

(SaTie, EriK)<sup>189</sup> unterschrieben ist, spielt die äußere Schönheit der »Schildpattgläser« gegen ihre faktische Undurchsichtigkeit aus:

Elle avait des yeux sans tain  
 Et pour que ca n'se voie pas  
 Elle avait mis par-dessus  
 Des lunettes a verres d'ecaille.  
 S. T., E. K.<sup>190</sup>

Hier wird ein Ästhetizismus in Frage gestellt, der nach Äußerlichkeiten urteilt und alles, was sich dahinter befindet, gerade deshalb nicht mehr sehen kann. Somit ist hier eine ganze Seite der Täuschung gewidmet, Täuschung durch Un-sichtbarkeit dessen, was dahinter liegt. Das kann schön sein wie die Marmortreppe, enttäuschend wie die Muscheln oder verborgen wie die Augen der Blinden.

### Die Photographie von Alfred Stieglitz

Erst ab Seite 4 ist ausführlich vom »Fall Mutt« die Rede. Das heute verlorene Objekt *Fountain* ist durch die Photographie in der zweiten Ausgabe von *The Blind Man* (New York, Mai 1917) auf Seite 4 authentisch überliefert (Abb. 9). Die Photographie selbst ist ein weiteres, ein neues Kunstwerk.<sup>191</sup> Später hat Marcel Duchamp betont, daß ein Künstler, dessen Werk niemand sehen könnte, nicht existieren würde. Hier ist das Konzept der Publizität von Kunst deutlich ausgesprochen:

Ich bin der Ansicht, daß ein Mann, ein genialer Mann, der im Herzen Afrikas

**189** Vgl. Schwarz 1970, S. 586.

**190** *Blind Man*, No. 2, S. 3. Übersetzung: Sie hatte Augen ohne Spiegel/Und deshalb konnte sie nicht sehen/Sie hatte darübergerlegt/Die Brillengläser aus Schildpattglas/S.T., E.K.

**191** Vgl. Camfield 1989, S. 54: "That veiled, mysterious, iconic quality of *Fountain* is inseparable from the photograph, and the role of Alfred Stieglitz must be considered at this juncture. To what extent did he control the photograph – hence our image of the original *Fountain* – and to what extent did Duchamp influence Stieglitz's work? Curiously, no negative has ever been found in the Stieglitz estate and *Fountain* has not figured in publications on Stieglitz – while it always appears in publications on Duchamp. The absence of any negative for *Fountain* has been a factor in publications on Stieglitz, but it is also a unique, unexpected work in his career at that time, both as subject matter and as a commission."

lebt und tagtäglich außergewöhnlich schöne Bilder malte, die aber niemand sähe, gar nicht existieren könnte. Womit ich sagen will, daß der Künstler nur existiert, wenn er auch bekannt ist. Folglich könnte man sich vorstellen, daß es hunderttausend Genies gibt, die Selbstmord begehen, sich umbringen oder einfach verschwinden, weil sie es nicht fertiggebracht haben, bekanntzuwerden, sich durchzusetzen und sich in ihrem Ruhm zu sonnen.<sup>192</sup>

Im Sinne dieser Maxime war es absolut konsequent und notwendig, das Objekt auf andere Weise zu publizieren, es bekannt zu machen, es durchzusetzen, damit »R. Mutt« zu einer Existenz gelangte. Insofern ist Hans Platscheks Äußerung zu korrigieren, in der er behauptet, Duchamp habe die Veränderung der Objekte durch Photographie nicht bedacht:

[Der Besucher] kennt die Bilder und, vor allem, die Ready-Mades aus Kunstbüchern und Kunstzeitschriften. Nur geschieht es nicht allein in diesem Fall, in diesem aber auf ausschlaggebende Weise, daß man mit der Abbildung ein zweites, ein »ergänztes« Ready-Made, wie Duchamp sagen würde, zu Gesicht bekommt. Die Ergänzung allerdings setzt etwas den Dingen Widersprechendes frei: die Schneeschaufel, das Klosettbecken, der Flaschentrockner, ja sogar der Kamm nehmen, im Buch oder in der Zeitschrift reproduziert, die Gestalt von Kunstwerken an, von Plastiken mitunter, die nicht Duchamp, sondern der Photograph dank der Beleuchtung, des Bildausschnittes und des ausgesuchten Blickwinkels hergestellt hat. Als Abbildungen also machen die Ready-Mades eine ästhetische Dimension geltend, an die Duchamp nicht gedacht hat und die den Originalen in keiner Weise eigen ist.<sup>193</sup>

Die Grenze des Kunstwerkes und dessen Originalität ist (in diesem Fall) nicht die Oberfläche des Urinoirs: das Kunstwerk entwickelt sich weiter. Ausgehend vom Objekt, das der Künstler ausgewählt hat und ausstellen wollte, entsteht über die Vermittlung durch den Photographen tatsächlich – wie Platschek richtig sieht – eine neue ästhetische Dimension. Allerdings gehört diese Art der Kunstvermittlung bei Duchamp unmittelbar zum künstlerischen Programm.<sup>194</sup> Auch darf man nicht übersehen, wie hier das 'Kunstwerk' *Fountain* und der

**192** Cabanne 1972, S. 104f.

**193** Platschek, Hans: Portrait eines Neinsagers. In: Platschek 1987. S. 69-82, hier: S. 70.

**194** Wenig später, 1922, hatte Alfred Stieglitz eine Umfrage gestartet. »Kann eine Photographie die Bedeutung von Kunst haben?« Duchamp antwortete: »Lieber Stieglitz, Nur ein paar Worte, die ich nicht mal gern schreibe. Sie wissen genau, was ich von der Photographie halte. Ich möchte, dass sie die Leute dazu bringt, die Malerei zu verachten,



Abb. 9: Alfred Stieglitz, *Fountain* by R. Mutt, *Photographie* (Mai 1917)

vorher unbekannte 'Künstler' »R. Mutt« über die Vermittlung durch das Medium Zeitschrift erst richtig 'gemacht' werden. Johannes Meinhardt's Deutung zum Beispiel reduziert in einem neueren Aufsatz in *Kunstforum International* das Objekt *Fountain* ausschließlich darauf, daß es nicht ausgestellt wurde und wiederholt dabei die altbekannte Legende von der »Trennwand«.

Das erste ausgestellte Ready-made, das Urinoir mit dem Titel »Fountain« und der Signatur »R. Mutt« (und Mott ist der Name der Sanitärkeramik-

firma), wurde von den Ausstellern 1917 überhaupt nicht als Kunstwerk, bzw. als eine reflexive Falle im Inneren des Ortes der Kunst, wahrgenommen. [...] So blieb dieses Ready-made, das im Inneren der Kunst eine unsichtbare, paradoxe, aber wirksame Trennwand erfahrbar machte, die Trennwand zwischen Innen und Außen, zwischen der ästhetischen und der funktionalen Einstellung, selbst hinter einer materiellen Trennwand in der Ausstellung unsichtbar.<sup>195</sup>

Tatsächlich blieb *Fountain* überhaupt nicht unsichtbar. Die Gruppe um Duchamp sorgte für Publizität. *Fountain* wurde »ausgestellt« – jedoch nicht im konventionellen Sinn. *Fountain* wurde zum Medienereignis.<sup>196</sup> Nur darum kann es – anders als die beiden unbenannten und unbekanntes, zuerst gewählten “Ready Mades” – noch heute Verwirrung stiften.<sup>197</sup> »Im >Blind Man< woll-

bis etwas anderes die Photographie unerträglich machen wird. Soweit wären wir. Affectueusement, Marcel Duchamp (N.Y., 22. Mai 1922).« (Erstmals veröffentlicht in *Manuscripts* New York, Nr. 4, December 1922, S. 2) Duchamp 1981, S. 234.

**195** Meinhardt 1993, S. 172f.

**196** Vgl. Marlor 1984, S. 9: Auch Marlor spricht von den “several Dada publications” (*Blind Man*, 1 u. 2) und meint: “These publications created a sensation.” Vgl. dagegen die Einschätzung von de Duve, der eher meint, daß sich das Ganze im engeren Kreis abspielt habe. Vgl. Duve 1993, S. 103f: »*Fountain*, das Werk, das R. Mutt einreicht, wird geschickt aus der Ausstellung ausgegrenzt, nicht im Katalog zitiert und erst recht nicht abgebildet. Alles wird unternommen, um es daran zu hindern, in die Geschichte einzugehen. Gerüchte zirkulieren, doch die Presse macht sich nicht wirklich die Mühe zu recherchieren, und die Ausstellung verläuft ohne Zwischenfall. Erst im Nachspiel eröffnet *The Blind Man The Richard Mutt Case*. Doch das Fest ist vorbei, und ein Skandal bei den *Independents* wäre keine Schlagzeile mehr wert, vorausgesetzt die Presse hätte davon Wind bekommen. Die Auflage der Zeitschrift ist vertraulich und ihr Vertrieb ineffizient, ihr Inhalt riecht schon von weitem nach Schwindel, und ihre Redakteure sind nicht glaubwürdig. Nachsichtig läßt Duchamp, der selbst unter diesen Umständen die wahre Identität von Richard Mutt weiterhin verschweigt, die Sache laufen, sehr wohl wissend, daß sein >Sanitäröbjekt< nicht in die Abfalleimer der Geschichte fallen wird. Er sorgt dafür, daß >Der Fall Richard Mutt< von einer fotografischen Reproduktion begleitet wird [...]«

**197** Deshalb ist Dieter Daniels Einschätzung, daß der »eigentliche Ort« der Ready-mades der private Raum sei, nicht richtig. Vielmehr teilen die Ready-mades das Dasein eines jeden Kunstwerkes. Zunächst ist ein Kunstwerk ein privater Gegenstand im (allenfalls wenigen Bekannten und Freunden zugänglichen) Atelier. Erst die öffentliche Ausstellung verändert diesen ursprünglichen Charakter des Kunstwerks. Duchamp verfährt genau so mit den Ready-mades. Außerdem läßt sich der Begriff nicht ohne grundsätzliche Beachtung der allgemeinen »Indifferenz« definieren. Vgl. die davon abweichende

ten wir vor allem das Springbrunnen-Pissoir rechtfertigen [...]«, sagt Marcel Duchamp im Interview.<sup>198</sup>

Viele der Maximen, die aus dem ersten Heft schon zu zitieren waren, werden durch die Diskussion in der zweiten Nummer eingelöst. Insbesondere die Anregungen von Absatz XIII.<sup>199</sup> werden von *Fountain* eigentlich alle erfüllt, nur, daß es gar nicht auf der Ausstellung der Independent Artists zu sehen war. Diejenigen, die alles Eingelieferte mit Ausnahme von *Fountain* ausstellten, hatten es damit automatisch zum Spitzenreiter ihrer Abneigung erkoren. Ihre Verteidiger dagegen beweisen in *The Blind Man* das Gegenteil und ziehen es allen anderen Werken vor.<sup>200</sup> Inwiefern *Fountain* auch als “funny” und “absurd” erscheint, wird noch zu zeigen sein.

Oberhalb des Photos – in *The Blind Man*, No. 2 – steht links “Fountain by R. Mutt”, rechts: “Photograph by Alfred Stieglitz”. Unterhalb des Photos, in der Mitte zentriert, in Großbuchstaben “THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS”. Nun ist Alfred Stieglitz nicht irgendein Photograph. Er ist für die New Yorker Szene sehr wichtig gewesen.<sup>201</sup> Stieglitz hatte mit der Ausstellung von europäischen und amerikanischen Künstlern und Photographen in seiner 291 Gallery in der Fifth Avenue, die zunächst unter dem Namen “Little Galleries of the Photo-Secession” ab 1905 geöffnet war, beträchtliches Aufsehen erregt. Das neue Magazin *291*, eine experimentelle Zeitschrift, die nach ihrem “headquarter”, der 291 Gallery, benannt wurde, war eine “de luxe-affair” und zum Schluß ein finanzieller Reinfall.<sup>202</sup> 1917 gehörte Stieglitz nicht unbedingt zum engeren Freundeskreis von Marcel Duchamp. Thierry de Duve meint: »Mit Sicherheit hatte sich Duchamp nicht an Stieglitz gewendet, um lediglich ein Foto zu bekommen. Das Foto mußte signiert sein, und welche Signatur war da wohl besser geeignet als diejenige von Stieglitz, dem Künstler, dem Schöpfer der amerikanischen Avantgarde, dem ehemaligen Ehrenvizepräsidenten der *Armory Show*, des ehrenwerten und jähzornigen Guru von *291* [...]«<sup>203</sup> Tat-

Meinung bei Daniels 1992, S. 208: »Es geht eben beim Ready-made nicht um die öffentliche Aufmerksamkeit, die Ablehnung oder Anerkennung des Publikums. Der eigentliche Ort der Ready-mades ist der private Lebensraum, die Wohnung oder das Atelier, nicht der öffentliche Raum des Museums und der Ausstellung.«

**198** Cabanne 1972, S. 81.

**199** Vgl. oben: “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?”

**200** Vgl. weiter unten.

**201** Vgl. Ades 1978, S. 34: “Haviland defines *291* as ‘a trinity, a place, a person and a symbol’, it is ‘a laboratory where experiments are conducted in order to find out something’.”

