:

156 *Blind Man*, No. 1, S. 6. Übersetzung: Und der Schlamassel damit, sich vierhundertmal richtig an das Alphabet zu erinnern! Es war relativ einfach, bis wir zu den Schmidts kamen – etwa acht insgesamt. Aber kaum hatten wir entschieden, daß sie an einem Platz sein sollten, als sie jemand woanders hinbrachte, und für eine Stunde verwandelte sich jedes Gemälde, das wir bewegten, in einen Schmidt. Ächzend schleifte ich schwer gerahmte Leinwände den Fußboden entlang. Wenn ich anhielt, schaute ich. Wenn es in Ordnung war - <ca va> – und wieder weiter nach einem anderen suchen; wenn nicht, na ja – stell dir vor, wie du deinen Rücken strapazierst mit Alte-Weiber-Sentimentalitäten oder Gemälden von blauäugigen Mädchen, die Goldfische streicheln! Ich habe nicht viel pausiert. Ich habe es nicht gewagt. Zu viele Overalls. Jedoch habe ich in der Nähe einiger Kinder-Bilder Spielereien veranstaltet. Aber als ich ging, die Augen verdreht und schwindlig, hörte ich eine Stimme: »Sag mal, dieser Schmidt – schaut der nicht fein aus!« und ich rannte. B.W.

157 Vgl. Marlor 1984, S. 485.

I was walking in the Independents along the row of the S's. I tried to walk to the N's, but I fell over and into canvases, and each time my foot broke one, I hid it behind a picture marked Schmidt. I came to a doorway, and the doorway became obstructed with large canvases with heavy gold frames. I began to move them and I felt my back breaking, and each time I looked for the name of the artist I saw Schmidt. It made me so mad I took the whole pack, which I had with such difficulty moved, lightly on my head and began running. I ran in and on and over walls. Once I jumped into a picture and sat still, looking like a Chinese god while men passed. I am worth \$ 800 dollars, I thought and I laughed. And I was a piece of soap with nails in my back stuck on a canvas. A big flood came and swamped all the first floor, and the canvases began whirling on the ground ... blue arms and green legs floated past, and I said to myself: those are the art-critics.

As I was a piece of soap, I, too, must melt, so I flung up my arms wide and I was on a high, high pedestal, looking deep down onto the destruction, and some tiny black man was climbing up to save himself, and as he reached my wing I bellowed, "Who are you," and he answered, "I am" – but the rush of the waters drowned his voice, and I woke up.

B.W.¹⁵⁸

158 *Blind Man*, No. 1, S. 6f. Übersetzung: Traum eines Bilderauhängers. Ich ging in der Ausstellung der Unabhängigen an der S-Reihe entlang. Ich versuchte zu den Ns zu gelangen, aber ich fiel über und in Leinwände hinein, und jedesmal wenn mein Fuß eine zerrissen hatte, versteckte ich sie hinter einem Bild, das mit Schmidt gekennzeichnet war. Ich kam zu einem Durchgang, und der Durchgang wurde von großen Leinwänden mit schweren Goldrahmen verstopft. Ich fing an, sie beiseite zu räumen und fühlte, wie ich mir einen Bruch hob, und jedesmal, wenn ich nach dem Namen des Künstlers schaute, sah ich Schmidt. Es machte mich so verrückt, daß ich den ganzen Packen, den ich mit solchen Schwierigkeiten bewegt hatte, ganz leicht auf meinen Kopf nehmen konnte und zu rennen begann. Ich rannte in, auf und über Wände. Einmal hüpfte ich in ein Bild hinein und saß still, aussehend wie ein chinesischer Gott, während die Leute vorbeigingen. Ich bin 800 Dollar wert, dachte ich und lachte. Und ich war ein Seifenstück mit Nägeln in seinem Rücken, das auf einer Leinwand steckte. Eine große Flut kam und überschwemmte den gesamten ersten Stock vollständig, und die Leinwände fingen an, auf dem Fußboden herumzuwirbeln ... blaue Arme und grüne Beine trieben im Wasser vorüber, und ich sagte zu mir: das sind die Kunstkritiker. Weil ich eine Stück Seife war, mußte ich auch schmelzen, und so warf ich meine Arme in die Höhe, und befand mich auf einem hohen, hohen Podest, und konnte tief hinunter auf das Werk der Zerstörung schauen, und ein winziger schwarzer Mann kletterte herauf, um sich zu retten, und als er

