

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.²⁵⁷ 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:

²⁵⁷ Vgl. oben.

126 He saw my 'Nude Descending a Staircase' at the Armory Show in 1913. At the time he did not like my work just because it was in that exhibition. He thought I must be a fraud because of my success there. When we met in 1915 we got on very well, at once. From then all went splendidly between us. He had my 'ready-made' R. Mutt figure at 291 when it was pushed aside by the Society of Independent Artists in 1917. He also photographed it.²⁵⁸

Vermutlich gehörte Stieglitz nicht zu Duchamps engsten Freunden. Wenn jedoch Duchamp, der seit Juni 1915 in New York war, Stieglitz seit 1915 kannte, dann hat Duchamp sicherlich zahlreiche Ausstellungen in der 291 gesehen und mußte Stieglitz dabei immer wieder begegnet sein. Vielleicht meint Duchamp diese Begegnungen und andere zufällige Gelegenheiten, bei denen er »sehr gut« mit ihm ausgekommen sei. Immerhin behauptet Duchamp am Schluß des Interviews, daß *Fountain* in der 291 gewesen sei.

In dem 1977 erschienen Buch *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde* von William Innes Homer steht:

And when Duchamp's first exhibition of the famous urinal entitled *Fountain* (1917) was placed behind a partition by the committee of the Society of Independent Artists in 1917, the circle rallied in support of the pseudonymous Richard Mutt in speech and in print. Stieglitz, in turn, photographed the work for reproduction in 'The Blind Man' (May 1917) and exhibited it at 291.²⁵⁹

In den *Henry McBride Papers* gibt es einen nicht datierten Brief von Charles Demuth an den Kunstkritiker Henry McBride. McBride sollte ganz offensichtlich motiviert werden, für *Fountain* Publicity zu betreiben:

258 Norman 1973, S. 128. Übersetzung: Er sah meinen >Akt, eine Treppe herabsteigend< 1913 in der Armory Show. Zu dieser Zeit mochte er meine Arbeit nicht, einfach weil sie in dieser Ausstellung war. Er dachte, wegen meines Erfolges dort, müßte ich ein Schwindler sein. Als wir uns dann 1915 kennenlernten, verstanden wir uns sofort sehr gut. Von da an lief alles großartig zwischen uns. Er hatte meine >ready-made< R. Mutt-Figur in der 291, als sie 1917 von der Society of Independent Artists beiseite geschoben wurde. Er fotografierte sie auch.

259 Homer 1977, S. 183. Übersetzung: Und als Duchamps erste Ausstellung des berühmten Urinoirs, betitelt *Fountain* (1917) durch das Komitee der Society of Independent Artists 1917 hinter eine Trennwand gestellt wurde, versammelte sich der Zirkel, um den >pseudonymischen< Richard Mutt in Wort und Druck zu unterstützen. Stieglitz fotografierte das Werk, damit es in >The Blind Man< (Mai 1917) reproduziert werden konnte, und stellte es in der 291 aus.

My dear McBride:

A piece of scultor [sic], called: 'a Fountain,' was entered, by one of our friends, for the Independent Exhibition now open at the Grand Central Palace. It was not exhibited. "The Independents," we are now told have a committee, – or jury, who can decide, "for the good of the exhibition." We think that a show called "the Super-Independents- or Salon des Refuses" is the next move. If you think you could do anything with this material for your Sunday article we would appreciate it very much.

Your sincerely,

C. Demuth

P.S. If you wish any more information please phone, Marcel Duchamp, 4225 Columbus, or, Richard Mutte [sic], 9255 Schyler²⁶⁰

Bisher ist nicht bekannt, wie McBride darauf reagierte, da von ihm kein Antwortschreiben gefunden wurde. Camfield vermutet, daß der Brief irgendwann in der Zeit vom 10. bis 14. April 1917 geschrieben wurde. Das ist wahrscheinlich richtig, da in dem Brief von Marcel Duchamp an seine Schwester Suzanne vom 11. April 1917 auch von der Sonderausstellung der Zurückgewiesenen die Rede war. Ganz offensichtlich wurde hier von dem Kreis um Duchamp das mögliche Echo der Presse auf eine solche Aktion geprüft. Da wahrscheinlich McBride den Brief einfach nicht weiter beachtet hatte, versuchte es Stieglitz mit einem neuen Hinweis noch einmal. Auch hat er – vielleicht – diesmal ein Photo dazugelegt, oder hält zumindest eines bereit:

260 Die Henry McBride Papers befinden sich in New Haven an der Yale University in der "Beinecke Rare Book and Manuscript Library". Hier zitiert nach Camfield 1989, S. 29f. Camfield datiert auf ca. 10.-14. April 1917. Vgl. ebenda (Fußnote 31): "The 'e' added to Mutte in this letter could possibly have been intended to suggest a female identity or, if associated with the 'R' of R. Mutte [!], the German word for mother, 'die Mutter.' [Fußnote 32] Schuyler [sic!] 9255 is the number listed in the 1917 Manhattan telephone directory for Mrs. Louise McC. [!] Norton [...] during 1916-1917 she was one of Duchamp's closest friends." Auch zitiert bei Naumann 1986, S. 38. Übersetzung: Mein lieber McBride: ein Stück Skulptur, »a Fountain« genannt, war von einem unserer Freunde für die Ausstellung der Unabhängigen, die nun im Grand Central Palace stattfindet, eingereicht worden. Es wurde nicht ausgestellt. »Die Unabhängigen«, wie wir nun informiert wurden, haben ein Komitee, – oder eine Jury, die entscheiden kann: »für das Wohl der Ausstellung«. Wir denken, der nächste Schritt ist eine Ausstellung, »die Super-Independents oder Salon des Refuses« heißen würde. Falls du deiner Meinung nach irgendetwas mit dem Material für deinen Sonntags-Artikel tun könntest, würden wir das sehr zu schätzen wissen. Dein C. Demuth. P. S. Falls du mehr Informationen haben willst, dann rufe Marcel Duchamp, 4225 Columbus, oder Richard Mutte, 9255 Schyler, an.