**202** Vgl. Ades 1978, S. 33f.

**203** Duve 1993, S. 108.

sächlich geht es noch einmal um eine Signatur. Die Photographie gibt durch den Zusatz "Photograph by Alfred Stieglitz" einen direkten Hinweis auf den Kunstcharakter des Photos. Die beiden Elemente der obersten Zeile "Fountain by R. Mutt" und "Photograph by Alfred Stieglitz" entsprechen einander vollständig. Werk und Schöpfer werden in einem Atemzug genannt. Wobei jedoch zu beachten ist, daß die Photographie selbst nicht direkt signiert ist, während auf dem abgelichteten Pissoir deutlich die Signatur und die Jahresangabe zu lesen sind: »R. MUTT 1917«. Es gibt jedoch noch eine dritte 'Signatur'. Die Photographie von Alfred Stieglitz zeigt nämlich einen Zettel, der an *Fountain* befestigt ist. Eine Schnur ist links neben und unterhalb der Signatur auf dem Becken durch eines der Löcher im Porzellan geführt, das normalerweise eine der Schrauben zur Wandbefestigung aufnimmt. An der Schnur hängt ein Zettel, vermutlich der offizielle Einlieferungszettel, der Leihzettel, the "loan form".<sup>204</sup> Wie es für ein Formular typisch ist, kann man einzelne gedruckte Zeilen unterscheiden und linierte freie Zeilen, die handschriftlich ausgefüllt werden können. Die oberste Zeile zeigt gedruckt: »[...]DENT ARTISTS Inc.«. Direkt darunter ist ein Stück handgeschriebener Text auf einer Linie zuverlässig als »tain« zu entziffern. Das muß (eine andere Möglichkeit gibt es nicht) zu *Fountain*, zu dem Titel, ergänzt werden. Darunter ist ein längerer, unentzifferbarer, in vier Zeilen gedruckter Text. Möglicherweise sind es die Ausstellungsbedingungen. Zweimal steht darunter auf dem Zettel: »Richard Mutt«. <sup>205</sup> Völlig anders als auf dem Becken, ist hier »mutt« mit der gleichen runden Minuskel »m« geschrieben, die Marcel Duchamp zumeist als Signatur

**204** Dieser Einlieferungszettel wurde in der bisherigen Literatur zu diesem Ready-made nur von Thierry de Duve beachtet. Vgl. Duve 1993, S. 96, Fußnote 2: »Der Vorname Richard war den Mitgliedern des Vorstandes natürlich bekannt, die das Urinierbecken gesehen hatten, da er auf dem Formular, das an dem Objekt befestigt war, ausgeschrieben war (und auf Stieglitz' Foto sichtbar ist).« Dessen ungeachtet findet sich in dem Buch für die Abb. 10 folgende irreführende Unterschrift: »Seite aus The Blind Man, Nr. 2, Stieglitz-Fotografie der »Fountain« [sic!] mit Beschlagnahmungsanhänger.« Viele gedruckte »Beschlagnahmungsanhänger« kann es kaum gegeben haben. Wer hätte – da es keine Jury geben sollte – damit etwas anfangen können? Der Text der französischen Originalausgabe, soweit er verglichen werden kann, schreibt richtiger: «Le prénom Richard était évidemment connu des membres du comité directeur qui avaient vu l'urinoir, puisqu'il était inscrit en toutes lettres sur le formulaire attaché à l'objet (et visible dans la photo de Stieglitz).» Vgl. Duve 1989 b, S. 120, Fußnote 21.

**205** Den mittleren handschriftlichen Text konnte ich nicht entziffern. Camfield 1991, S. 140 gibt dafür an: "110 West 88th Street", und behauptet, dies sei die Adresse von Louise Norton. Camfield versucht damit die o.e. Briefstelle in Verbindung zu bringen, die von »einer meiner Freundinnen« spricht.

im Vornamen »marcel« verwendete. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Duchamp den Einlieferungszettel tatsächlich selbst ausgefüllt hat. Die Buchstaben sind stärker als bei seiner normalen Handschrift nach rechts gekippt, die Schrift auf dem Zettel wirkt tatsächlich untypisch, sehr künstlich, ziemlich ordentlich, wie verstellt. Der photographierte Einlieferungszettel dokumentiert den auf dem Urnierbecken nicht ausgeschriebenen Vornamen »Richard« und den Titel *Fountain* als unmittelbar authentisch. Wenn es sich tatsächlich um den Einlieferungszettel handelt, dann war für die gesamte 'Szene' der Kunstinteressierten in New York mit dem Photo bewiesen, daß das Objekt für die Ausstellung den Bedingungen gemäß eingereicht worden war. Und dann – das sagt die Schrift unter dem Photo – ist das Ausstellen des Objektes durch die Independents abgelehnt worden. Das erklärt auch den oben schon zitierten Satz von Man Ray: »Stieglitz gab seinem Protest Ausdruck, indem er ein schönes Photo des Beckens anfertigte.« Das »schöne Photo« dokumentiert die 'knallharten' Fakten. Sieht man von dem 'Ankauf-Happening' ab, das vielleicht 'aufgeführt' worden ist, so findet – um es noch einmal zu betonen – die eigentliche 'Ausstellung', das wirkliche Kunstereignis, also erst in der zweiten Nummer von *The Blind Man* statt. Hier wird auf einer Seite (verso) "Fountain by R. Mutt" als "Photograph by Alfred Stieglitz" tatsächlich 'ausgestellt'. Auf der Seite (recto) gegenüber steht das Editorial "The Richard Mutt Case", das nicht unterschrieben ist und somit wie eine objektive Nachricht erscheint.

Die beiden aufgeklappten Seiten von *The Blind Man*, No. 2, links (Seite 4) die Photographie und rechts (Seite 5) die Texte (Abb. 10), zeigen deutlich das sorgfältige Arrangement und die typographische Inszenierung des »Falles Richard Mutt«. Bild und Schrift sind mit Kalkül kombiniert. Mehrere Druckschriften wechseln sich ab. Zusammen mit dem Bild heben sich, durch Platzierung oder Schriftart betont, bestimmte Stichworte unmittelbar ins Bewußtsein des Betrachters: Fountain, R. Mutt, Alfred Stieglitz, the exhibit refused by the Independents, The Blind Man, The Richard Mutt Case, Buddha of the Bathroom. Dabei ist *Fountain* der wirkliche Titel, während "Buddha of the Bathroom" und im weiteren Text auch "legs of the ladies by Cezanne" und "long, round nudity", "touchstone of Art" »be-deutende« Begriffe sind, die grundsätzlich davon ablenken sollen, daß es sich hier ja um ein Urinoir handelt, um ein Stück »dekadentes Klempner Porzellan«. Diese unterschiedlichen 'Titel' für *Fountain* dienen nur dazu, die ursprüngliche Realität (als Seinsform) verschwinden zu lassen. Sie wird durch neue Begriffe überlagert und wird dadurch unscharf, unsichtbar, »indifferent«.

Thierry de Duve, der besonders den Anteil von Alfred Stieglitz hervorhebt und zugleich vermutet, Duchamp habe Stieglitz 'reingelegt' und benutzt, sieht die neue Namensgebung für *Fountain* nur durch die Photographie begründet und schränkt den Einfluß Duchamps ein:

100 Und als das Objekt, dank dieses Fotos, in »Buddha« umgetauft wurde, oder in »Madonna of the Bathroom« – eine Gedankenassoziation, die wenig mit Duchamps Ästhetik konform geht und der wirklichen Absicht des Urnierbeckens jedenfalls fremd ist, die darin bestand, den Liberalismus der *Independents* auf die Probe zu stellen –, zuckte er [Duchamp] mit keiner Wimper. Er konnte es sich erlauben, »die Betrachter die Bilder machen« und Stieglitz aus einem Pißbecken einen Buddha machen zu lassen, denn seine eigene Strategie war eine ganz andere. Stieglitz sollte darin eine ganz unfreiwillige Rolle spielen.<sup>206</sup>

Thierry de Duve behauptet hier, daß sich nur durch die Photographie der neue Titel ergeben habe. Viel wahrscheinlicher ist jedoch, daß die Richtung der kausalen Verbindung umgekehrt gewesen war: der zweite Titel für *Fountain* war längst beschlossene Sache, als die Photographie angefertigt wurde. Stieglitz folgt also ganz sorgfältig den Vorgaben von Duchamp. Thierry de Duve erläutert in seinem Text zum Fall Mutt, daß es Duchamp vor allem darum gegangen sei, den berühmten Namen Stieglitz mit dem Photo zu verbinden. Aber *Fountain* war überhaupt nicht nur dazu da, die Unabhängigkeit der "Independent Artists" zu testen.<sup>207</sup> Es war nicht nur eine Geste, mit der die Organisatoren gezwungen werden sollten, »ihre Grundsätze zu verraten«,<sup>208</sup> oder gar ein Be-

**206** Duve 1993, S. 105-7.

**207** Vgl. einen der Ursprünge für diese Deutung: Tomkins 1966, S. 39: »Duchamp, der beim Hängen mitgeholfen hatte, beschloß, das Maß dieser künstlerischen Freiheit zu erproben. In einem Klempnerladen kaufte er ein Urinal aus Porzellan, das er *Fountain* (Springbrunnen) taufte, und sandte es [...] ein. Der für das Hängen verantwortliche Ausschuß weigerte sich empört, dieses Objekt als Skulptur auszustellen. [...] Die aus moralischen Gründen erhobenen Beanstandungen des Ausschusses tat Duchamp als absurd ab.« Vgl. auch Naumann 1979 a, S. 37: "The now infamous object that Duchamp actually submitted, however, was to challenge the very principles of the society he helped to found. In the name of a so-called Philadelphia artist by the name 'R. Mutt' Duchamp sent to the exhibition a glistening white porcelain urinal, under the simple but suggestive title *Fountain*." Hier läßt sich ablesen, wie einzelne Formulierungen bis in die Adjektive hinein übernommen werden. Woods "glistening white object" der "Excerpts" von 1977, die Naumann kommentiert hat, stand sicherlich hier Pate für das "glistening white porcelain urinal" in Naumanns Text. Vgl. auch Naumann 1980, S. 19: "It was at this exhibition that Duchamp, using the pseudonym R. Mutt, submitted a white porcelain urinal, entitled simply *Fountain*, a Readymade piece of plumbing intended to test the Society's jury-free principle."