Beatrice Wood benutzte ganz offensichtlich psychologisch-analytische, anspielungsreiche Motive zur Konstruktion ihres Traumtextes in *The Blind Man*, No. 1. Die Gattungsbezeichnung "Dream" kennzeichnet ein literarisches Capriccio. Ihr Traum beginnt mit den Künstlern bei »S«, darauf folgen die Künstler mit »N«. Im Traumtext wird damit gespielt, wie wichtig der Künstlername für die Identifizierung eines Kunstobjektes ist. Wood konstruiert den Alptraum eines jeden Galeristen: jedesmal wenn das fiktive Betrachter-Ich auf die Signatur oder das Namensschild schaut, steht dort »Schmidt«. Damit erklärt sich auch die Betonung in der ersten Geschichte. Der häufige Name »Schmidt« wird zu einem absurden Exempel und Symbol stilisiert. Die ganze Kunstgeschichte, symbolisiert durch die schweren Goldrahmen, wird zu einer Ansammlung von lauter »Schmidts«. Hier kippt der Traum: mit Leichtigkeit hebt die Protagonistin die ganzen Bilder hoch, auf ihren Kopf, und rennt damit davon. Sie rennt in, auf und über die Wände. Es scheint so, als ließe sie damit die »Schmidts« – also die Kunstgeschichte, die sie immer noch im Kopf oder auf dem Kopf hat – hinter sich, um so Raum für etwas wirklich Neues zu schaffen. Dieses 'Neue' ist dann der Sprung in ein Bild – still sitzend wie ein »chinesischer Gott«. Danach folgt wieder ein Wechsel der Identität. Die Stelle »und ich war ein Seifenstück mit Nägeln in meinem Rücken auf eine Leinwand gesteckt« läßt sich ohne weiteres als ein konkretes Bild verstehen, das auf der *Independents* ausgestellt war. Beatrice Wood hatte selbst zur Ausstellung der *Independent Artists* zwei Arbeiten eingereicht. Als Nummer 111 *Un peu d'eau dans du savon*¹⁵⁹ (Abb. 6) und als Nummer 112 *Nuit Blanche*. Bei *Un peu d'eau dans*

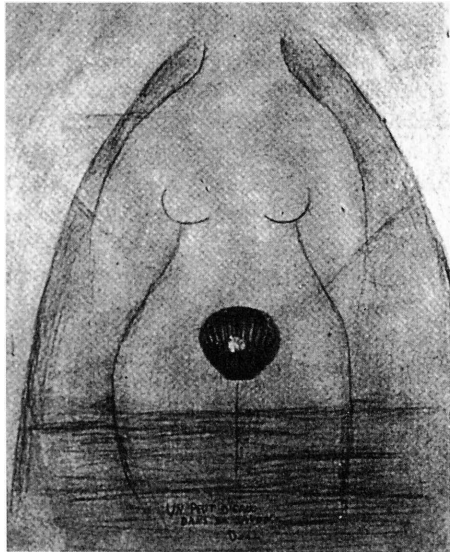


Abb. 6: Beatrice Wood, *Un peu d'eau dans du savon* (1917)

meinen Schutz erreichte, brüllte ich: »Wer bist du«, und er antwortete, »Ich bin« – aber das Rauschen des Wassers übertönte seine Stimme, und ich wachte auf. B. W.
159 Mischtechnik, 1917.

du savon war ein reales Seifenstück auf die Leinwand montiert worden. Die Schriftstellerin Beatrice Wood beschreibt zusammen mit ihrer literarischen Erwähnung von *Fountain* erst viel später (1977, 1987, 1989) die Vorgänge um die Seife ganz ausführlich:

Marcel, with his whimsical humor, encouraged me to send two paintings to the exhibit. Of the many I had done at his studio, he chose a horrible composition of two figures having a nightmare, and a painting of a somewhat abstract female nude in a bathtub. Unimportant as it was, it may have been the first American abstraction, for in those days no one did unrealistic painting. When I told Marcel I planned to paint a piece of soap at the tactical position, he said instead I must put real soap there, and to shop carefully, choose a piece that would go well in color and form with the composition. He then helped me glue the soap to the canvas, and when by mistake I mentioned «Un peu d’eaux dans du savon», instead of «un peu de savon dans de l’eaux», he chose the one with the slip of the tongue as the title – a little water in soap. I never took the painting seriously, yet every art critic mentioned it with columns of attention, and laughing crowds stood in front of it, while gentlemen left calling cards tacked on to it. More of Marcel’s prankishness. It was my regret that the painting got more notice than the work of serious artists, who deserved it.¹⁶⁰