128 I wonder whether you could manage to drop in at 291 Friday sometime. I have, at the request of Roché, Covert, Miss Wood, Duchamp & Co., photographed the rejected 'Fountain'. You may find the photograph of some use – It will amuse you to see it. – The 'Fountain' is here too.²⁶¹

Dieser Brief, der 1987 in der Duchamp-Forschung zum ersten Mal publiziert wird,²⁶² sagt eindeutig, daß *Fountain* bei Stieglitz in der 291 sei. Somit ist vielleicht auch Beatrice Wood zu trauen, die folgendes dazu schreibt:

I went with Marcel to see Stieglitz, the noted photographer, and he became enthusiastic with what Marcel was trying to do and consented to photograph the object, and did it with such skill that a shadow suggested a veil. The picture was the frontispiece of the little magazine, and Walter, Frank Crowninshield, editor of *Vanity Fair*, Picabia and others sent in contributions, while the finest art galleries took ads. I wrote the editorial about America's bridges and plumbing being great contributions for the future, and sent in a stuffy letter presumably from a middle-class mother objecting to modern art. It was fun, we thought we were carrying a torch of freedom for the ages. We were as much in revolt against hypocrisy as young people of today, as young people always have been and will be. Marcel and Roché were obsessed with the make-up of the magazine and made numerous trips to printers. I went with them, almost as concentrated on the design as they. The three of us were constantly together. One afternoon Roché explained that since both were in America under auspices of the French government, they hesitated putting their names on the magazine as publishers, therefore would I use mine. Without hesitation, I consented.²⁶³

261 Alfred Stieglitz to Henry McBride, April 19, 1917, Archives of American Art, McBride Papers, microfilm roll 12, frame 445. Hier zitiert nach Camfield 1989, S. 34. Vgl. dort: "To date, no McBride response has been found to the letters of Demuth [...] and Stieglitz, suggesting perhaps the reluctance of even sympathetic critics to engage issues raised by *Fountain*." Übersetzung: Könntest du es einrichten, irgendwann am Freitag in die 291 zu kommen? Ich habe auf Bitten von Roché, Covert, Miss Wood, Duchamp & Co. das zurückgewiesene >Fountain< fotografiert. Du würdest das Foto von einigem Nutzen finden – Es wird dich sicher amüsieren, es zu sehen. ->Fountain< ist auch hier.

262 Camfield 1987/89, S. 74f.

263 Wood 1977, S. 136. Vgl. auch Wood 1988, S. 31, vgl. meinen Text oben. Übersetzung: Ich ging mit Marcel, um Stieglitz zu treffen, den bekannten Photographen. Er war ganz begeistert von dem, was Marcel zu machen versuchte, und erklärte sich bereit, das Objekt zu photographieren. Dies machte er so geschickt, daß die Beleuchtung einen Schleier suggeriert. Das Bild wurde das Frontispiz des kleinen Magazins, und Walter,

Die längere Passage bietet ein Stimmungsbild der Zeit. Nicht unwesentlich ist Woods Hinweis darauf, wie “the call for papers” aus dem ersten Heft hier eingelöst wird. Da offenbar niemand von außerhalb etwas eingeschickt hatte, wurden fiktive Briefe von den Herausgebern selber verfaßt und – wie in diesem Fall – einfach als “Letter from a Mother” ausgegeben.²⁶⁴ In der späteren Fassung des Wood-Romans von 1987 wird auch von Stieglitz’ Photo erzählt:

As far as Marcel was concerned, this was not the end. He took me with him to Stieglitz’s gallery, and, after a long conversation and a good deal of laughter, both men agreed that Stieglitz should make a photograph of *Fountain*. But the image should be seen by many. Perhaps, they thought, it would be a good idea if the photograph were reproduced on the cover of an art magazine. But what magazine would put this kind of a thing on its cover?²⁶⁵

Es scheint also alles dafür zu sprechen, daß *Fountain* tatsächlich während der laufenden *Indeps*, nachdem keine Chance mehr bestand, es dort auszustellen, zu Stieglitz in die 291 gebracht worden war. Die Ausstellungseröffnung der *Indeps* fand (nach der Pressevorstellung am Vortag) für das Publikum am Dienstag, den 10. April 1917, statt.²⁶⁶ Der oben erwähnte Artikel »Heute hat