**208** Vgl. dazu de Duve 1993. Der ganze Text des Kapitels »Gegeben sei der Fall Richard Mutt« bei de Duve ist so gemeint. Ja sogar der *Akt* von Duchamp kann so zur »Geste«



schluß Duchamps, »diejenigen zu ärgern«, die verantwortlich waren.<sup>209</sup> Vielmehr war es ein 'Ready-made', ein Objekt mit neuem Namen (sogar mit mehreren) und neuen Bedeutungen. Selbstverständlich sollte es provozieren, aber nur dadurch, daß es in der Ausstellung als ein Kunstwerk zwischen all den anderen Gemälden und Objekten eingereiht für das Publikum unübersehbar gewesen wäre. Daß es abgelehnt wurde, war ausschließlich sein Schicksal und gar nicht sein Zweck.<sup>210</sup> Die weitere Bezeichnung »Madonna«, die Thierry de

umgedeutet werden und verliert seine Bedeutung als Bild, das man sich anschauen kann. Vgl. z.B. die absurde Ableitungskette auf S. 124: »Die Einsendung von *Fountain* an die *Independents* in New York entspricht derjenigen des Aktes an die *Indépendants* in Paris: *Fountain* / Independent Artists = *Nu* / Artistes Indépendants[.] Diese Kette besteht aus enttäuschten Erwartungen auf beiden Seiten: des Künstlers wie der Institution. Denn das mindeste, was man sagen kann, ist, daß weder *Fountain* noch der *Akt* den Erwartungen der beiden Gesellschaften entsprachen. Nicht, daß die Werke kein Niveau gehabt hätten, sie waren ein Akt des Verrats und als solche wurden sie abgelehnt. [...] Man kann den *Independents* eine Nase drehen, mit Duchamp höhnisch lachen und seine Geste von 1917 bewundern: Man käme rasch auf den Gedanken, daß 1912 der *Akt*, eine *Treppe herabsteigend* kein Bild, sondern ebenfalls eine Geste war, deren avantgardistische Bedeutung darin lag, daß sie das Hängungskomitee dazu zwang, entweder ihren Geschmack oder ihre Grundsätze zu verraten.« Vgl. auch die ältere Fassung in Duve 1989 a.

**209** Vgl. Mink 1994, S. 63: »Duchamp gehörte zum Vorstand der Gruppe, doch irgendwas gefiel ihm nicht an der Organisation, und er beschloß, diejenigen zu ärgern, die für das Aufhängen und Aufstellen der Kunstobjekte verantwortlich waren. Er reichte *Fountain* [sic!] unter einem Pseudonym ein.«

**210** Vgl. die abweichende Spekulation bei Türri 1997, S. 225: »Die Idee, ein Urinoir, also ein neues Ready-made auszustellen, kam Duchamp möglicherweise erst kurz vor dem Einsendetermin, denn die zur Aufnahme in den Katalog notwendigen vorherigen Formalitäten erfüllte er nicht. Denkbar ist aber auch, daß er diese — also die Einsendung von Beschreibung, Foto und Name des Künstlers — bewußt umging, um keine Zeit für Diskussionen zu geben. Die Erfahrung, die er in Paris mit seinem *Akt*, die *Treppe herunterschreitend* noch vor der Ausstellungseröffnung gemacht hatte, mag ihn beeinflusst haben; ein unspektakulärer Rückzug seines Werkes konnte hier nicht in seinem Interesse sein.« Vgl. auch S. 226: »Einem Zweck aber diente die Signatur mit Sicherheit, nämlich den wahren Autor der *Fountain* zu verbergen. Duchamp verzichtet damit offenbar ganz bewußt auf die Möglichkeit eines schnellen und unmittelbaren Skandals, der angesichts seiner Position im Komitee und seiner Berühmtheit in den USA zweifellos entstanden wäre. Vielleicht aber will er das Risiko vermeiden, daß das Urinoir mit ihm als Autor gerade deshalb doch ausgestellt worden wäre und ihm damit die Möglichkeit genommen, ein weit wirkungsvolleres Aufsehen zu inszenieren.«

102 Duve nennt, hat ihren Ursprung in einem Brief von Carl van Vechten an Gertrude Stein. Dort heißt es:

Stieglitz is exhibiting the object at '291' and he has made some wonderful photographs of it. The photographs make it look like anything from a Madonna to a Buddha.<sup>211</sup>

Allerdings: diese Stelle wird erst mit der Ausgabe der Briefe von 1986 öffentlich. Vorher hat außer Gertrude Stein diesen Text vielleicht niemand, vermutlich kaum jemand gekannt. Die nächste Quelle für die Assoziation »Madonna« ist Beatrice Woods unveröffentlichtes Tagebuch. Camfield publiziert diese Passage 1989:

At Marcel's request, he [Stieglitz] agreed to photograph the *Fountain* for the frontispiece of the magazine. He was greatly amused, but also felt it was important to fight bigotry in America. He took great pains with the lighting, and did it with such skill that a shadow fell across the urinal suggesting a veil. The piece was renamed: 'Madonna of the Bathroom'.<sup>212</sup>

Sowohl de Duve wie auch Camfield, beides Autoren, die sich um eine präzise Rekonstruktion der Vorgänge um *Fountain* bemühen, mißachten hier, daß die Bezeichnung »Madonna« nicht in *The Blind Man*, No. 2 auftaucht, also vom Kreis um Duchamp nicht autorisiert wird. Die beiden zeitgenössischen, vollständig 'privaten' Erwähnungen bei van Vechten und Beatrice Wood erlangen erst ganz spät im Rahmen der Kunstgeschichte ihre Öffentlichkeit, denn erst in der Buchfassung der Autobiographie schreibt Wood: "Stieglitz' photograph of

**211** Carl van Vechten: *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, 1913-1914* [sic so bei Camfield], edited by Edward Burns. New York: Columbia University Press 1986, S. 58-59. Hier zitiert nach Camfield 1987/89, S. 75 u. S. 91. Camfield datiert mit guten Gründen auf "after April 13. [1917]".

**212** Wood 1988, S. 30. Vgl. Camfield 1989, S. 33. Dort wird ein »unpubliziertes« Tagebuch von Wood angegeben. Dabei steht der Text wörtlich in dem autobiographischen Roman. Vgl. auch (Camfield 1989, S. 33) die Angaben zu Woods unveröffentlichtem Tagebuch, Eintragung vom 13. April, 1917. Die Fassung von 1977 ist anders. Vgl. Wood 1977, S. 136. Übersetzung: Aufgrund von Marcells Bitte stimmte Stieglitz zu, *Fountain* für das Frontispiz des Magazins zu photographieren. Er war sehr amüsiert, fand aber auch, daß gegen die amerikanische Bigotterie gekämpft werden müsse. Er machte sich sehr viel Mühe mit dem Licht und machte es mit soviel Kennerschaft, daß der Schatten, der über das Urinal fiel, einen Schleier suggerierte. Das Objekt wurde umbenannt: »Madonna des Badezimmers«.

the *Madonna* appeared on the front page with the heading 'Exhibit Refused by the Independents', and opposite was an editorial which I wrote [...]"<sup>213</sup>

Die Photographie zeigt die leicht schiefe Anordnung des Urinals mit dem noch befestigten Einlieferungszettel auf dem relativ rohen Holzsockel, auf dessen oberen Teil der Schatten des Urinals fällt. Damit soll offensichtlich der vorläufige Charakter der Aufstellung dokumentiert werden. Direkt gegenüber, noch auf derselben Seite, folgt der Text "Buddha of the Bathroom" von Louise Norton. Also ist der tatsächliche, bewußt gewählte *zweite* Name für *Fountain* die Bezeichnung *Buddha of the Bathroom*. Darüber steht das sogenannte Editorial. Bisher wurde in der Literatur meist behauptet, daß dieser Text von Marcel Duchamp sei.<sup>214</sup> Beatrice Wood schrieb jedoch 1988, daß sie selbst diesen Text verfaßt habe.<sup>215</sup> Ihre enge Bekanntschaft mit Marcel und ihr Lehrer-Schüler-

**213** Wood 1988, S. 31.

**214** Vgl. Tomkins 1966, S. 39: »Später erörterte Duchamp den Fall in *The Blind Man* [...], und bei dieser Gelegenheit gab er seine eigene lakonische Definition des Ready-made [!], des fertigen Kunstgegenstandes: »Ob Mr. Mutt den Springbrunnen mit eigener Hand hergestellt hat oder nicht, ist unwichtig. Er wurde von ihm AUSGEWÄHLT. Er nahm einen gewöhnlichen, alltäglichen Gegenstand und stellte ihn so auf, daß Zweck und Bestimmung unter einem neuen Namen und Gesichtspunkt verschwanden – [er] schuf für jenen Gegenstand einen neuen Gedanken.« Vgl. z.B. von den neueren Autoren: Freeman 1990 b, S. 21. Dort wird der Text des Editorials wie bei Tomkins direkt (mit der übernommenen falschen 'Spätdatierung') Marcel Duchamp zugeschrieben: »Duchamp erklärte später: Mr. Richard Mutt sandte eine Fontäne ein ... Nun ist aber Mr. Mutts Fontäne nicht unmoralisch [...].« Freeman verweist auf Duchamp/Stauffer 1981, S. 228. Dort wird auch nur der Anfang, das »Editorial«, abgedruckt. Stauffer plädiert dafür, daß »zumindest teilweise« der Text von Duchamp sei. Vgl. Duchamp/Stauffer 1994, S. 228: »Der Tonfall Duchamps scheint mir jedoch, zumindest teilweise, unverkennbar, sodass sich meiner Meinung nach die Aufnahme in seine »Schriften« rechtfertigt.« Ades beruft sich auf Woods Autobiographie. Vgl. Ades 1978, S. 38: "Beatrice Wood in her autobiography describes a confrontation before the opening between an irate Rockwell Kent and Walter Arensberg [...]. Under Duchamp's direction she wrote the editorial for *The Blind Man*, 'The Richard Mutt case', giving two possible grounds for refusing the work. It was either immoral and vulgar, or it was plagiarism 'a plain piece of plumbing'. It was clear that it could be no more immoral than a bath tub, that one might see any day in a plumber's shop window." Vgl. Rotzler 1972, S. 31: »Seit 1915 in New York ansässig, sandte Duchamp 1917 als Jurymitglied einer Ausstellung heimlich unter dem Titel *Fountain* eine umgekehrte, mit R. Mutt 1917 signierte Urinschüssel ein. Die entrüstete Ablehnung bewog ihn zur Erklärung: »Die einen behaupten, die Fontäne von Richard Mutt sei unmoralisch, vulgär; die anderen [...].« Rotzler gibt keine Quelle an.

**215** Vgl. Wood 1988, S. 31.

104 Verhältnis, von dem oben schon die Rede war, dürfte jedenfalls auf einen maßgeblich großen Einfluß von Duchamp hindeuten,<sup>216</sup> auch ist eine Art 'Auftrag' mit künstlerischer Beratung wie bei dem Plakat für den Ball sehr wahrscheinlich. Jedenfalls aber können wir uns von einer gesicherten alleinigen Autorschaft Duchamps verabschieden.

They say any artist paying / six dollars may exhibit. / Mr. Richard Mutt sent in a / fountain. Without discussion / this article disappeared and / never was exhibited. / What were the grounds for refusing / Mr. Mutt's fountain: - / 1. Some contended it was im- / moral, vulgar. / 2. Others, it was plagiarism, a / plain piece of plumbing. / Now Mr. Mutt's fountain is not / immoral, that is absurd, no more than / a bath tub is immoral. It is a fixture that / you see every day in plumbers' show windows. / Whether Mr. Mutt with his own

216 Vgl. Duve 1989 b, S. 79: «[...] et à l'intérieur un article non signé intitulé *The Richard Mutt Case* révèle le prénom du mystérieux R. Mutt. Bien qu'il soit de la plume de Beatrice Wood écrivant plus ou moins sous la dictée de Duchamp, il est censé avoir été écrit par un lecteur, et donc par un regardeur de l'exposition, aveugle, puisqu'il n'a pas vu l'urinoir, mais qui authentifie la signature de M. Mutt en lui accolant son prénom, faisant de lui un artiste méconnu et non plus seulement inconnu.» De Duve spricht von Wood und Duchamp als den Verfassern. Spekulierend nennt er auch einen unbekanntem »Leser«. Dafür, daß das Editorial angeblich als »Leserbrief« an *The Blind Man* geschickt worden sei, gibt es im Heft gar keinen Anhaltspunkt. Die »Leserbriefe«, wenn auch gefälscht, sind alle als Leserbriefe gekennzeichnet. Vgl. Duve 1993, S. 93 u. 96: »[...] und im Innern enthüllt ein nicht gezeichneter Artikel unter dem Titel »The Richard Mutt Case« den Vornamen des mysteriösen R. Mutt. Obwohl er aus der Feder von Beatrice Wood stammt, die mehr oder weniger unter dem Diktat Duchamps schreibt, ist er angeblich von einem Leser geschrieben worden, folglich also von einem Ausstellungsbesucher, der blind ist, da er das Urinierbecken nicht gesehen hat, der jedoch den Namenszug des Herrn Mutt beglaubigt, indem er ihm einen Vornamen anfügt und aus ihm einen verkannten und nicht mehr nur unbekanntem Künstler macht.« Diese Interpretation erübrigt sich insofern, als sie aus falschen Voraussetzungen gefolgert ist. In der Fußnote dazu schreibt de Duve auf S. 96: »Nach anderen Quellen war es Arensberg, der den *Richard Mutt Case* schrieb [zitiert Marquis 1981, S. 163-164]. Wenn er in Briefen darauf angesprochen wurde, war Duchamp äußerst vorsichtig, um die Identität des Verfassers des Leitartikels zu wahren, und redete immer nur von »den Herausgebern«, so z. B. in der Antwort auf eine Frage von Serge Stauffer ([...] *Schriften* [...] 1981, S. 280). Das mündliche Interview für den *British Art Council* ist indessen bezeichnend. Sylvester und Hamilton nahmen ihn schwer in die Zange und insistierten darauf, daß Stil und Syntax des Leitartikels an ihn erinnerten und nicht an jemanden, dessen Muttersprache Englisch sei.«

hands / made the fountain or not has no importance. / He CHOSE it. He took an ordinary article / of life, placed it so that its useful significance / disappeared under the new title and point of / view – created a new thought for that object. / As for plumbing, that is absurd. / The only works of art America / has given are her plumbing and / her bridges.<sup>217</sup>