160 Wood 1977, S. 136. Übersetzung: Marcel, mit seinem grillenhaften Humor, ermunterte mich, zwei Zeichnungen auf die Ausstellung zu schicken. Aus den vielen, die ich in seinem Studio angefertigt hatte, wählte er eine fürchterliche Komposition von zwei Figuren, die einen Alptraum erleben und eine Zeichnung einer irgendwie abstrakten weiblichen Nackten in einer Badewanne. Unbedeutend wie sie war, hätte sie vielleicht die erste amerikanische Abstraktion sein können, denn zu dieser Zeit malte niemand unrealistisch. Als ich Marcel erzählte, daß ich ein Stück Seife an der strategisch wichtigen Stelle zu malen plante, sagte er, ich müsse eine richtige Seife dort hintun, sie sorgfältig einkaufen, ein Stück wählen, das gut in Farbe und Form mit der Komposition übereinstimmt. Dann half er mir, die Seife auf die Leinwand zu kleben, und als ich aus Versehen meinte «Un peu d’eaux dans du savon» anstelle von «un peu de savon dans de l’eaux», wählte er das mit dem sprachlichen Ausrutscher als Titel – ein wenig Wasser in Seife. Ich habe das Gemälde nie ernst genommen, jedoch jeder Kunstkritiker erwähnte es mit spaltenlanger Aufmerksamkeit, und lachende Gruppen standen davor, während die Herren Visitenkarten hinterließen, die sie darauf steckten. Wieder eine von Marcells Possenreißereien. Zu meinem Bedauern erhielt dieses Gemälde mehr Aufmerksamkeit als die Werke seriöser Künstler, die es verdienten. Vgl. Wood 1989, S. 14: “I sent in a painting of a nude woman taking a bath, with only her torso showing and a piece of real soap covering a certain part of her anatomy, like a fig leaf. The soap was Marcel’s idea: ‘Be sure to choose the right

Wood verfaßt – wie schon erwähnt – mehrere unterschiedliche Varianten dieser Geschichte. Im späteren Roman ist die gleiche Passage geringfügig anders zu lesen:

79

I ended up being involved in yet another scandal concerning the Gand Central Palace show. Marcel, with his whimsical humor, encouraged me to send two paintings to the exhibit. Of the many I had done at his studio, he chose a horrible composition called *Nuit blanche*. Fifty years later, when it was hanging in the Philadelphia Museum, I had a speck of understanding into why Marcel chose it. After all, what is taste? There is no true standard; people exposed to certain idioms of expression develop a sensitivity to their own personal values. I liked blue skies and Maxwell Parrish, but Marcel responded to works free of school influences. In addition to *Nuit blanche*, Marcel suggested that I send in an oil painting, a fairly abstract nude torso of a woman in a bathtub, shown from neck to knee with a piece of soap drawn at the 'tactical' position. He studied the painting and said: "You must put a soap there, real soap, instead of painting it. Shop carefully and choose a piece that goes well in color and form with the composition." He then helped me glue the scallop-shaped soap to the canvas, and when I mistakenly called the piece *Un peu d'eaux dans du savon*, instead of *Un peu de savon dans de l'eaux*, he chose my slip of the tongue for its title – "a little water in soap." To my astonishment, the painting, perhaps the first assemblage or abstraction by an American to be put on the public view, attracted more attention than any other entry. Crowds stood in front of it chuckling, men left their calling cards, and the reviews gave it more space than that given to serious artists, who truly deserved it. Marcel was delighted that his prankishness had come home to roost, and the harsh reviews pleased him all the more.¹⁶¹

Hier liefert Beatrice Wood also unabhängig von den unterschiedlichen Fassungen erst sechzig Jahre später einen wichtigen Schlüssel für ihren Traumtext von 1917. Die Seife, die im realen Bild »einen gewissen Teil ihrer Anatomie« (sie nennt diese Stelle die "tactical position" oder "a certain part of her anatomy") bedeckt, verdeckt, also ersetzt und besetzt, ist im Traum zugleich das Substitut für das »Ich«. Dieses »Ich« befindet sich in der Hand von Marcel

shape and color," he advised. Then he helped me glue it to the canvas. I thought it might have been one of the earliest works of abstract art by an American artist. In the exhibition, crowds gathered before my picture. Men left their calling cards attached to the frame. Marcel's charming mischief was everywhere."