Frank Crowninshield, Herausgeber von *Vanity Fair*, Picabia und andere sandten Beiträge ein, während die besten Galerien Anzeigen schalteten. Ich schrieb das Editorial darüber, daß amerikanische Brücken und Sanitäranlagen großartige Zukunftsbeiträge seien, und sandte einen dumpfen Brief, vorgeblich von einer Mittelklasse-Mutter, die gegen moderne Kunst ist. Es machte Spaß, wir dachten, wir trügen eine Freiheitsfackel für die Ewigkeit. Wir revoltierten genauso gegen Heuchelei wie die jungen Leute heutzutage, so wie junge Leute immer waren und sein werden. Marcel und Roché waren total besessen von der Aufmachung des Magazins und machten viele Gänge zu Druckern. Ich ging mit ihnen, fast so auf das Design konzentriert wie sie. Wir drei waren dauernd zusammen. Eines Nachmittags erklärte Roché, daß sie, da sie beide unter dem Schutz der französischen Regierung in Amerika seien, das Magazin ungern unter ihren Namen herausgäben und fragten mich, ob ich meinen nehmen würde. Ohne zu zögern, erklärte ich mich dazu bereit.

264 *Blind Man*, No. 2, S. 8.

265 Wood 1989, S. 14. Übersetzung: Für Marcel war das noch nicht das Ende. Er nahm mich mit zu Stieglitz’ Galerie, und, nach einer langen Unterredung und einer ganzen Menge Gelächter, stimmten beide Männer zu, daß Stieglitz ein Photo von *Fountain* machen sollte. Aber das Bild sollte von vielen gesehen werden. Vielleicht, dachten sie, wäre es eine gute Idee, wenn das Photo auf dem Cover eines Kunstmagazins reproduziert werden würde. Aber welches Magazin würde dieses Ding auf sein Cover nehmen?

266 Die Aussagen im »Fall R. Mutt« bleiben chronisch unzuverlässig. Vgl. z.B. für

130 Mr. Mutt sein Ausstellungsstück und seine 5 Dollar wieder« aus dem *New York Herald* erschien am Samstag, den 14. April 1917. In seinem Brief vom 19. April lädt Stieglitz McBride für einen Freitag ein. Damit dürfte er wohl den 20. April 1917 gemeint haben. *Fountain* wurde also wahrscheinlich nach dem 10. und vor dem 19. April 1917 aus der Ausstellung geholt und zu Stieglitz in die 291 gebracht. Die Photographie muß innerhalb dieser wenigen Tage entstanden sein, obwohl die zweite Nummer von *The Blind Man* erst am 5. Mai 1917 erschienen ist.

Warum nun wählte Stieglitz in seiner Galerie keinen neutralen Hintergrund? In der maßgeblichen Zeitspanne lief bei Stieglitz eine Ausstellung der Malerin Georgia O'Keeffe, denn der Ausstellungskalender der Galerie 291 verzeichnet für das Jahr 1917 folgende Ausstellungen:

17.12.1916 – 17.1.1917 *Watercolors by Abraham Walkowitz*

22.1. – 7.2.1917 *Recent work by Marsden Hartley*

14.2. – 3.3.1917 *Watercolors by John Marin*

6.3. – 17.3.1917 *25 paintings, drawings, pastels by Gino Severini*

20.3. – 31.3.1917 *18 paintings and sculpture by Stanton Macdonald-Wright*

3.4. – 14.5.1917 *Recent work by Georgia O'Keeffe*.²⁶⁷

Der erste (neuere) publizierte Hinweis auf den Hintergrund findet sich 1987 bei William A. Camfield:

Stieglitz himself corroborated the reference to a Buddha figure in a contemporary letter in which he remarked that *Fountain* had fine lines, that he had photographed it in front of a Marsden Hartley painting, and that his photograph suggested a Buddha form. We can, after all these years, identify the darkened, cropped and almost illegible painting in the background of Stieglitz's photograph, and it provides unexpected support for the aesthetic perception of *Fountain*. Stieglitz's choice for the background – Hartley's 1913

neuere Ungenauigkeiten: Ball/Knafo 1988, S. 115. "In February [sic!] 1917, a Urinal known as *Fountain* was submitted to the Society of Independent Artists, in New York City, which rejected it for exhibition, where upon it was transported to the Gallery of Alfred Stieglitz, at 291 Fifth Avenue, and photographed in front of an American abstract painting by Marsden Hartley. Shortly thereafter it disappeared." Ball und Knafo datieren wegen des Hintergrundes auf Februar, ohne dabei zu bedenken, daß ja erst am 10. April 1917 die große Schau der Society of Independent Artists in New York eröffnet wird. Ball und Knafo geben keine Quelle für ihre Behauptungen an. Die Angabe des Zeitpunktes >Februar 1917< ist einfach nur falsch. Die Information zum Hintergrund stammt vermutlich von Camfield, was aber nicht angegeben wird.