Die wichtigen Begriffe, die sich in der Folgezeit an jedwedem Ready-made angelagert haben, werden im Editorial genannt: Eigenhändigkeit spielt keine Rolle, nur die Wahl ist entscheidend. Zugleich werden hier die Plazierung, der andere Betrachterstandpunkt und der neue Titel als konstituierende Elemente genannt. Nur daraus ergibt sich der neue Gedanke für das gewöhnliche Objekt, dessen »nützliche« Bedeutung nur so verschwinden kann: "He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object." Deutlicher läßt sich nicht sagen, wie wesentlich der Titel für das Springbrunnen-Pissoir ist, wie eng Objekt und Wort zusammenhängen. Festzuhalten ist, daß es um das Verschwinden von alter Bedeutung und um das Auftauchen von neuer geht – also um etwas, das sich (schon als Denken) größtenteils auch in der Sprache vollzieht. Man könnte meinen, es vollziehe sich nur in der Sprache. Hier geht es aber um die Wort-Objekt Beziehung. Das Erkennen des Objektes durch Wahrnehmung geschieht nicht ausschließlich auf der Sprachebene, sondern auch als Mustererkennung. Ohne besonders auf den sprachlichen Aspekt einzugehen, hat Roché in seiner 1959 publizierten 'Definition' der Ready-mades den Aspekt des Bedeutungswandels genau hervorgehoben:

Seine Readymades sind Gegenstände, die man nimmt, wie sie sind, und an-

**217** *Blind Man*, No. 2, S. 5. Übersetzung: Sie sagen, jeder Künstler, der sechs Dollar bezahlt, könne ausstellen. Herr Richard Mutt sandte einen Fountain ein. Ohne Diskussion verschwand dieser Gegenstand und wurde niemals ausgestellt. Was waren die Gründe, Mr. Mutts Fountain zurückzuweisen: – 1. Einige behaupteten, es sei unmoralisch, vulgär. 2. Andere, es sei ein Plagiat, ein einfaches Stück Sanitäranlage. Nun ist Mr. Mutt's Fountain nicht unmoralisch, das ist absurd, nicht unmoralischer als es eine Badewanne ist. Es ist ein Installationsartikel, den man jeden Tag in den Schaufenstern der Klempnerläden sehen kann. Ob Mr. Mutt Fountain mit seinen eigenen Händen gemacht hat oder nicht, ist nicht wichtig. Er WÄHLTE es AUS. Er nahm einen alltäglichen Gegenstand und hat ihn so plaziert, daß seine nützliche Bedeutung unter dem neuen Titel und von dem neuen Standpunkt aus verschwand, – schuf einen neuen Gedanken für diesen Gegenstand. Von wegen Sanitäranlagen, das ist absurd. Die einzigen Kunstwerke, die Amerika hervorgebracht hat, sind seine sanitären Anlagen und seine Brücken. Vgl. abweichende Übersetzung bei Duchamp/Stauffer 1994, S. 228.

106 ders als gewöhnlich verwendet, weil sie einem gefallen – oder mißfallen –, oder die man leicht verändert, um so ihre ursprüngliche Bedeutung zu ändern.<sup>218</sup>

Der letzte Satz in *The Richard Mutt Case*, in dem von dem amerikanisch klempnerischen Beitrag zur Kunst die Rede ist, gehört zu den häufig zitierten in der Literatur zu Duchamp. Eine für die Ikonographie sehr wichtige Entdeckung wurde 1990 publiziert. Dort wird auf die »kuriose Ähnlichkeit« des Schlußsatzes mit der Art und Weise verwiesen, wie Sanitärbetriebe in Amerika Werbung für ihre Ware betrieben. Auf der Titelseite einer Publikation der Trenton Potteries Company von Mai 1915 steht: »Irgendjemand hat gesagt, der bislang größte Beitrag Amerikas zur Kunst sei das reine, weiße Badezimmer. Zweifellos stellt die Sanitärkeramik einen der wichtigsten Beiträge zu Gesundheit und Komfort dar.«<sup>219</sup>

Am Ende des Editorials wurde wiederum eine Art 'Ready-made' plaziert. Wenn die Verfasser den »Richard Mutt Fall« mit diesem teilweise vorgefertigten Text abschließen, ist sehr wahrscheinlich, daß er als Zitat nicht nur bis hin zu dem Verkaufskatalog reichen soll, sondern darüber hinaus. Die Texte in *The Plumber's Trade Journal* gehören jedoch einer anderen Gattung an als die Texte in *The Blind Man*. 1915 konnte vermutlich fast jedermann das unbestimmte »irgendjemand« im Katalog auflösen. War ein ähnlicher Satz durch die amerikanische Presse gewandert, als Karikatur oder hatte tatsächlich irgendjemand, ein wichtiger Firmenboss, ein Senator, oder gar der Präsident einen solchen Ausspruch irgendwo von sich gegeben? Diese Quelle ist noch nicht gefunden. Louise Norton schreibt über den Buddha des Badezimmers. Nach der Einleitung zum Fall Richard Mutt folgt nun also, noch auf der selben Seite, das »Plädoyer«. Dieser Text wird auch immer in Zusammenhang mit *Fountain* zitiert.

**218** Roché 1962, S. 87.

**219** Varnedoe/Gopnik 1990, S. 203 u. 336. Als Quelle wird dort angegeben: *The Plumbers' Trade Journal*, 15. Februar 1915, S. 1. Vgl. auch S. 203. Hier wird ohne wörtliches Zitieren des Textes *The Blind Man* verwendet: »Duchamp betonte damals ebenfalls nachdrücklich, daß es keineswegs absurd sei, Sanitäranlagen als Kunst zu betrachten. In der Avantgardezeitschrift *The Blind Man* veröffentlichte er (anonym) einen Protest gegen die Weigerung, das Stück in der Ausstellung zu zeigen, zu der es eingeliefert worden war. Dort meinte er, >die einzigen Kunstwerke, die Amerika hervorgebracht hat, sind seine Sanitäranlagen und Brücken< – die keinesfalls überraschende Bewunderung eines Modernisten für die lapidaren Tugenden der Konstruktionstechnik.« Vgl. auch weiter unten: »In seinem ironischen Leserbrief gegen die Ablehnung des *Brunnens* argumentierte Duchamp, daß das Urinal wie die Badewanne, eine Anlage sei, >die man tagtäglich in den Schaufenstern von Sanitärgeschäften sieht.<«

Meist wird dabei jedoch nur der Anfang der aufgeschlagenen Doppelseite beachtet.<sup>220</sup> Tatsächlich geht der Text auf der folgenden Seite weiter und enthält Elemente, die *Fountain* ebenso kommentieren wie der Anfang des Textes. Durch welche möglichen Ableitungsketten aus *Fountain* ein Buddha werden konnte, ist oben schon angedeutet worden. Wichtiges Thema von *Buddha of the Bathroom* ist der Wechsel, der Wandel, die Veränderung.

Die Ursprünge des Buddhismus liegen im 6. Jahrhundert vor Christus. Der zukünftige Buddha, der »boddhisattva« (»das zum Erwachen bestimmte Wesen«) wird 558 v. Chr. oder 567 v. Chr. in Kapilavastu geboren. Wesentlich für seinen Lebensweg ist der ständige Wandel seiner Lebenseinstellung und -haltung. Damit verbunden sind die neuen Namen, die er trägt. Als Siddhartha durchlebt er alle Freuden eines jungen Prinzen. Unter dem Namen Gautama wird er zum wandernden Asketen. Durch seine strengen Kasteiungen und vollkommenen Fastenübungen erwirbt er den Titel »Sakyamuni«. Erst im Durchlaufen der vier Stadien der Meditation erfolgt die Wandlung zum »Buddha«.<sup>221</sup> Mircea Eliade schreibt:

Die dritte Wache stellt die *bodhi*, die Erweckung, dar, denn er erfaßt das Gesetz, das diesen infernalischen Kreislauf der Geburten und Wiedergeburten möglich macht, das sogenannte Gesetz der zwölf »Entstehungen in gegenseitiger Abhängigkeit« (§ 157) und entdeckt zu gleicher Zeit die Bedingungen, die notwendig sind, um diese »Entstehungen« anzuhalten. Von hier an besitzt er die vier »Edlen Wahrheiten«: Er ist genau in dem Augenblick, in dem es Tag wurde, zum Buddha, zum »Erweckten«, geworden.<sup>222</sup>

Beim Buddha erfolgt die neue Namensgebung jeweils nach Erreichen einer neuen Wesensstufe. Was für einen gläubigen Buddhisten einen wichtigen Inhalt seines Mythos darstellt, ist bei Duchamps Ready-made nur ein Spiel. Das Urinoir wird *Fountain*, wird "Buddha of the Bathroom" und auch anderes. So wird jedesmal nur durch Benennung ein »neuer Gedanke« geschaffen.

Louise Norton beginnt mit einer evolutionistischen Theorie, die den Menschen vom Affen her ableitet und erläutert, warum die Affen diese Evolution nicht gut finden können:

**220** Vgl. die Abbildung der Seiten 4 und 5 von *The Blind Man*, No. 2, bei Ades, 1978, S. 37. Seit dieser Veröffentlichung hielt der Text in die Literatur zu Duchamp Einzug. Vgl. Camfield 1991, S. 140, Camfield 1989, S. 79. Erst der Text von Camfield geht ein kleines Stück weiter auf die nächste Seite. Vgl. unten Abb. S. 110/111.

**221** Vgl. Eliade 1979, S. 69-75. Ich folge hier zusammenfassend teilweise auch dem Wortlaut bei Eliade.

**222** Eliade 1979, S. 73.

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; 'there is a death in every change' and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his *Inferno* with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.<sup>223</sup>

Bei Norton ist der Affe derjenige, der nicht fortschreiten kann, evolutionistisch auf der Strecke bleibt, weil er sich nicht verändern will. Das Wort "tail", das im ganzen Heft dreimal vorkommt, ist möglicherweise das Wort, weswegen Beatrice Wood mit ihrem Vater aneinandergeraten war: "There are three words there no young girl should ever know. If it goes through the mails you will tangle with the law and be put in prison."<sup>224</sup> "Tail" meint hier im Kontext zuerst natürlich nur »Affenschwanz«. Im Amerikanischen bedeutet "tail", wie jedes Wort für »Schwanz« in allen Sprachen, im übertragenen Sinne auch männliches Glied. Im amerikanischen Englisch ist "tail" aber auch ein Wort der Umgangssprache für das weibliche Genital und die sexuelle Befriedigung des Mannes.<sup>225</sup>

**223** *Blind Man*, No. 2, S. 5. Übersetzung: Badezimmerbuddha. Ich vermute, daß Affen ungerne ihren Schwanz verloren haben. Notwendig, brauchbar und eine Zierde, konnte die Vorstellung von Affen sich nicht bis zu einer schwanzlosen Existenz ausdehnen (und frei herausgesagt, sehen Sie die biologische Schönheit unseres Schwanzverlustes?), jedoch, nun, da wir uns daran gewöhnt haben, geht es uns ziemlich gut ohne diese. Aber die Evolution ist nicht angenehm für die Affenrasse; >in jeder Veränderung steckt der Tod< und wir Affen lieben den Tod nicht so wie wir sollten. Wir sind wie diese Philosophen, die Dante in sein *Inferno* stellte, mit den Köpfen in der falschen Richtung auf den Schultern. Wir gehen rückwärts schauend vorwärts, jeder mit mehr Persönlichkeit seiner Vorfahren ausgestattet als seiner eigenen. Unsere Augen sind nicht die Unsrigen.