161 Wood 1988, S. 32.

80 Duchamp – jedenfalls während der realen Montage des Seifenstückes auch in Wirklichkeit. Es handelt sich hier um ein kalkuliertes literarisches Spiel mit Motiven. Beatrice Wood war zu dieser Zeit mit Marcel Duchamp sehr eng befreundet. Sie stellten das Bild, so wird es in der Autobiographie von Wood beschrieben – *gemeinsam* her. Woods zeitgenössische unmittelbare Replik ist die kleine Story in *The Blind Man*, No. 1, mit der sie auf ihre konkreten Wünsche und Träume anspielt und zugleich für ganz wenige Insider ein ausgestelltes »Stück« von Duchamp auf der Ausstellung der Society of Independent Artists aufscheinen läßt. Ohne daß es die Literatur zu Duchamp bisher bemerkt hat, taucht sechzig Jahre später Marcel Duchamp dann in der Autobiographie von Beatrice Wood explizit im Klartext als Co-artist von *Un peu d'eau dans du savon* auf.¹⁶² Daß dies keine Erfindung späterer Zeit ist, beweist der zeitgenössische Traumtext in *The Blind Man*. Der Wechsel der Identität ist eines der Themen im *Dream of a Picture Hanger*, der Wechsel der Realitätsgrade ein anderes. Beatrice ist Mitglied des Hängeteams; dann ist sie ein Chinesischer Gott; dann die Seife. "I was walking [...] along the row of the S's [...]. I jumped into a picture and sat still, looking like a Chinese god [...]. I was a piece of soap", heißt es im Text. Die Seife ist also Beatrice; aber (wie zu zeigen war) ebenso ist sie ein Werk von Duchamp. Seine angebliche Anweisung: "Be sure to choose the right shape and color" verweist (wenn Wood zutreffend berichtet) auf ein Ready-made-Konzept, das ein sorgfältig auszuwählendes Objekt, passend in »Form und Farbe«, einbezieht.¹⁶³ Der Begriff "aided Ready-made" ist sogar zutreffend. Zuerst hat Beatrice Wood ein Bild gemalt, dann hat Duchamp das Bild aus einer Fülle von anderen Bildern, die sie ihm zeigte, für die Ausstellung ausgewählt. Im Gespräch über die weitere Arbeit an der Zeichnung, hat er die reale Seife (auch ein Ready-made im Gegensatz zur gemalten Seife) empfohlen, die Beatrice nach Form und Farbe auszusuchen hatte. Zum Schluß wählt Duchamp dazu den Titel, den er zufällig aus dem gemeinsamen Gespräch herauspickt, insbesondere weil er, verursacht durch den ungewollten Fehler, die Verhältnisse umkehrt und somit einen neuen Ge-

162 Als einzige ist Dawn Ades zu nennen, die 1978 die »Seife« richtig einschätzte. Vgl. Ades 1978, S. 37: "Beatrice Wood contributed three short anecdotes from her experience as a picture-hanger for the Independents exhibition; in the last she dreams of herself as a piece of soap stuck on the canvas, a reference to her own painting in the Independents show, in which, on Duchamp's advice, she had fixed soap to a girl in a bath and given it the title *A little water in the soap*. Beatrice Wood later regretted the amount of attention given to the soap instead of to serious paintings, but the work that really focused the scandal was Duchamp's *Fountain*, a white porcelain urinal signed 'R. Mutt' [...]"

163 Immer ist zu bedenken, daß die scheinbar authentischen Dialoge, die sehr spät von Wood verfaßt wurden, auch erfunden sein können.

danken dafür schafft. Daß Beatrice Woods Bild ordentlich Aufsehen erregt hatte, behauptet sie später, indem sie zugleich damit kokettiert, daß eigentlich doch die seriösen Künstler mehr Aufmerksamkeit verdient gehabt hätten. In der oben schon erwähnten Ausstellungsbesprechung von Jane Dixon in der *New York Sun* (22. April 1917) wurde unmittelbar vor der Stelle um die *Tulip Hysteria Co-ordinating* die »Badezimmerphantasie« betrachtet:

“Step back this way,” suggested our guide. “I want to show you an original idea of a lady taking a bath.” We followed, not without some trepidation, him true. These artistic souls live in a rearefied atmosphere that rather dulls the keen edge of their sensibilities so far as frankness and the human form divine are concerned. They look upon a splendidly executed nude as the epicurean would regard a finely finished caviar salad. The souls of the mondana herd are not attuned to this high disregard of the flesh. The subject sounded a bit dangerous. Signs of relief or disappointment, depending upon whether or not you enjoy a slight shock now and again. “I want you to see one of our unique exhibits,” broke in the guide, shooving us away from this bathroom fantasy.¹⁶⁴

Die Texte in *The Blind Man*, No. 1 enthalten also mehrfach versteckte Hinweise auf Duchamp. Der erwähnte “chinese God” ist vielleicht auch von Duchamp und ist möglicherweise schon ein Vorschein vom “Buddha of the Bathroom”, dessen vollständiger ikonologischer Zusammenhang jedoch erst durch das nächste Heft hergestellt wird. Es kann auch ein wirklicher “chinese God” gewesen sein, denn Beatrice Wood notiert in ihrem Tagebuch für Samstag, den 7.4.1917, einen Besuch in einem Chinesischen Restaurant, in dem sie zusammen mit Roché zu Abend gegessen hatte. Die ganze Passage der Eintragungen für die wenigen Tage bis zur Eröffnung der Ausstellung der Unabhängigen lautet:

164 Dixon 1917. Zitiert nach Naumann 1979 b, Abbildung auf S. 53. Übersetzung: »Treten Sie hier zurück«, schlug unser Führer vor. »Ich möchte Ihnen eine neuartige Idee von einer Lady zeigen, die ein Bad nimmt.« Wir folgten ihm, nicht ohne etwas Bestürzung, treuherzig. Diese Künstlerseelen leben in einer überhöhten Sphäre, welche die Klinge ihrer Sensibilitäten, was Freimütigkeit und die göttliche menschliche Figur betrifft, abstumpft. Sie schauen auf eine großartig ausgeführte Nackte wie ein Epiküräer einen auf das feinste hergerichteten Kaviarsalat anschauen würde. Die Seelen der mondänen Masse sind nicht auf diese hohe Mißachtung des Fleisches eingestimmt. Das Thema klang ein wenig gefährlich. Zeichen von Erleichterung oder Enttäuschung, je nachdem ob man manchmal einen leichten Schock genießen kann oder nicht. »Ich möchte, daß Sie sich eines unserer einzigartigen Ausstellungsstücke ansehen«, unterbrach der Ausstellungsführer, und scheuchte uns von der Badezimmer-Phantasie weg.

- 82 Friday [April 6] Work at Independents. Lunch Marcel Duchamp at Pollys. Home.
- Sat. [April 7] ... Independent. Dine Roche at Chinese Restaurant. Discussion about 'Richard Mutt's exhibition'.
- Read Roche my articles [for The Blind Man]. We work at Marcells.
- Sun. [April 8] All day at Independent. Lunch. Pach, Friedman, Duchamp, Arensberg....
- Mon. [April 9] Meet Roche at printers to see about Blind Man Magazine at 9 – with him all day. Batik. Opening of exhibit. Later jolly crowd at Beaux Arts.¹⁶⁵

Wenn der Tagebucheintragung zu trauen ist, dann fand eine Diskussion, die Beatrice Wood und Pierre Roché um "Richard Mutt's exhibition" führten, in einem chinesischen Restaurant statt. Auch hat Wood dort ihre Artikel vorgelesen, und anschließend waren sie noch bei "Marcells". Die Buddhas des 19. Jahrhunderts aus weißem Porzellan waren in den USA sehr verbreitet.¹⁶⁶ Es ist sehr wohl möglich, in einem chinesischen Restaurant einer solchen Figur zu begegnen.¹⁶⁷ Um jedoch in einem chinesischen Restaurant an einen weißen Porzellan-Buddha zu denken, ist es nicht einmal nötig, eine reale Plastik vor sich zu sehen. Vielleicht ist der Eintrag vom 7. April die erste Überlieferung einer Kombination von *Fountain* mit der neuen Bezeichnung *Buddha*. Sehr wahrscheinlich ist zumindest ein "chinese god", bei der gemeinsamen Redaktion im chinesischen Restaurant in Woods Text »hineingesprungen«. Bleiben wir – wie in einem Exkurs – noch ein wenig bei Beatrice Wood.