267 Vgl. Homer 1977, S. 298 u. vgl. Norman, 1973, S. 235. Schon im Juni 1917 gibt Stieglitz die Galerie 291 wegen finanzieller Probleme auf.

painting *The Warriors* [...] – is dominated by a simple, symmetrical form similar to the shape of *Fountain*, the same shape employed as a frame for a seated Buddha in Hartley's 1913 *Portrait of Berlin* [...]. Furthermore, it seems possible that even the subject of warriors going off to battle harbored references in Stieglitz's thought to Duchamp's conflict with the Independents.²⁶⁸

Hinter dem Urinal befindet sich also Marsden Hartleys *The Warriors*. Es ist 1913 entstanden, auf Leinwand gemalt, fast quadratisch, 119,5 x 120 cm groß, und wird heute in Minneapolis aufbewahrt.²⁶⁹ (Abb. 11) Wäre *Fountain* vor einem Gemälde von Marcel Duchamp fotografiert worden, so wäre damit (logischerweise und von allen Interpreten längst entdeckt) ein Hinweis auf die gleichzeitige Autorschaft Duchamps auch für das Urinoir 'versteckt' worden. Da dies aber nicht der Fall ist: welchen Hinweis gibt also das Bild von Marsden Hartley? Camfield interpretiert, Stieglitz habe dieses Gemälde gewählt, weil es eine Ähnlichkeit in der Form und weil es das gemeinsame Thema *Die Kämpfer* gäbe.

Stieglitz wrote that he photographed *Fountain* in front of a painting by Marsden Hartley. That painting turns out to have been a work of 1913 called *The Warriors* [...]. The similarity between *Fountain* and the simple, iconic form at the center of Hartley's painting is too obvious to be coincidental. Indeed, Hartley even employed a similar form as a frame for a seated Budd-

268 Camfield 1987/89, S. 75f. Übersetzung: Stieglitz selbst bestätigte die Referenz zu einer Buddhafigur in einem zeitgenössischen Brief, in dem er anmerkte, daß *Fountain* schöne Linien habe, daß er es vor einem Marsden-Hartley-Gemälde fotografiert habe, und daß sein Photo eine Buddhaform nahelege. Wir können, nach all diesen Jahren, das verdunkelte, beschnittene und zumeist unlesbare Gemälde im Hintergrund von Stieglitz' Photo identifizierten, und es liefert unerwartete Unterstützung für die ästhetische Wahrnehmung von *Fountain*. Stieglitz' Wahl des Hintergrundes – Hartley's Gemälde *The Warriors* von 1913 [...] – wird von einer simplen symmetrischen Form dominiert, die der Form von *Fountain* gleicht. Die gleiche Form, die als ein Rahmen für einen sitzenden Buddha in Hartley's *Portrait von Berlin* von 1913 dient [...]. Weiterhin scheint es möglich, daß sogar das Thema der Krieger, die zur Schlacht ausrücken, in Stieglitz' Gedanken Referenzen zu Duchamps Konflikt mit den Unabhängigen enthält.

269 Haskell 1980, Abb. 12, S. 38. "The Warriors, 1913, (cat. no. 21) Max Zurier, Palm-Springs, California." S. 214 "Provenance: Estate of the artist, no. 250 (there dated 1914); [...] (purchased, 1959, through Paul Rosenberg & Co., New York City)." Vgl. Scott, Gail R.: Marsden Hartley. New York: Cross River Press 1988, Abb. 32, S. 46. "Oil on canvas, 47 1/4 x 47 1/2 in. The Regis Collection, Minneapolis."



Abb. 11: Marsden Hartley, *The Warriors* (1913)

ha in his 1913 *Portrait of Berlin*, and I am also tempted to see the theme of *The Warriors* as relevant to *Fountain*, that is, mounted warriors headed off to battle as a reference to battles Duchamp and Stieglitz were waging against bigoted, conservative forces in American art.²⁷⁰

²⁷⁰ Camfield 1991, S. 142. Übersetzung: Stieglitz schrieb, daß er *Fountain* vor einem Bild von Marsden Hartley photographiert habe. Dieses Gemälde wurde als ein Werk von 1913 erkannt, das *The Warriors* heißt. [...] Die Ähnlichkeit zwischen *Fountain* und der einfachen, ikonischen Form in der Mitte des Bildes von Hartley's Gemälde ist zu augenfällig, um zufällig zu sein. Tatsächlich hat Hartley sogar eine gleiche Form in seinem *Portrait von Berlin* von 1913 als einen Rahmen für einen sitzenden Buddha benutzt, und ich bin sogar versucht, das Thema der Krieger als für *Fountain* relevant anzusehen, das heißt, bewaffnete Krieger, die zur Schlacht jagen, als Referenz zu Kämpfen, die Du-