**224** Wood 1977, S. 136. Vgl. Wood 1988, S. 31f: "You are too young to understand the implications of what you are mixed up in. There are words in there no young girl should ever know. If it goes through the mail you will tangle with the law and be put in prison." Hier ist die genaue Angabe "three words" zu "words" geworden. Vgl. zum Kontext meinen Text oben.

**225** Vgl. Spears 1990. Stichwort "tail": "1. the female genitals; the vulva. (Primarily male talk. Not as well known as the following senses. [...]) 2. Women considered as a receptacle for the penis. [...] 3. male sexual release through copulation with a female [...]."



Die Passage müßte im Deutschen immer doppeldeutig, männlich und weiblich, übersetzt werden: »Ich vermute, daß Affen nicht gerne ihre Schwänze und Löcher verlieren würden.« Auch der Rest des Textes wird entsprechend anders in seiner Bedeutung. Recht vordergründig wird dann der Verlust der Sexualität thematisiert. Der Blick zurück in der Evolution ist der Blick auf die »Vorstellungswelt« der Affen, die sich ein schwanz- und lochloses Dasein nicht vorstellen können. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal den Kontext der Seiten 4 und 5 in *The Blind Man*, No. 2 (Abb. 10). Das »Loch«, the "tail", in *Fountain* ist unübersehbar. Daß diese scheinbar weit hergeholte Lesart denkbar ist, beweist Beatrices Vater. Er konnte, beeinflusst von Text und Bild, keine andere Bedeutung des Textes mehr erfassen und hielt die ganze Angelegenheit offenbar für strafbare Pornographie.

Das nächste Thema sind die Philosophen mit den herumgedrehten Köpfen. In *The New York Tribune* vom 12.9.1915 hatte Henry McBride Marcel Duchamp mit folgendem Satz zitiert: »Wozu machen die Amerikaner aus Rodin einen Gott? Diese offizielle Kunst ist vorsintflutlich – wieso immer rückwärts statt vorwärts gehen.«<sup>226</sup> 1936 verwendet Duchamp wieder die gleiche Fortschritt-Rückschritt-Metapher: »Es wird natürlich immer Maler geben, aber für mich liegt keine Religion fürs Leben mehr in ihr. Ich bin unfähig zu sehen, wer die Genies von morgen sein werden, die sich jetzt ihren Weg nach oben bahnen. Für mich scheinen sie rückwärts zu gehen, statt vorwärts zu schreiten.«<sup>227</sup> Das in *The Blind Man* verwandte Bild ist Duchamp noch in späterer Zeit ganz geläufig. In *The Buddha of the Bathroom* wird, eine gelehrte Abhandlung parodierend, die Herkunft der Metapher erläutert. Dantes Inferno wird erwähnt. Im 20. Gesang ist von den 'herumgedrehten' Philosophen die Rede:

Und ich sah Leute in dem runden Graben,  
Die kamen stumm und weinend so geschritten  
Wie Prozessionen hier auf dieser Erde.  
Und als ich meine Blicke tiefer senkte,  
Da sah ich jeden zauberisch verwandelt  
Vom Kinn hinab bis zum Beginn des Rumpfes.  
Zum Rücken nämlich standen die Gesichter,  
Und alle mußten darum rückwärts gehen,  
Weil sie nach vorwärts nicht mehr schauen konnten.<sup>228</sup>

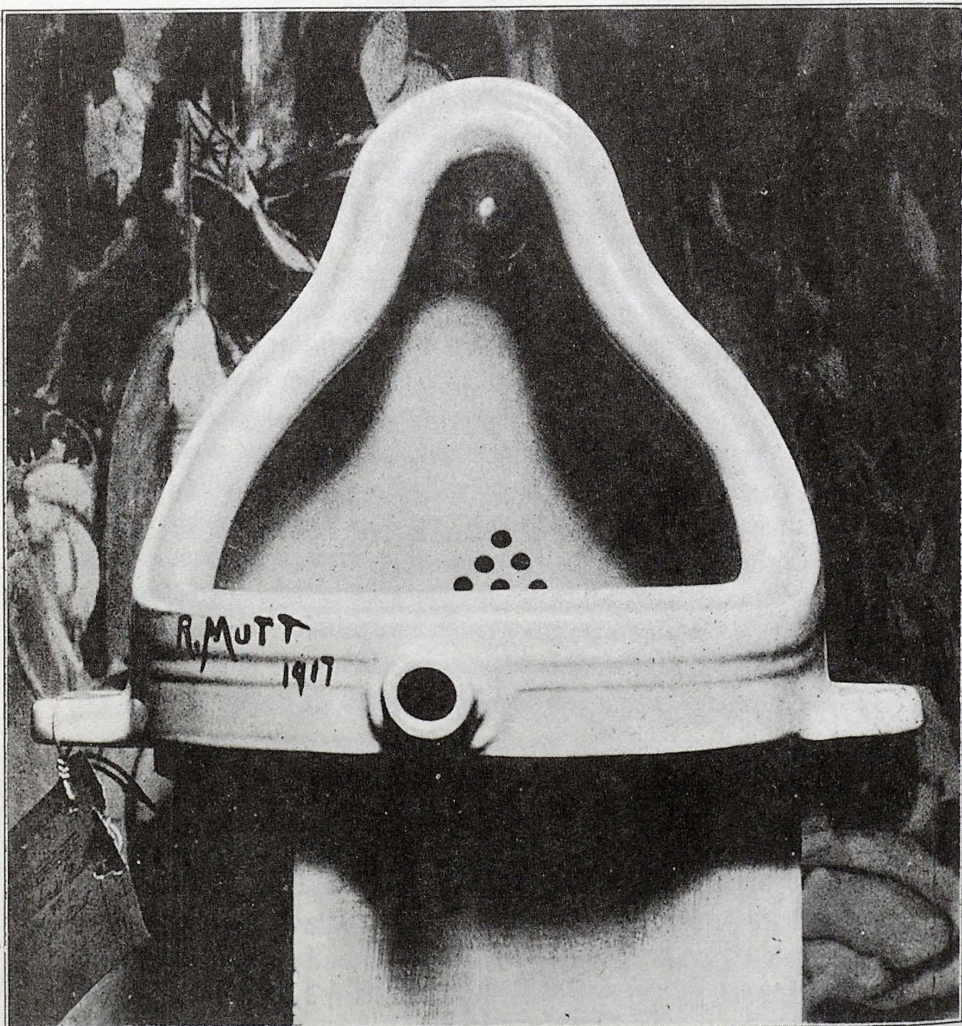
**226** Henry McBride: *The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us*, o.e., Deutsche Fassung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 12.

**227** Unsigniert [Frank Merchant]: *Restoring 1000 Glass Bits in Panels [...]* *The Literary Digest*, New York, CXXI/25, 20. Juni 1936, 20,22 – CW D32. Deutsche Fassung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 27.

**228** Dante 1968, S. 233f.

Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

# THE BLIND MAN

## The Richard Mutt Case

*They say any artist paying six dollars may exhibit.*

*Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.*

*What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—*

- 1. Some contended it was immoral, vulgar.*
- 2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

*Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.*

*Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.*

*As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.*

## “Buddha of the Bathroom”

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; “there is a death in every change” and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idees*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charm-

ing thing about our human institution is that although a man marry he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one* woman can sleep with in legal purity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their “Boss,” to his children only their “Father,” and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogomy.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any “innocent” eye

112 Bei Dante gehen die Leute rückwärtsschauend rückwärts, bei Norton rückwärtsschauend vorwärts. Norton verwendet Dantes Bild, um diejenigen zu entlarven, die – weil sie immer nur zurückschauen – den wahren Fortschritt, die Avantgarde in der Kunst nicht erkennen können. So weit ist das Bild leicht verständlich und folgt auch schlüssig aus dem evolutionistischen Anfang des Textes. Liest man jedoch den Text bei Dante weiter, so ergeben sich neue Aspekte, die als Bedeutung hinzutreten können, denn Dantes 20. Gesang wird ja ausdrücklich durch die namentliche Erwähnung des Autors und durch den Hinweis auf diejenigen, deren Gesichter zum Rücken gedreht sind, zitiert. Sie sind bei Dante Bestrafte, die für ihre Vergehen büßen. Amphiarus wird genannt, der zu weit nach vorwärts schauen wollte, oder Tiresias, der zum Weibe wurde:

Sieh auch Tiresias, der sich so verwandelt,  
Als er aus einem Mann zum Weibe wurde  
Und alle seine Glieder ausgewechselt;  
Und der dann noch einmal hat schlagen müssen  
Die zwei verschlungenen Schlangen mit der Rute,  
Bevor er wieder Mannsgestalt erhalten.<sup>229</sup>

Noch weitere werden genannt: Arun, der Sternseher, der »im weißen Marmor eine Höhle hatte«, Manto, »jenes wilde Weib«, »die durch viele Länder irrte«, »Eurypylos«, Guido Bonatti, Asdente, der »Webstuhl und Spindel für den Zauber« verließ, um »Hexerei« mit »Bild und Kräutern« zu treiben. Hier sind es gerade die Sehenden, die Suchenden, Irrenden und Sich-Verirrenden, die bestraft werden, weil sie sich zu weit vorgewagt haben oder weil sie ihr Handwerk vernachlässigten, um sich dem Lug und Trug hinzugeben. Besonders diese literarischen Figuren dürften Duchamp interessiert haben, da sie Motive symbolisieren, mit denen er sich in dieser Zeit ausführlich beschäftigte. Dabei geht es zentral um den Wechsel (z.B. des Geschlechtes), allgemein um das Vertauschen von Identitäten und Bedeutungen, das Verschwinden und Auftauchen. Ganz folgerichtig fährt Norton fort:

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idees*, [sic!] Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas.<sup>230</sup>

**229** Vgl. ebenda, S. 235: »Weil er zu weit nach vorwärts schauen wollte, / Schaut er zurück und muß nach rückwärts schreiten.«

**230** *Blind Man*, No. 2, S. 5. Übersetzung: Die Ideen, die unsere Vorfahren miteinander verbunden haben, dürfen von niemandem auseinander genommen werden. In *La Dis-*



Sehr präzise informiert Duchamp im Interview von 1966 über seine Ready-mades und implizit sogar über den Zusammenhang mit Gourmonts *La Dissociation des Idées*. Die Ready-mades, sagt Duchamp dort, hatten die Aufgabe, den Künstler »von den Gedanken zu befreien«.

Die Ready-mades sind etwas ganz anderes als das Große Glas. Ich habe sie ohne Absicht gemacht, ohne andere Absicht als die, mich von den Gedanken zu befreien. Jedes Ready-made ist verschieden. Man findet keinen gemeinsamen Charakter [...]. Was das Erkennen einer Leitidee betrifft: nein. Die Indifferenz gegenüber dem Geschmack: weder Geschmack im Sinn der photographischen Darstellung, noch Geschmack im Sinn der gut gemachten Materie. Der gemeinsame Punkt ist die Indifferenz. Ich hätte zwanzig Dinge in der Stunde auswählen können, aber sie hätten sich schließlich geglichen.<sup>231</sup>

Bei Gourmont, in *La Dissociation des Idées*, gibt es eine Stelle, die genau zum Begriff der Indifferenz paßt:

Il y a un état intermédiaire entre la glace et l'eau fluide, c'est quand l'eau commence à se façonner en aiguilles, quand elle craque et cède [sic] encore sous la main qui s'y plonge: peut-être ne faut-il pas demander même aux mots du manuel philosophique d'abdiquer toute prétention à l'ambiguïté.<sup>232</sup>

Gourmont beschreibt den Übergang von einem Aggregatzustand in einen anderen. Das Wasser ist noch nicht Eis, oder das Eis ist noch Wasser. Es ist im Moment des Übergangs weder das eine noch das andere, zugleich ist es paradoxerweise beides. Auffälligster Nachweis, daß Duchamp immer wieder an diesem Thema der Indifferenz im Sinne des Weder-Noch und des Sowohl-Als-Auch gearbeitet hat, ist die Tür für das Atelier in der Rue Larrey 11, Paris, von 1927-1967.<sup>233</sup> Wenn sie den einen Raum schließt, öffnet sie zugleich den anderen; die Tür selbst ist eben indifferent, unentschieden, weder geöffnet noch

*sociation des Idées* zeigt Remy de Gourmont ziemlich analytisch, wie unantastbar heilig die Hochzeit von Ideen ist.