Oftentimes Marcel was out when I came, but he left the key for me. If he happened to be in his studio, he sat most of the time smoking a pipe. He would look at the drawings I made, remark "Good...bad, bad, bad... good...bad....," and thus through his eyes I began to discover that the obvious was not art. I was puzzled by what he liked and disliked, for the drawings I thought good

165 "Wood's diary". Zitiert nach Camfield 1991, S. 24. Übersetzung: Freitag (6. April) Arbeit bei den Independents. Mittagessen, Marcel Duchamp bei Pollys. Zu Hause. Samstag (7. April) ... Independents. Abendessen mit Roche in Chinesischem Restaurant, Diskussion über »Richard Mutts Ausstellung«. Las Roche meine Artikel vor. Wir arbeiteten bei Marcel. Sonntag (8. April) Ganzen Tag bei den Independents, Mittagessen, Pach, Friedman, Duchamp, Arensberg. Montag (9. April) Traf Roche um 9 bei den Druckern um nach dem Blind Man Magazin zu sehen - mit ihm den ganzen Tag zusammen. Batik. Eröffnung der Ausstellung. Später lustige Gesellschaft im Beaux Arts.

166 Vgl. dazu Donnelly 1969.

167 Dann ist es natürlich keine Figur des Kultus' mehr, sondern ein Accessoire.

he considered odious. The ones he liked were often free expressions from the unconscious. When he was not present, I hoped for his return, and my face would light with joy when I heard his footsteps approaching down the hall, and his key in the door. [...] At that time we were really lovers, without the act. Later the act naturally took place.¹⁶⁸

Beatrice Wood, die sich hier selbst als »Geliebte« Duchamps bezeichnet, war viel in Duchamps Studio zu Gast.¹⁶⁹ Im Grunde war sie Duchamps 'Meisterschülerin', denn regelmäßig hat er ihre Arbeiten begutachtet. So hat er beispielsweise auch das Plakat für *The Blindman's Ball* aus ihren Arbeiten ausgewählt (Abb. 7). Das war der Ball, der für *The Blind Man* und die Ausstellung der S. I. A. gegeben wurde, der Ball, auf dem Duchamp dann eine Sondervorstellung gab.¹⁷⁰

To celebrate the exhibition, a ball was planned to be held in Greenwich Village, and Marcel wanted me to make a poster for the event. This meant more happy hours in his studio. I sat on a stiff chair in the middle of the room and made sketch after sketch. When I was finished, he took them and threw them on the floor. To my astonishment, he chose an insolent stick figure thumbing its nose at the world, which I had tossed off. He took it to the printer, arranged for its size and color, and years later the poster became

168 Wood 1977, S. 134. Übersetzung: Oft war Marcel nicht da, wenn ich kam, aber er ließ den Schlüssel für mich da. Wenn er zufällig in seinem Studio war, saß er die meiste Zeit nur da und rauchte seine Pfeife. Er schaute die Zeichnungen an, die ich machte und bemerkte: »Gut ... schlecht, schlecht, schlecht ... gut ... schlecht...« und somit begann ich durch seine Augen herauszufinden, daß das auf der Hand liegende keine Kunst war. Es war mir ein Rätsel, was ihm gefiel und was nicht, weil er die Zeichnungen, von denen ich dachte, sie wären gut, abscheulich fand. Diejenigen, die er mochte, waren oft ein freier Ausdruck des Unbewußten. Wenn er nicht da war, hoffte ich auf seine Rückkehr, und mein Gesicht hellte sich vor Freude auf, wenn ich seine Schritte unten im Flur sich nähern hörte, und seinen Schlüssel in der Tür. [...] In dieser Zeit waren wir wirklich Liebende, ohne miteinander zu schlafen. Später haben wir das natürlich getan. Vgl. Wood 1988, S. 23-25 und Wood 1989, S. 13. (Wie üblich dort andere Fassungen).

169 Wood 1989, S. 12. Wood beschreibt 1989 auch ihre ersten Aufenthalte im Studio, wo sie angeblich nicht nur das ständig ungemachte Bett, sondern auch "a coffee grinder, a bicycle wheel mounted on a box [!], an advertisement for Sapolin Enamel and a square box that had sugar in it" (vermutlich *WHY NOT SNEEZE ROSE SÉLAVY?* von 1921) gesehen hat.