Ein bekanntes Bild von Hartley ist das sogenannte *Portrait eines deutschen Offiziers* von 1914, das sich in New York befindet, ein tatsächlich abstraktes, kubistisches Portrait. Der 1877 geborene Marsden Hartley stellte mehrmals bei Stieglitz in der "Photo-Secession-Gallery" aus. So erfand z.B. Stieglitz für die nach 1909 entstandenen Bilder Hartleys den Begriff "black landscapes". Andere mit Hartley befreundete Maler ermöglichten ihm 1912 seine erste Europareise. Er besuchte Paris, stellte zusammen mit Malern der Gruppe »Der Blaue Reiter« in München aus und nahm auch in Berlin am *Ersten Deutschen Herbstsalon* teil. Er kehrte 1913 in die USA zurück und beteiligte sich mit zwei Ölgemälden (*Stilleben*) und sechs Zeichnungen an der *Armory Show*.²⁷¹ 1914-15 bereiste er London, Paris, Berlin und München. Vom Krieg überrascht kehrte er am 11. Dezember 1915 in die USA zurück.²⁷² Als relativ mittelloser Künstler wohnte er regelmäßig bei Freunden. Der Katalog der *Indeps* verzeichnet als seine Adresse für 1917: "291 Fifth Ave. NYC". Marsden Hartley hielt sich also bei Stieglitz auf. Hartley stellte auf der *Indeps* die beiden Bilder *Movement No. 7* und *Movement No. 18* aus. *Movement No. 7* wurde sogar im illustrierten Katalog abgebildet.²⁷³ Das Bild *The Warriors* befand sich offensichtlich in der 291 Fifth Avenue, allerdings nicht in den eigentlichen Ausstellungsräumen, denn dort lief gerade die O'Keeffe-Ausstellung. Vermutlich wurde das Gemälde seit der Januar-Februar-Ausstellung in der 291 Fifth Avenue aufbewahrt. Ob es zu diesem Zeitpunkt noch Hartley oder seinem Gönner Stieglitz gehört haben mag, ist ungewiß und auch egal, denn, daß ein Künstler, der viel unterwegs ist und gar keine feste Adresse hat, seine Bilder bei Freunden unterbringt, ist nicht ungewöhnlich. Das erklärt aber nicht, warum Stieglitz, der die Photographie von *Fountain* mit großer Sorgfalt angefertigt und es perfekt beleuchtet hatte, das Bild nicht für einen Augenblick auf die Seite gerückt oder abgehängt hat. Stieglitz muß *Fountain* ganz bewußt vor das Bild von Hartley gestellt haben. Der Schlüssel für die Interpretation des Photos scheint mir der Brief von Stieglitz zu sein, den er angeblich am 13. April an *The Blind Man* geschickt hatte und der dann auch auf S. 15 des Magazins veröffentlicht wurde.

291 Fifth Ave., New York

April 13, 1917

My dear Blind Man:

champ und Stieglitz gegen bigotte und konservative Kräfte in der amerikanischen Kunst anstrengten.

²⁷¹ Brown 1988. Vgl. S. 273: "Still Life, No. 1.; Still Life, No. 2; Drawings, No. 1. bis No. 6."

²⁷² Homer 1977. S. 230.

²⁷³ Marlor 1984, S. 284.

You invite comment, suggestions. As I understand the Independent Society its chief function is the desire to smash antiquated academic ideas. This first exhibition is a concrete move in that direction. Wouldn't it be advisable next year during the exhibition, to withhold the names of the makers of all work shown. The names, if on the canvases, or on the pieces of sculpture, etc., exhibited could be readily hidden. The catalogue should contain, in place of the names of artists, simply numbers, with titles if desired. On the last day of the Exhibition the names of the exhibitors could be made public. That is each number would be publicly identified. A list of the identified numbers could also be sent to the purchasers of catalogues. To no one, outside of the committee itself, should any names be divulged during the exhibition. Not even to those wishing to purchase. In thus freeing the exhibition of the traditions and superstitions of names the Society would not be playing into the hands of dealers and critics, nor even into the hands of the artists themselves. For the latter are influenced by names quite as much as are public and critics, not to speak of the dealers who are only interested in names. Thus each bit of work would stand on its own merits. As a reality. The public would be purchasing its own reality and not a commercialized and inflated name. Thus the Society would be dealing a blow to the academy of commercializing names. The public might gradually see for itself. Furthermore I would suggest that in next year's catalogue addresses of dealers should be confined to the advertising pages. The Independent Exhibition should be run for one thing only: The independence of the work itself. The Society has made a definite move in the right direction, so why not follow it up with still more definiteness.

NO JURY – NO PRIZES – NO COMMERCIAL TRICKS.

Alfred Stieglitz²⁷⁴

274 *Blind Man*, No. 2, S. 15. Übersetzung: 291 Fifth Ave., New York. April 13, 1917: Mein lieber Blind Man: Du lädst zu Kommentaren und Vorschlägen ein. Wie ich es verstehe, ist die hauptsächliche Funktion der Independent Society der Wunsch, antiquierte akademische Vorstellungen zu zerschmettern. Diese erste Ausstellung ist ein konkreter Schritt in diese Richtung. Wäre es nicht ratsam, im nächsten Jahr während der Ausstellung die Namen der Hersteller aller gezeigten Werke zurückzuhalten. Die ausgestellten Namen, ob nun auf den Leinwänden oder auf den skulpturalen Stücken usw., könnten leicht versteckt werden. Der Katalog sollte anstelle der Künstlernamen nur einfach Nummern enthalten, mit Titeln, wenn gewünscht. Am letzten Tag der Ausstellung könnten die Namen der Aussteller veröffentlicht werden. Eine Liste der identifizierten Nummern könnte auch an die Käufer der Kataloge gesandt werden. Während der Ausstellung sollte für niemanden, außerhalb des Komitees, irgendein Name genannt werden. Nicht einmal für diejenigen, die kaufen wollen. Indem man so die Ausstellung von Traditionen

Als sei ihm der Fall Mutt völlig unbekannt, beginnt Stieglitz mit allgemeinen Überlegungen, um dann am Schluß des Briefes emphatisch das No-Jury-Prinzip zu vertreten, dessen Mißachtung für *Fountain* zum zentralen Aspekt geworden war. Dadurch scheint es so, als argumentierte er völlig unabhängig. Thierry de Duve hat in seinem jüngsten Text dazu, wie oben schon angedeutet, die irriige Meinung vertreten, daß Stieglitz von Duchamp hereingelegt worden sei; de Duve nimmt den Brief von Stieglitz allzu wörtlich und übersieht die Ironie und erkennt nicht das abgekartete Spiel.