**231** Hahn 1966, hier nach Duchamp/Stauffer 1992, S. 206.

**232** Gourmont 1900, S. 94. Übersetzung: Es gibt ein Mittelding zwischen dem Eis und dem flüssigen Wasser, das ist, wenn das Wasser beginnt, sich in Nadeln zu formieren, wenn es noch knackt und nachgibt unter der Hand, die dort eintaucht. Vielleicht muß man nicht einmal nach den Worten des philosophischen Handbuches fragen, um auf jeden Anspruch auf Doppelsinnigkeit zu verzichten.

**233** Schwarz 1970, Nr. 291.

114 geschlossen und auch geöffnet und auch geschlossen. Der halb geöffnete Zustand, wie er auf den meisten Photographien gezeigt wird, verstärkt dieses Paradox. In der Benennung des Zustandes der Tür wird der Zusatz »halb« notwendig. Die Tür läßt sich nur beschreiben, als etwas, das sich halb und halb zwischen den zwei mal zwei Positionen 'geöffnet' und 'geschlossen' befindet – wie das 'Mittelding' zwischen Wasser und Eis. Marcel Duchamp erwähnt 1954 dazu eine weitere Unentscheidbarkeit.

Ich bewohnte in Paris ein winziges Atelier. Um den spärlichen Platz maximal auszunützen, kam ich auf die Idee, einen einzigen Türflügel zu verwenden, welcher abwechslungsweise in zwei rechtwinklig angeordnete Rahmen passte. Ich zeigte das Ding meinen Freunden und sagte, dass das Sprichwort »Eine Türe muss entweder offen oder geschlossen sein« hiermit der Unwahrheit überführt werde. Später hat man den praktischen Grund dieser Massnahme vergessen und darin nur noch die dadaistische Herausforderung gesehen.<sup>234</sup>

Duchamp betont hier in der scheinbar nur ganz sachlichen Erläuterung die Indifferenz zwischen dem »praktischen Grund« und der »dadaistischen Herausforderung« und läßt die Tür damit zwischen Alltagsgegenstand und Kunstobjekt oszillieren.

Nun wieder zum Text in *The Blind Man*, No. 2. Analog zu den Beispielen, die Gourmont anführt, erfindet Louise Norton selbst eins und trivialisiert auf ironische Weise Goumonts Ausführungen zu Fleischeslust und Fortpflanzung:<sup>235</sup>

At least one charming thing about our human institution is that although a man marry he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one* woman can sleep with in legal purity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their 'Boss', to his children only their 'Father', and to himself certainly something more complex.<sup>236</sup>

**234** Duchamp/Stauffer 1994, S. 194: »Gegenüber Sanouillet (1954, S. 5) erklärte Duchamp dazu: »Ich bewohnte [...]«

**235** Das muß nicht unbedingt stimmen. Die Analogie jedoch ist zutreffend. Vgl. Gourmont 1900, S. 84: «On trouverait une assez curieuse illustration de ces principes en examinant l'état présent de la morale sexuelle. Cette morale, particulière aux peuples chrétiens, es fondée sur l'association très étroite de deux idées, l'idée de plaisir charnel et l'idée de génération.»

**236** *Blind Man*, No. 2, S. 5. Übersetzung: Wenigstens ist ein bezaubernder Umstand un-

Ironisch gemeint wird hier vorgestellt, wie die Idee, die Bedeutung wandert – vom Mann zum Ehemann, zur geldverdienenden Einrichtung, zum *einen* (legitimen) Beischlafpartner, zur abstrakten (Liebessehnsuchts-)Idee einer anderen, zum Boß, zum Vater. Die Rückkehr zum Ich wird konsequenterweise als etwas »Komplexeres« bezeichnet und nicht mehr näher beschrieben. So banal das Beispiel tatsächlich ist, erklärt es das Ready-made im Licht von Gourmonts *Dissociation des Idées*. Jeder Wechsel der Perspektive verwandelt die Bedeutung einer Person oder eines Dinges. Daraufhin kann Norton nun die »Juroren« der Unabhängigen als lächerliche Figuren hinstellen:

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogomy [!]. When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort.<sup>237</sup>

Dem Vorwurf der atavistischen und unabänderlichen Ideenmonogamie wird die Freiheit des Denkens entgegengestellt.

Yet to any 'innocent' eye [neue Seite, 6] how pleasant is its chaste simplicity of line and color! Someone said, "Like a lovely Buddha"; someone said, "Like the legs of the ladies by Cezanne" [sic!]; but have they not, those ladies, in their long, round nudity always recalled to your mind the calm curves of decadent plumbers' porcelains?<sup>238</sup>

serer menschlichen Institution, daß, obwohl ein Mann heiratet, er nicht *ausschließlich* ein Ehemann sein kann. Neben seinem Dasein als geldverdienender Einrichtung und als der *eine* Mann, mit dem *eine* Frau in legaler Reinheit ohne Sünde schlafen kann, mag er sogar ebensogut die Personifikation der abstrakten Idee einer anderen Frau sein. Sünde, während er für seine Arbeiter nichts anderes ist als ihr »Boß«, für seine Kinder nur ihr »Vater«, und für sich selbst sicherlich etwas Komplexeres.

**237** *Blind Man*, No. 2, S. 6. Übersetzung: Aber mit Objekten und Ideen ist das anders. Kürzlich hatten wir eine Möglichkeit, ihre peinlich genaue Monogamie zu beobachten. Als die Juroren der *Society of Independent Artists* sich ziemlich beeilten, das Stück Skulptur wegzuräumen, das *Fountain* heißt und von Richard Mutt eingereicht wurde, weil das Objekt in ihren atavistischen Gehirnen unabänderlich mit einer bestimmten natürlichen Funktion einer verschwiegenen Art verbunden war.

**238** *Blind Man*, No. 2, S. 5f. Übersetzung: Jedoch, für jedes »unschuldige« Auge: wie erfreulich ist seine keusche Einfachheit von Linie und Farbe! Jemand sagte, »Wie ein netter Buddha«; jemand sagte, »wie die Beine der Damen von Cézanne«; aber haben sie

116 Der gesamte Text läßt sich nur richtig einordnen, wenn Anspielungen und Ironie verstanden werden. Die Genealogie, die hier aufgebaut wird, führt zunächst von Dante bis zu Remy de Gourmont auf der philosophisch-literarischen Linie. Unter 'kunsthistorischem' Aspekt wird fernöstliche Kunst direkt mit Cézanne verbunden. Dies zitiert die Methode einer emphatisch vorgetragenen Genealogie, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht selten anzutreffen ist. So könnte beispielsweise Kahnweiler, der mehrfach auf Cézanne als den »Ausgangspunkt der gesamten Malerei der Gegenwart« verweist, um dann den Kubismus als notwendigen Schritt daraus zu folgern,<sup>239</sup> hier ironisch nachgeäfft sein. Die »genealogische Methode« wird wenig später auch André Breton zur Ableitung des Surrealismus mit großem Ernst aufgreifen.<sup>240</sup> Daß allerdings in *The Blind Man* die Ableitungskette deutlich ironisiert wird, zeigt die Argumentation: Irgendjemand fühlt sich durch *Fountain* an »die Beine der Damen von Cézanne« erinnert, und dann ist es nur konsequent zu schließen, daß diese Kunst-Beine das Kunst-*Fountain* geradezu als notwendige Folge nach sich hätten ziehen müssen.

At least as a touchstone of Art how valuable it might have been! If it be true, as Gertrude Stein says, that pictures that are right stay right, consider, please, on one side of a work of art with excellent references from the Past, the *Fountain*, and on the other almost anyone of the majority of pictures now blushing along the miles of wall in the Grand Central Palace of ART. Do you see what I mean?<sup>241</sup>

Das englische Wort "touchstone", das mit »Prüfstein« übersetzt werden kann, ist auch »Stolperstein«, Stein des Anstoßens und Anstoßes. "Touchstone" ist der sprechende Name für den Narren in Shakespeares Sommernachtstraum. "Touchstone" ist auch Titel einer zeitgenössischen Zeitschrift, in der u.a. McBride und William Glackens Artikel oder Interviews zur Ausstellung publizierten.<sup>242</sup>

nicht, diese Damen, mit ihrer langen, runden Nacktheit immer in deinem Geist die ruhigen Kurven von dekadentem Sanitärporzellan hervorgerufen?

**239** Vgl. Kahnweiler 1958, S. 12, 17.

**240** Vgl. dazu ausführlich Holländer 1970.

**241** *Blind Man*, No. 2, S. 6. Übersetzung: Wenigstens als ein Prüfstein der Kunst, wie wertvoll hätte es sein können! Wenn es wahr ist, wie Gertrude Stein sagt, daß Bilder, die richtig sind, auch richtig bleiben, so ist, bitteschön, zu überlegen: auf einer Seite ein Werk mit exzellenten Referenzen aus der Vergangenheit, *Fountain*, und auf der anderen Seite beinahe jedes beliebige aus der Mehrheit der Bilder, die sich nun an den meilenlangen Wänden im Grand Central Palace of ART schämen. Verstehst du, was ich meine?

**242** Vgl. Naumann 1979 b, S. 50.



Das nicht ausgestellte Stück *Fountain* wird (hier – in seinem eigenen «Salon des Refusés») in seiner Bedeutung weit über die meilenlangen Reihen des »Salons« hinausgehoben, denn die Mehrheit der Bilder dort müsse sich schämen, überhaupt als Kunst ausgestellt zu sein. Danach wird die Unabhängigkeit der Unabhängigen eingeklagt.

Like Mr. Mutt, many of us had quite an exorbitant notion of the independence of the Independents. It was a sad surprise to learn of a Board of Censors sitting upon the ambiguous question, What is ART? To those who say that Mr. Mutt's exhibit may be Art, but is it the art of Mr. Mutt since a plumber made it? I reply simply that the *Fountain* was not made by a plumber but by the force of an imagination; [...]<sup>243</sup>

Norton führt hier den Begriff der »Imagination« ein, das wichtige Konstituens für den Bedeutungswandel beim Ready-made. Das unmittelbar folgende, für den Sprechduktus im *Blind Man* typische "someone said" oder hier "it has been said", also das ungenaue Zitieren ohne Quellenangabe (tatsächlich wird hier schon Montaigne verwendet) erklärt den Begriff genauer:

[...] and of imagination it has been said, "All men are shocked by it and some overthrown by it." There are those of my intimate acquaintance who pretending to admit the imaginative vigor of Mr. Mutt and his porcelain, slyly quoted to me a story told by Montaigne in his Force of the Imagination of a man, whose Latin name I can by no means remember, who so studied the very "essence and motion of folly" as to unsettle his initial judgment forevermore; so that through overmuch wisdom he became a fool. It is a pretty story, but in defense of Mr. Mutt I must in justice point out that our merry Montaigne is a garrulous [!] and gullible old man, neither safe nor scientific, who on the same subject seriously cites by way of illustration, how by the strength simply of her imagination, a white woman gave birth to a "black-a-moor"! So you see how he is good for nothing but quotation, M. Montaigne.<sup>244</sup>

**243** *Blind Man*, No. 2, S. 6. Übersetzung: Wie Herr Mutt hatten viele von uns eine exorbitante Vorstellung von der Unabhängigkeit der Unabhängigen. Es war eine traurige Überraschung, von einer Zensurbehörde erfahren zu müssen, welche die zweideutige Frage ausbrütet: Was ist KUNST? Denjenigen, die sagen, daß Herr Mutts Ausstellungsstück Kunst sein könnte – aber ist es die Kunst von Herrn Mutt, wenn es ein Klempner gemacht hat? antworte ich einfach, daß *Fountain* nicht von einem Klempner gemacht wurde, sondern durch die Kraft einer Imagination.