170 Roché behandelt dies in seinem Text für Leblers Monographie wie ein Kunstwerk. Vgl. Roché 1962.

THE BLINDMAN'S BALL



For the BLINDMAN
A Magazine of *Vers Art*

Friday May 25th

at Ultra Bohemian, Pre-
Historic, Post Alcoholic

WEBSTER HALL 119 East 11th Street

DANCING EIGHT-THIRTY

Tickets \$1.50 each in advance—\$2.00 at the gate. Boxes not
requiring Costume, but requiring Admission tickets \$10.00

Everything sold by the BLINDMAN

7 East 39th Street

Telephone Vanderbilt 3180

a highly treasured collectors's item. The Blindman's Ball was a riotous affair; the whole art world attended.¹⁷¹

Hier sind also auch wieder bemerkenswerte Distanzierungen Marcel Duchamps vom eige-

171 Wood 1988, S. 33. Übersetzung: Um die Ausstellung zu feiern, wurde ein Ball geplant, der in Greenwich Village stattfinden sollte, und Marcel wollte, daß ich für das Ereignis ein Plakat mache. Dies bedeutete weitere glückliche Stunden in seinem Studio. Ich saß auf einem harten Stuhl in der Mitte des Raumes und verfertigte eine Skizze nach der anderen. Als ich damit fertig war, nahm er sie und warf sie auf den Fußboden. Zu meinem Erstaunen wählte er ein unverschämtes Strichmännchen, das der Welt eine lange Nase macht, das ich nur so hingehauen hatte. Er trug es zum Drucker, kümmerte sich um Größe und Farbe, und Jahre später wurde das Plakat ein hochgeschätztes Sammlerstück. Der Blindman's Ball war eine zügellose Veranstaltung; die ganze Kunstwelt kam. Vgl. auch Wood 1989, S. 15: "In celebration of the magazine, a Blindman's Ball was organized, and Marcel suggested I make a poster advertising the event. Of the many I tried, he chose a stick figure thumbing its nose at the universe, and fifty years passed before I realized he liked it on account of the freedom it expressed. The ball was a riotous affair. Marcel climbed a chandelier and I performed a Russian dance." Übersetzung: Zur Feier des Magazins, wurde ein Ball des Blinden Mannes organisiert und Marcel schlug mir vor, ein Plakat zu machen, das das Ereignis ankündigte. Von den vielen Versuchen, die ich machte, wählte er ein Strichmännchen aus, das dem Universum eine lange Nase macht; und fünfzig Jahre gingen vorüber, bis ich erkannte, daß er es wegen der Freiheit mochte, die es ausdrückte. Der Ball war eine zügellose Veranstaltung, Marcel kletterte auf einen Kronleuchter, und ich führte einen russischen Tanz vor.

Abb. 7: Beatrice Wood, *The Blindman's Ball* (1917)

nen 'Handwerk' zu beobachten: Duchamp erteilt den Auftrag für ein Plakat an seine 'Meisterschülerin' Beatrice Wood, dann wählt er selbst aus den ihm vorgelegten Arbeiten einen Entwurf aus, bestimmt beim Drucker Größe und Farbe des Plakates und läßt so ein Werk entstehen, das später zum teuren Sammlerstück avancieren wird.

Zum Abschluß des redaktionellen Teils von *The Blind Man*, No. 1 findet sich der Text *In ... Formation*, der von Mina Loy unterzeichnet ist. Darin werden ebenso wichtige Schlüsselbegriffe benutzt. Der Künstler sei ungebildet (uneducated), denn er sieht »ES« ("IT") zum ersten Mal. Danach kommt die oft zitierte Sentenz von der Kunst als dem göttlichen Spaß.

The Public likes to be jolly; *The Artist* is jolly and quite irresponsible. Art is *The Divine Joke*, and any *Public*, and any *Artist* can see a nice, easy, simple joke, such as the sun; but only artists and serious critics can look at grayish stickiness on smooth canvas.¹⁷²

Mina Loy erläutert anschließend, daß die »Öffentlichkeit«, also der Betrachter und der Künstler, doch gleich geboren seien, aber der Betrachter einfach nicht sehen wolle:

The Artist then says to *The Public*, "Poor pal; what has happened to you? ... We were born so similar – and now look!" But the *Public* will not look; that is, look at *The Artist* – it has unnaturally acquired prejudice. So *The Public* and *The Artist* can meet at every point except the – for *The Artist* – vital one, that of pure uneducated *seeing*. They like the same drinks, can fight in the same trenches, pretend to the same women; but never see the same thing *ONCE*.
You might, at least, keep quiet while I am talking.¹⁷³

172 *Blind Man*, No. 1, S. 7. Übersetzung: Die Öffentlichkeit liebt es, fröhlich zu sein. Der Künstler ist fröhlich und ziemlich verantwortungslos. Kunst ist Der Göttliche Scherz, und jede Öffentlichkeit und jeder Künstler kann einen netten, einfachen, simplen Scherz erkennen, wie die Sonne ihn darstellt. Aber nur Künstler und seriöse Kritiker können gräulich klebrige Farbe auf glatter Leinwand anschauen.