Was für eine Ironie! Stieglitz schreibt dies am 13. April. Am nächsten oder übernächsten Tag wird er das Opfer einer ganz besonders gerissenen – wenn schon nicht kommerziellen, so doch zumindest institutionellen – Kriegslist, die, weit davon entfernt, die Einsendung des unbekanntenen R. Mutt vom >Aberglauben der Namen< zu befreien, den Namen und den Ruf des Fotografen einsetzt, der auch Händler ist. Ebensowenig wie Eilshemius versteht Stieglitz, daß Duchamp ihn benutzt.²⁷⁵

Vielmehr gibt sich Stieglitz mit seinem Brief, dessen Ton so seriös klingt, in Wirklichkeit als engeres Mitglied von Duchamp & Co. zu erkennen. *The Blind Man*, No. 2 wird als ein Ganzes komponiert. Stieglitz hat sicher nicht am 13. April eine Meinung vertreten und am 14. gleichen Monats eine andere, die er dann überraschend gemeinsam in *The Blind Man*, No. 2 vorgefunden hätte.

und Aberglauben der Namen befreit, würde die Gesellschaft gerade nicht in die Hände der Händler und Kritiker spielen, und ebenso nicht in die der Künstler. Denn die letzteren sind durch Namen ebenso beeinflusst wie die Öffentlichkeit und die Kritiker, ganz zu schweigen von den Händlern, die ausschließlich an Namen interessiert sind. Jedes einzelne Stück würde für seine eigenen Meriten stehen. Als eine Realität. Die Öffentlichkeit würde seine eigene Realität kaufen und nicht einen kommerzialisierten und aufgeblasenen Namen. Auf diese Weise würde die Society der Akademie kommerzialisierender Namen einen Schlag versetzen. Die Öffentlichkeit könnte es nach und nach selbst einsehen. Weiterhin würde ich vorschlagen, daß im Katalog des nächsten Jahres die Nennung der Händler-Adressen auf die Reklameseiten eingeschränkt wird. Die Independent Ausstellung sollte auf eine einzige Sache ausgerichtet sein: Die Unabhängigkeit des Objektes selbst. Die Society hat sich definitiv in die richtige Richtung bewegt, warum nicht dies mit mehr Nachdruck verfolgen. KEINE JURY - KEINE PREISE - KEINE KOMMERZIELLEN TRICKS. Alfred Stieglitz

275 Duve 1993, S. 109. Zu Eilshemius gibt es einen Artikel in *The Blind Man*, No. 2, der von Louise Norton unterschrieben ist. Thierry de Duve kommentiert dies ausführlich und meiner Meinung nach auch zutreffend. Eilshemius wird in diesem Artikel ziemlich auf den Arm genommen. Vgl. auch die französische Fassung Duve 1989 b.

136 Brief und Photo stehen nicht auf der gleichen Seite, aber sie gehören dennoch, sozusagen 'unterirdisch' zusammen. Tatsächlich wird Nonsens im Brief vertreten. Von der alphabetischen Struktur der Ausstellung ist mehrfach in *The Blind Man*, No. 1 innerhalb der literarischen Texte die Rede gewesen. Hier tritt nun ein Galerist auf, der selbst regelmäßig Ausstellungen von einzelnen Künstlern machte, der bewußt die Einzelausstellung bevorzugte, und ganz genau wußte, wie wichtig das 'Machen' von Namen ist. Dieser Galerist, der ganz konkret als Alfred Stieglitz seinen Brief unterschreibt, spielt einen puristischen Gedanken durch, der verlangt, daß die Signaturen auf den Bildern und Objekten während der nächsten Ausstellung der Unabhängigen versteckt werden sollen, damit die Werke nur noch ganz alleine für sich selbst wirken können. Dieser Gedanke ist durchaus als ein deutlicher Hinweis auf Mutt zu lesen. Duchamp benutzte ja das Pseudonym *Mutt*, damit das Werk von dem in den USA 'verbrauchten' Namen *Duchamp*, unabhängig sein konnte, also von dem Namen, auf den die von Stieglitz 'beklagten' "traditions and superstitions" absolut zutreffen. Die komplizierte Argumentation im Editorial, die den Plagiatvorwurf entkräften will, würde nicht mehr nötig sein, wenn alle Objekte nur noch für sich selbst stehen könnten und nicht nach den Namen der Autoren gefragt würde. Zur gleichen Zeit oder wenige Tage später, als Stieglitz den Brief schrieb, machte er auch das Photo, auf dem nicht nur die Signatur von R. Mutt im Vordergrund steht, sondern in der publizierten Fassung signiert er selbst ausdrücklich sein Werk mit der darüber gesetzten Information "Photograph by Alfred Stieglitz". Die Photographie ist signiert; *Fountain* ist signiert und wird ausführlich kommentiert und verteidigt; das Bild im Hintergrund wird dagegen in *The Blind Man* an keiner Stelle mit Namen oder Titel erwähnt – es ist einfach nur vorhanden. So schafft Stieglitz ein Bilderrätsel, indem er das Werk seines Freundes Marsden Hartley 'unsigned' hier in den Hintergrund drängt und dort 'ausstellt'. Damit entsteht eine vom Photographen gewollte Konkurrenz zwischen der 'Plastik' und dem Gemälde. Sehr wahrscheinlich war Stieglitz von Marsden Hartleys Bild weit mehr überzeugt als von Mutts *Fountain*. Duchamp mag es recht gewesen sein, weil so noch einmal von seiner Person abgelenkt wurde und weil die *Fountain*-Photographie zusätzlich den Eindruck vermittelt, es handele sich um eine fast flüchtig hergestellte Aufnahme innerhalb einer Ausstellung. Tatsächlich hat die Kunstgeschichte, weil sie die Texte in den beiden Heften von *The Blind Man* während ihrer jahrzehntelangen Ereignisrekonstruktion der *Fountain*-Umstände nicht beachtete, den Hintergrund regelmäßig nicht wahrgenommen, ja einfach ignoriert und somit die Photographie als das neue Kunstwerk nicht in allen Konsequenzen verstehen können. Stieglitz baut im Brief die Fiktion, das Gedankenexperiment auf: Wie wirken Kunstwerke, wenn sie keine Namen mehr haben? In der Photographie stellt er den Zeitgenossen und der Nachwelt das Bilderrätsel: Wer kennt das Bild im Hintergrund und wer kennt dessen Maler? Für das kunstinteressierte