**244** *Blind Man*, No. 2, S. 6. Übersetzung: [...] und von der Imagination ist gesagt worden:

118 Scheinbar ganz distanziert, indem Norton den Hinweis auf Montaigne einem ihrer Bekannten zuschreibt, führt sie die Genealogie fort und liefert weitere Anspielungen. In Michel de Montaignes *Essais* heißt das 20. Kapitel «De la force de l'imagination» (Über die Macht der Phantasie). Es beginnt:

Fortis imaginatio generat casum, disent les clerics. Je suis de ceulx qui sentent tres grand effort de l'imagination : chascun en est heurté, mais aucuns en sont renversez. Son impression me perce; et mon art est de luy eschapper, par faulte de force à luy resister.<sup>245</sup>

Der Mann, an dessen lateinischen Namen sich Louise Norton nicht erinnern will, ist »Gallus Vibius«. Von ihm berichtet Montaigne:

Gallus Vibius banda si bien son ame à comprendre l'essence et les mouvements de la folie, qu'il emporta son iugement hors de son siege, si qu'onques puis il ne l'y peut remettre, et se pouvoit vanter d'estre devenu fol par sagesse.<sup>246</sup>

»Alle Menschen sind von ihr schockiert und manche werden durch sie überwältigt.« Unter meinen näheren Bekannten gibt es welche, die so tun, als würden sie die imaginative Kraft von Herrn Mutt und seinem Porzellan anerkennen: sie teilten mir hinterlistig eine Geschichte mit, die bei Montaigne in seinem *Von der Stärke der Imagination* von einem Mann erzählt wird, an dessen lateinischen Namen ich mich beim besten Willen nicht mehr erinnern kann, der die tatsächliche »Eigenschaft und die Bewegung der Torheit« des menschlichen Verstandes so sehr zu ergründen suchte, daß sein ursprüngliches Urteilsvermögen dabei für immer in Unordnung geriet; so daß er durch übermäßige Weisheit ein Narr wurde. Es ist eine hübsche Geschichte, aber zur Verteidigung von Herrn Mutt muß ich klarstellen, daß unser guter Montaigne ein schwatzhafter und leichtgläubiger alter Mann ist, weder zuverlässig noch wissenschaftlich, der zum gleichen Thema ernsthaft illustrierend zitiert, wie einfach nur durch die Kraft ihrer Imagination eine weiße Frau einen schwarzen Mohren gebar. So siehst du, wie er für nichts anderes gut ist als für ein Zitat, der Herr Montaigne.

**245** Montaigne 1933, 1. Bd., S. 117. Vgl. Montaigne 1998, S. 52: »Über die Macht der Phantasie. Mancher Vorfall ist das Erzeugnis einer starken Einbildungskraft, sagen die Gelehrten. Ich gehöre zu den Menschen, denen die Macht der Phantasie tatsächlich arg zusetzt. Jeden packt sie, aber manche wirft sie um. Ihr Ungestüm durchbohrt mich. Da ich ihr also nicht zu widerstehen vermag, biete ich all meine Kunst auf, ihr zu entfliehen.« Vgl. auch Montaigne 1908, S. 127.

**246** Montaigne 1933, S. 118. Vgl. Montaigne 1998, S. 53: »Gallus Vibius strengte seinen Geist derart an, Wesen und Gebärdensprache des Irrsinns verstehen zu lernen, daß er sich den Verstand hierbei auskugelte und ihn nie wieder einzurenken vermochte. Er

Hier wird deutlich, wie kunstvoll widersprüchlich und ironisch der Text von Louise Norton aufgebaut ist. Ihr hat – schon wegen der anderen Zitate – selbstverständlich eine Ausgabe, zumindest ein Exzerpt von Montaignes Schriften vorgelegen. Wenn sie also hier den Namen von Gallus Vibius nicht nennen will, so gehört das zu dem Verwirrspiel mit Namen, das in *The Blind Man* ständig veranstaltet wird. Wer so vernünftig ist, daß er sich mit Verrückten einläßt, wird am Ende selbst verrückt – und diese Verrücktheit ist nicht individuell – sie muß keinen eigenen Namen haben. Für das frühe zwanzigste Jahrhundert ist die Vorstellung von dem genial verrückten Künstler allgemein verbreitet. Norton greift auf Montaigne zurück, distanziert sich auch von ihm, zielt aber unmittelbar auf das, was aktuell diskutiert wird. Liest man auch hier das ganze Kapitel bei Montaigne, so erfährt man ziemlich viel Abstruses. Für Montaigne drehen sich die Geschichten des 20. Kapitels, in denen der Begriff der »Imagination« im Sinne von geistiger Vorstellung verwendet wird, hauptsächlich um die männliche Potenz. Wie bei Dante von Tiresias berichtet wird, so erzählt immerhin auch Montaigne den Fall einer Geschlechtsumwandlung:

[...] ie peus veoir un homme que l'evesque de Soissons avoit nommé *Germain* en confirmation, lequel tous les habitants de là ont cogneu et veu fille iusques à l'aage de vingt deux ans, nommee *Marie*. Il estoit à cette heure là fort barbu et vieil, et point marié. Faisant, dict il, quelque effort en sautant, ses membres virils se produisirent: et est encores en usage, entre les filles de là une chanson, par laquelle elles s'entr'advertissent de ne faire point de grandes eniamees, de peur de devenir garçons, comme *Marie Germain*.<sup>247</sup>

Mit der Doppelgeschlechtlichkeit des amerikanischen Straßenwortes "tail" fängt der Text in *The Blind Man* an, und das Thema wird immer wieder aufge-

konnte sich also rühmen, aus Wissensdurst irr geworden zu sein.« Vgl. Montaigne 1908, S. 128; Flake und Weigand vermerken dazu die ursprüngliche Quelle: Gallus Bibius, Nach Seneca Rhetor, controv. IX.L.II.

**247** Montaigne 1933, S. 119. Vgl. Montaigne 1998, S. 53: »[Auf einer Durchreise in Vitry-le-François] bekam ich einen Mann zu sehen, den der Bischof von Soissons unter seinem Taufnamen *Germain* gefirmt hatte, der jedoch bis zu seinem zweiundzwanzigsten Lebensjahr von allen Einwohnern für ein Mädchen gehalten und *Marie* genannt wurde. Er war unverheiratet, zum damaligen Zeitpunkt bereits alt und wies einen starken Bartwuchs auf. Seiner eigenen Aussage nach seien ihm durch die Anspannung eines Sprungs plötzlich seine männlichen Geschlechtsteile hervorgeschnellt; die Mädchen pflegen in dieser Gegend noch ein Lied zu singen, in dem sie einander warnen, allzu ausgreifende Sprünge zu machen, damit sie nicht zu Burschen würden - wie *Marie Germain*.« Vgl. auch Montaigne 1908, S. 129.

120 nommen. Der Wechsel des Geschlechts, durch Wahl eines neuen Namens, wird erst wenig später für Duchamp zu einer wichtigen Angelegenheit werden. Hier scheinen schon Anspielungen darauf vorhanden zu sein. Der Wechsel von einem Zustand zu einem anderen ist das gemeinsame Thema, und zwar durch Imagination. Machen die Mädchen einen zu weiten Sprung, so könnten sie Buben werden. Auch das Urinoir machte einen imaginativen Sprung zu *Fountain*, allerdings nicht ohne dabei sich die »Indifferenz« zu bewahren. Eine Art historische Indifferenz bleibt auch bei Marie Germain allein schon durch den Namen erhalten, zumal auch im näheren Umkreis alle Einwohner die Geschichte kennen. Montaigne erzählt im 20. Kapitel auch, wie er selbst einem von eingebildeter Impotenz Betroffenen geholfen habe. Der Mann hatte für den Fall, daß er wieder einmal von seiner Impotenz geplagt würde, genaue Anweisung:

[...] qui feut: Quand nous serions sortis, qu'il se retirast à tumber de l'eau, dist trois fois telles parolles, et feist tels mouvements; qu'à chascune de ces trois fois il ceignist le ruban que ie luy mettois en main, et couchast bien soigneusement la medaille qui y estoit attachee, sur ses roignons, la figure en telle posture [...] <sup>248</sup>

Montaigne betont ausdrücklich, daß seine 'therapeutischen' Vorschläge gar nichts mit Magie zu tun hätten, dennoch habe die Kraft der Imagination geholfen. Hier wird nun immerhin von einem mit *Fountain* durchaus verbundenen Vorgang erzählt, vom Wasser-Abschlagen, das gar nicht notwendig ist, sondern nur als Vorwand dient, um unbemerkt zur Wiedergewinnung der Potenz allerlei geheimnisvolle Verrichtungen vorzunehmen. Auch der Schluß des Verweises auf Montaigne, der bei Norton so aufgebaut ist, daß sie den zitierten Autor der Schwatzhaftigkeit bezichtigen und ihn darüber hinaus wegen der Mohrengeschichte sogar als »unzuverlässig« bezeichnen kann, hat unmittelbar etwas mit diesem Wechsel von Bedeutung und Äußerlichkeit zu tun. Bei Montaigne lautet die Stelle:

Ce sont pour moy mauvais respondants que magiciens. Tant y a que nous veoyons par experience les femmes envoyer aux corps des enfants qu'elles

**248** Montaigne 1933, S. 122. Übersetzung: Diese war, wenn wir fort wären, sollte er auf die Seite gehen, um das Wasser abzuschlagen, dreimal gewisse Worte sagen und bestimmte Bewegungen machen. Jedesmal sollte er das Band, das ich ihm gab, um sich binden, und die Münze, die daran hin, sorgfältig auf die Genitalien legen, die Figur in bestimmter Ausrichtung. Vgl. die freie Übers. bei Montaigne 1908, S. 134.: »[...] beiseite gehen, als ob er sein Kammergeschirr nötig hätte [und dann] dreimal gewisse Worte sagen und gewisse Zeichen machen [...].« Vgl. auch Montaigne 1998, S. 54.

Inwieweit das, was Montaigne hier ganz ernsthaft erwähnt, aus naturwissenschaftlicher Sicht nicht möglich ist, müssen wir hier nicht diskutieren. Immerhin ist die realistische Antwort auf die Frage, wie das schwarze Baby in die weiße Frau kommen kann, in den Vereinigten Staaten von Amerika eines der brisanteren Motive innerhalb einer Erzählung. Montaigne dagegen spielt wahrscheinlich auf eine Novelle des 15. Jahrhunderts an, die Antonio Cornazano publizierte. In der Geschichte ist die Hautfarbe eines schwarzen Neugeborenen tatsächlich durch die schwarze Hautfarbe des natürlichen Vaters, des schwarzen Hausdieners, verursacht. Der Umstand bleibt allerdings dem leichtgläubigen Gatten, einem alten italienischen Edelmann, sorgfältig verborgen, während der Leser der Novelle über alle ehebrecherischen Aktivitäten genau unterrichtet wird und sich über die Dummheit des Hahnreis amüsieren darf. Die schwangere, ungetreue Ehefrau, welche die Schwierigkeiten vorhersehen konnte, verfiel auf die List, sich unterhalb des Betthimmels das Familienwappen anbringen zu lassen. Da dies nämlich einen nackten Mohren unter einem Felsen darstellte, konnte später das Malheur als Folge einer bloßen Imagination erklärt werden. Ideengeschichtlich besonders anregend ist, daß eingangs der Novelle so getan wird, als erkläre die Geschichte das Sprichwort »dem Klugen genügen wenig Worte«. Das Sprichwort begleitet als Vorwand dann auch die ganze Geschichte, während zugleich alles Geschehene anscheinend vom 'Bild', tatsächlich aber von heimlichen Winken und Taten bewirkt wird.<sup>250</sup> Das Motiv, durch bloße Anschauung das Aussehen des Nachwuchses zu beeinflussen, gibt es schon im Alten Testament. Jakob sollte, als er Laban dienen mußte, als Lohn nur gefleckte Schafe erhalten. Und so legte Jakob den Tieren Zweige in den Saufrog, von denen die Rinde streifenförmig abgeschält war. Dies inspirierte die trächtigen Schafe so, daß sie nur noch gestreiften und gesprenkelten Nachwuchs warfen, den Jacob dann, Labans Versprechen gemäß, für sich behalten durfte.<sup>251</sup>

**249** Montaigne 1933, S. 129. Vgl. Montaigne 1998, S. 59: »Wenn ich auch den Magiern kaum ein Wort glaube, wissen wir immerhin aus Erfahrung, daß Frauen den Kindern, die sie im Leib tragen, manchmal Züge ihrer Phantasiegebilde einpflanzen - wie jene beweist, die einen Mohren gebar.« Vgl. auch Montaigne 1908, S. 143.