173 *Blind Man*, No. 1, S. 7. Übersetzung: Der Künstler sagt dann zu Der Öffentlichkeit: »Armer Freund, was ist dir geschehen? ... Wir wurden gleich geboren – und nun schau hin!« Aber die Öffentlichkeit schaut nicht; das heißt, nicht auf den Künstler – es hat sich künstlich Vorurteile angeeignet. So können sich Die Öffentlichkeit und Der Künstler an jedem Punkt treffen, nur nicht an demjenigen, der – für Den Künstler – lebenswichtig ist, nicht an dem des vollständig unvoreingenommenen Sehens. Sie mögen die gleichen Getränke, können in den gleichen Schützengräben kämpfen, Ansprüche auf die gleichen

86 Das Künstlerlob, das Lob der grundsätzlich anderen Sichtweise auf die Dinge, fordert den Betrachter auf, seine Vorurteile aufzugeben und dem Künstler zu folgen.

The Blind Man, No 2

Die zweite Nummer von *The Blind Man*,¹⁷⁴ für deren Inhalt mit einem “call for papers” schon auf dem Umschlag der ersten Ausgabe geworben wird, erscheint dann mit einiger Verzögerung am 5. Mai 1917.¹⁷⁵ Auf dem Umschlag (Abb. 8) befindet sich, anders als auf der ersten Nummer, über dem Titel *The Blind Man* die Buchstabenkombination »P · B · T«. Mit dieser neuen Titellei folgen die Herausgeber in gewisser Weise dem Schluß des ersten Heftes, denn dort steht – wie schon erwähnt – unter der Ankündigung “IN PREPARATION” die Abkürzung »P · E · T«, die nur im mittleren Buchstaben von der späteren abweicht.

»P · B · T« kürzt die Vornamen der Beteiligten ab: die beiden Herausgeber Pierre Roché, Beatrice Wood und Marcel Duchamp, denn »Totor« ist der Spitzname, den Roché Marcel Duchamp 1916 bei ihrem ersten Zusammentreffen gegeben hatte.¹⁷⁶ Daß am Ende des ersten Heftes in die Mitte ein »E« gesetzt wurde, ist auffällig. Es kann sich kaum bei der ersten oder auch bei der zweiten Variante um einen simplen Druckfehler handeln. Recht naheliegend

Frauen erheben; können aber niemals das gleiche Ding *AUF EINMAL* sehen. Du könntest zumindest den Mund halten, während ich rede.

174 *Blind Man*, No. 2.

175 Wood vermerkt in ihrem Tagebuch “May 5, 1917” als Erscheinungsdatum von *The Blind Man*, No. 2. Vgl. Camfield 1989, S. 37.

176 Vgl. Roché 1962, S. 84: »Marcel wollte in allen Cafés bezahlen. Ich hielt ihn für reich. In jener Nacht erschien er mir so strahlend (und seinen Vornamen kannte ich noch nicht), daß ich ihn gegen drei Uhr morgens mit >Victor< anredete, dann, beim Morgenrauen, mit >Totor<. Er reagierte ohne Protest auf diese Vornamen, deren zweiten wir bis heute unter uns behielten.« Vgl. Schwarz 1970, S. 586: “The cover reproduces Duchamp’s *Chocolate Grinder*, No. 2. The letters P.B.T. printed above the title stand for the initials of Pierre Roché, Beatrice Wood, and Duchamp (nicknamed Totor by Roché). In ‘Souvenirs of Marcel Duchamp’, H.-P. Roché explains the origin of this surname: ‘That particular evening [a ball in the old Vanderbilt Hotel, in 1916, on the day of Roché’s first meeting with Duchamp] he appeared to me so victorious (I didn’t know his first name then), that by three a.m. I found myself inadvertently calling him ‘Victor’, then towards dawn familiarly ‘Totor’. He answered without wincing to both these names, and the familiar one is used between us even now.”