Publikum von 1917 dürfte es nicht schwer gewesen sein, die Anspielung auf den modernen Maler Hartley zu verstehen, und den in die Irre führenden Eindruck einer Ausstellung, eines «Salons des Refusés», zu gewinnen.

The Blind Man, No. 2 erscheint erst am 5. Mai 1917. Nachdem der Photograph so schnell reagiert hatte, benötigten die Autoren des Duchamp-Kreises also relativ viel Zeit, um die Texte zu schreiben, das Heft zusammenzustellen und drucken zu lassen. Der Einfluß von Duchamp ist an jeder Stelle spürbar. Der große Spaß, den die jungen Leute dabei empfunden haben müssen, findet sich auch im dumpfen Brief der Mittelklasse-Mutter alias Beatrice Wood. Bezeichnend ist, daß dies ganz selbstverständlich anonym geschieht. Die Briefe, die niemand geschickt hatte und die man für die eigene Argumentation benötigte, wurden einfach selbst verfaßt. Durch die falsche Unterschrift erhalten sie eine authentische Qualität.

Letter from a Mother

I have never been in Europe. I was born in Minneapolis and I am the mother of three children, all gifted, two exhibiting in this exhibition. I have always felt nervous about artists, but in my modest way I am a believer in democracy. Therefore as a woman who has done her duty towards the race and experienced life, I make the plea to all other mothers and women of constructive comprehension, that we keep this exhibition sane and beautiful. It is only by elevating the soul and keeping the eyes of our young ones filled with lovely images that we can expect good results from the generation that will follow. People without refinement, cubists, futurists, are not artists. For Art is noble. And they are distorted. Independence is needed, but a line must be drawn somewhere. In sincere faith I hope for your success. Sincerely, A MOTHER.²⁷⁶

276 *Blind Man*, No. 2, S. 8. Übersetzung: Brief einer Mutter. Ich bin niemals in Europa gewesen. Ich wurde in Minneapolis geboren und bin die Mutter dreier Kinder, alle begabt, zwei stellen auf der Ausstellung aus. Bei Künstlern bin ich mir meiner Sache nie sicher, aber in meiner bescheidenen Art glaube ich an die Demokratie. Deshalb rufe ich als eine Frau, die ihre Pflicht gegenüber der Menschheit erfüllt hat und die lebenserfahren ist, alle anderen Mütter und Frauen mit konstruktiver Auffassungsgabe auf, diese Ausstellung gesund und schön zu halten. Nur wenn wir die Seele erheben und die Augen unserer jungen Leute mit hübschen Bildern füllen, können wir von der folgenden Generation gute Resultate erwarten. Menschen ohne Feingefühl, Kubisten, Futuristen, sind keine Künstler. Weil Kunst nobel ist. Und sie sind verdreht. Unabhängigkeit ist notwendig, aber irgendwo muß eine Grenze gezogen werden. In aufrichtigem Vertrauen hoffe ich auf Ihren Erfolg. Ergebenst, EINE MUTTER.

138 Hier bezieht Beatrice Wood noch einmal polemisch die Position all derer, die eine Jury für nötig halten, und fordert in diesem Sinne die liebenswerte Kunst, die der Erhebung der Seele dienen soll. Sie hält die »Linie, die gezogen werden muß« für notwendig, also die Jury, die allein die Ausstellung vom Irrsinn freihalten kann. Das »Verdrehte«, Verschraubte und Verschrobene ist keine Kunst, und die Kubisten und Futuristen sind folglich keine Künstler. Hier spricht also noch einmal ein fiktiver Gegner der Moderne und macht eher sich selbst dabei lächerlich als diejenigen, die er angreift. Das Objekt *Fountain* sollte aber unter anderem genau dadurch, daß es »verdrehet« wurde, zur Kunst werden. Somit enthält auch dieser fiktive Brief eines scheinbaren Gegners, auf den verdrehten Kubisten Duchamp zielend, mit der Signalsentenz "cubists are distorted" eine deutliche Anspielung, und dies zumal, da im Gegensatz zur ursprünglich bekundeten Unabhängigkeit hier das Verhindern von Irrsinn, durch Kunst, die "sane and beautiful" sein soll, aus der Sicht des Laien als zwingend notwendig gefordert wird. Ein ähnliches Laienurteil, hier noch spielerisch karikiert, wird später im nationalsozialistischen Denken blutig ernst genommen werden und ebenfalls unter Berufung auf das angeblich Gesunde und Schöne wesentliche Teile der modernen Kunst als krank und entartet befehlen und verfolgen.