**250** Eine deutsche Übersetzung von Albert Wesselski publizierte Eduard Fuchs. Vgl. Fuchs, Eduard: Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Renaissance, Ergänzungsband, Privatdruck. München: Albert Langen, o.J. [1909], S. 114-118.

**251** Montaigne erwähnt auch dies. Montaigne 1933, S. 129. Vgl. I. Buch Mose xxx. Vgl. auch Thomas Mann: Joseph und seine Brüder, Bd. 1. Frankfurt am Main: S. Fischer 1933.

122 Es geht bei Remy de Gourmont, bei Montaigne und bei Louise Norton darum, daß etwas anders wird, nur durch Vorstellung. Die Imagination bringt es hervor, aus weiß wird schwarz – ganz unerwartet. Daß dies nur in Kunst und Literatur möglich sein kann, ist dabei nicht einmal unerheblich. Es entspricht genau dem in der Einleitung zum Fall Richard Mutt erklärten Konzept von *Fountain* – das Alte verschwindet – ein neuer Gedanke dafür ist da. Aus beiden ergibt sich die Indifferenz.

Then again, there are those who anxiously ask, “Is he serious or is he joking?” Perhaps he is both! Is it not possible? In this connection I think it would be well to remember that the sense of the ridiculous *as well as* “the sense of the tragic increases and declines with sensuousness”.<sup>252</sup>

Norton nimmt bewußt wieder die Argumente der Gegner auf. Die Frage, “is he serious or is he joking” wird im Sinne der *Fountain*-Konzeption nicht entschieden, er ist beides. Das Urinal ist *Fountain*, ist Buddha, ist “Touchstone”. Mutt ist beides: “serious” und “joking”.

It puts it rather up to you. And there is among us to-day a spirit of ‘blague’ arising out of the artist’s bitter vision of an over-institutionalized world of stagnant statistics and antique axioms. With a frank creed of immutability the Chinese worshipped their ancestors and dignity took the place of understanding; but we who worship Progress, Speed and Efficiency are like a little dog chasing after his own wagging tail that has dazzled him. Our ancestor-worship is without grace and it is because of our conceited hypocrisy [!] that our artists are sometimes sad, and if there is a shade of bitter mockery on some of them it is only there because they know that the joyful spirit of their work is to this age a hidden treasure.<sup>253</sup>

**252** *Blind Man*, No. 2, S. 6. Übersetzung: Aber dann gibt es auch diejenigen, die ängstlich fragen, »Ist er ernsthaft oder scherzt er?« Vielleicht ist er beides! Ist das nicht möglich? In diesem Zusammenhang, denke ich, sollte es gut sein, sich zu erinnern, daß der Sinn des Lächerlichen *ebenso wie auch* »der Sinn des Tragischen mit der Sinnlichkeit steigt und sinkt«.

**253** *Blind Man*, No. 2, S. 6. Übersetzung: Das ist eine ziemliche Bürde für euch. Und da gibt es heutzutage unter uns einen Geist des >Ulks<, er entspringt der bitteren Sicht der Künstler, die sie von einer überinstitutionalisierten Welt stagnierender Statistiken und antiquierter Axiome haben. Mit einem freimütigen Credo zur Unveränderbarkeit beteten die Chinesen ihre Vorfahren an, und Ehrwürde stand an der Stelle von Einsicht; aber wir, die Fortschritt, Geschwindigkeit und Nützlichkeit anbeten, sind wie ein kleiner Hund, der hinter seinem eigenen wedelnden Schwanz hinterherläuft, der ihn genarrt hat. Un-

Norton versucht, den Gedanken des ernststen Scherzes weiter zu erläutern und zu begründen. Der Künstler steht in einer »überinstitutionalisierten« Welt, sagt sie, und seine Antwort darauf ist der Ulk. Das unterschiedliche Verhältnis zu Tradition und Fortschritt, das die Chinesen und die Modernen haben, wird gegeneinander ausgespielt. Die Modernen werden mit dem Bild des Hundes, der unentwegt seinem Schwanz hinterherjagt, zum Modellfall des Irrwitzes und der Uneinsichtigkeit stilisiert. Noch einmal werden die Ahnen, die Vorläufer beschworen. Norton, natürlich auch Duchamp, den man immer 'hinter' dem Text vermuten muß, schließen resignativ, sie geben die »bittere Neckerei« zu, und behaupten wohl zu wissen, daß dies zeitgenössisch nicht wahrgenommen werden kann. Die Bedeutung von *Fountain* wird im Text von Norton sukzessiv aufgeladen. Die Reihe wird nun zu Ende geführt. Auf *Fountain* liegt im Gegensatz zum Glanzlicht im veröffentlichten Bild "a shade of bitter mockery", und *Fountain* ist "to this age a hidden treasure".

But pardon my praise for, sayeth Nietzsche, "In praise there is more obtrusiveness than in blame"; and so as not to seem officiously sincere or subtly serious, I shall write in above, with a perverse pen, a neutral title that will please none; and as did Remy de Gourmont, that gentle cynic and monkey without a tail, I, too, conclude with the most profound word in language and one which cannot be argued – a pacific Perhaps!<sup>254</sup>

Remy de Gourmonts Text hört – wie Norton richtig behauptet – mit «peut-être» auf. Dieses ironisch unschlüssige »vielleicht« ist bei Remy de Gourmont die Antwort auf eine von ihm selbst gestellte Frage: «Est-ce une grande acquisition que de savoir cela? Peut-être.» Er fragt sich im Grunde, ob die Zeitgenossen wohl seinen Ausführungen folgen wollen oder können, und tut zugleich so, als sei alles, was er vorher erläutert hat, nun keine große Sache gewesen. Ein verkehrt gehaltener Stift schreibt nicht. Der damit geschriebene

sere Vorfahren-Verehrung ist ohne Anmut und wegen unserer dückelhaften Scheinheiligkeit sind unsere Künstler manchmal traurig, und wenn es einen Schatten von bitterer Neckerei auf einigen von ihnen gibt, so ist das nur, da sie wissen, daß der freudige Geist ihres Werkes für dieses Zeitalter ein verborgener Schatz ist.

**254** *Blind Man*, No. 2, S. 6. Übersetzung: Entschuldigen Sie bitte mein Lob dazu, so sagt Nietzsche, »Im Lob ist mehr Aufdringlichkeit als im Tadel«; und so, um nicht offiziös aufrichtig oder subtil ernsthaft zu erscheinen, wollte ich oben drüber, mit einem umgekehrten Stift, einen neutralen Titel schreiben, der niemanden zufrieden stellen wird; und wie es Remy de Gourmont, der sanfte Spötter und Affe ohne Schwanz, getan hat, schließe auch ich mit dem bedeutendsten Wort der Sprache, mit einem Wort, gegen das nichts eingewandt werden kann – einem friedlichen Vielleicht!

124 Titel (vermutlich *Fountain*) muß zwangsläufig unsichtbar bleiben – genauso wie das Objekt. Wenn in *The Blind Man* Nietzsche erwähnt wird, der das Lob als zudringlicher als den Tadel bezeichnet, wird zugleich auf den Text verwiesen, in dem sich dieses Zitat finden läßt, denn über die Zitate als Verbindungsknoten läßt sich in Gedanken zu dem anderen Text hinüberwechseln. Dies ist eine Form von Dissoziation, Dissimilation und Konnotation der Ideen, die in Nortons Text konsequent angewendet wird. Ein Lob, das tadelt, oder ein Tadel, der lobt, sind ebensolche indifferente Positionen wie auch der Titel von Nietzsches Schrift, in der sich die Stelle findet, hervorragend indifferent ist: *Jenseits von Gut und Böse*.<sup>255</sup> Erst danach dreht Norton den Text, der Mutt und *Fountain* verteidigt und lobt, wieder an den Anfang zurück. Der “perverse pen” nimmt alles Geschriebene sozusagen wieder zurück und schließt mit einem “perhaps”, als ob alles nur vielleicht so sein könnte, wie es beschrieben wurde. Das Kunstwerk öffnet sich wieder: vielleicht ist es ein Urinal, vielleicht ist es *Fountain*, vielleicht ein Badezimmerbuddha, vielleicht ist es die runde Nacktheit der Beine der Ladies von Cézanne, vielleicht ...<sup>256</sup> Neben dem Ausrufezeichen des schließenden “Perhaps” steht in Großbuchstaben die Unterschrift: “LOUISE NORTON”. Darunter, noch auf der selben Seite unter einem Spiegelstrich, ist ein Gedicht, unterschrieben von “C. Demuth”, abgedruckt. Es hat die Überschrift “FOR RICHARD MUTT” und heißt:

One must say every thing,—  
 then no one will know.  
 To know nothing is to say  
 a great deal.  
 So many say that they say  
 nothing, — but these never really send.  
 For some there is no stopping.  
 Most stop or get a style.

When they stop they make

**255** Das in *The Blind Man* ohne Quelle erwähnte Nietzsche-Zitat ist Nr. 170 in »Jenseits von Gut und Böse«. Vgl. Nietzsche 1980, S. 639: 170 »[/] Im Lobe ist mehr Zudringlichkeit als im Tadel.«

**256** Diese Reihe habe ich analog zu der Anzeige in *The Blind Man*, No. 2 entwickelt, die sich auf der Rückseite des Umschlags findet. Dort ist “Perhaps” in großen Buchstaben gedruckt: “Perhaps - THE BLIND MAN may become a monthly – perhaps a quarterly – perhaps a yearly – All depending on contributions, literary and financial. Brave people who like to run risks may send to THE BLIND MAN five dollars as subscription and encouragement. 33 WEST 67th STREET.”



a convention.  
 That is their end.  
 For the going every thing  
 has an idea.  
 The going run right along.  
 The going just keep going.

C. Demuth

Charles Demuth greift hier Metaphern der Avantgarde auf. Für einige gibt es keinen Stillstand. Die meisten bleiben stehen und entwickeln einen Stil. Wer stehen bleibt, wird zur Konvention. Das ist ihr Ende. Das Vorwärtsschreiten schreitet immer nur fort. Duchamp hat später in seinen Interviews solche Elemente fast wörtlich wiederholt.<sup>257</sup> Das Gedicht "For Richard Mutt" ist also in Wirklichkeit eines "for Marcel Duchamp", zumindest ein Plädoyer für die Avantgarde, ein Aufruf an die Künstler, niemals stehen zu bleiben. Demuth war wie viele junge amerikanische Maler zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Paris gewesen (1907) und hatte beim zweiten Aufenthalt (1912) dort die *École Supérieure des Arts Modernes* und die *Académie Julian* besucht. Ab 1915 kann man ihn als von den Kubisten beeinflusst bezeichnen. Er war mit Marcel Duchamp besonders in den Jahren 1915 bis 1918 eng befreundet und bewunderte ihn. Bekannte Gemälde Demuths sind *Le Paquebot «Paris»* von 1922 in der Gallery of Fine Arts in Columbus (Ohio) und *I Saw the Figure 5 in Gold* von 1925, das im Metropolitan Museum (New York) ausgestellt ist.

## Der Hintergrund ohne Namen

Ein letzter Kontextbezug, der mit Stieglitz' Photographie zu tun hat, bleibt noch zu diskutieren. Wann wurde die Photographie aufgenommen? Wo genau befindet sich das Urinoir? Und – was ist eigentlich mit dem merkwürdigen Hintergrund, den die Photographie zeigt? Was dort abgebildet ist, war über Jahrzehnte hinweg niemandem wichtig erschienen. Es war zum Schluß offenbar auch vergessen worden, was überhaupt dargestellt ist. In allen Ausstellungskatalogen und in der Literatur bis zum Ende der achtziger Jahre steht nichts darüber, ganz so, als ob *Fountain* vor einem weißen Hintergrund stünde.

Dorothy Norman gibt 1973 in ihrer Alfred-Stieglitz-Monographie ein Gespräch mit Marcel Duchamp wieder, das sie selbst mit diesem geführt hat und das in der Duchamp-Literatur nicht zur Kenntnis genommen wurde. Duchamp sagte über Stieglitz:

<sup>257</sup> Vgl. oben.