Fountain ist nur durch Publizität zu einem Gegenstand des Faches Kunstgeschichte geworden. Das gehörte zu Duchamps Spiel. Die tatsächlichen Umstände sind lange nur beiläufig und meist mit gewichtigen oder leichten Irrtümern verbunden tradiert worden. So konnte sich ein dichter Nebel um die Vorgänge legen, der im weiteren Verlauf der Geschichte von den unmittelbar Beteiligten auch ausgiebig verbreitet wurde. Erst die jüngste Forschung hat sich daran gemacht, aufzuräumen und Fehleinschätzungen zu beseitigen. Der enge zeitgenössische Kontext von Objekt und Text ist sehr lange vernachlässigt worden. Es bleibt weiterer Forschung überlassen, auch den letzten Anspielungen in *The Blind Man* nachzugehen. So ist beispielsweise der Beitrag in *The Blind Man*, No. 2, zu dem Maler Eilshemius, der in der Regel Duchamp zugeschrieben wird,²⁷⁷ noch nicht ausreichend interpretiert worden. Thierry de Duve hat 1993 die These vorgestellt, daß Duchamp auch Eilshemius für seine Zwecke nur »benutzt« habe. Dementgegen muß allerdings der unübersehbar ironische Ton berücksichtigt werden.²⁷⁸ Insbesondere stellt meines Erachtens das (verdeckte) Nietzsche-Zitat im Text von Norton einen passenden Schlüssel zur Verfügung. Von Nietzsches Nr. 170, daß im »Lobe mehr Zudringlichkeit als im Tadel« sei, war oben schon die Rede. Bei Nr. 283 in *Jenseits von Gut und Böse* heißt es deutlicher:

²⁷⁷ Deutsche Übersetzung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 21f.

²⁷⁸ Dies gilt auch für die spätere Eilshemius-Rezeption Duchamps.

Es ist eine feine und zugleich vornehme Selbstbeherrschung, gesetzt, daß man überhaupt loben will, immer nur da zu loben, wo man nicht übereinstimmt – im andern Falle würde man ja sich selbst loben, was wider den guten Geschmack geht – freilich eine Selbstbeherrschung, die einen artigen Anlaß und Anstoß bietet, um beständig mißverstanden zu werden. Man muß, um sich diesen wirklichen Luxus von Geschmack und Moralität gestatten zu dürfen, nicht unter Tölpeln des Geistes leben, vielmehr unter Menschen, bei denen Mißverständnisse und Fehlgriffe noch durch ihre Feinheit belustigen – oder man wird es teuer büßen müssen! – »Er lobt mich: also gibt er mir recht« – diese Eselei von Schlußfolgerung verdirbt uns Einsiedlern das halbe Leben, denn es bringt die Esel in unsere Nachbarschaft und Freundschaft.²⁷⁹

Bei dem Text zu Eilshemius, der als scheinbar faire Besprechung der Bilder getarnt ist, die Eilshemius auf der Ausstellung der Independent Artists zeigte, scheint sich Duchamp vollständig an Nietzsches Nr. 283 in *Jenseits von Gut und Böse* orientiert zu haben. Entsprechend der Indifferenz, der Abwesenheit von Geschmack, dem »Jenseits von Gut und Böse«, dem Mittelding zwischen Wasser und Eis, dem "as well as" oder 'nicht mehr und noch nicht', 'gestattete' sich Duchamp »diesen wirklichen Luxus von Geschmack und Moralität« in seinem Eilshemius-Artikel als nicht leicht durchschaubares Spiel eines falschen Lobes,²⁸⁰ das zugleich nur als herber Tadel gemeint sein kann.

Fountain ist als ernster Scherz gedacht gewesen und nur in dieser Doppelsinnigkeit vollständig zu verstehen. Das Objekt ist ein Urinal, ist *Fountain*, ist ein "Buddha of the Bathroom". Die Isolierung von *Fountain* als Plastik, um es als ästhetisches Objekt für die Kunstgeschichte zu retten, wie es jüngst Camfield unternahm, verfehlt grundsätzlich das extensive Konzept Duchamps für dieses Ready-made. Der Bedeutungswechsel funktioniert, wie zu zeigen war, nicht nur in einer Richtung. Jederzeit gibt es den Weg der Gedanken zurück – zum Urinal der Firma Mott-Works. Da es 1917 nicht ausgestellt wurde, hätte *Fountain* ohne die beiden Hefte von *The Blind Man*, die dieses Ereignis dokumentieren und kommentieren, gar keine Bedeutung erlangt. Daß in späterer Zeit die Repliken als isolierte Kunstobjekte in Ausstellungen gezeigt wurden,

²⁷⁹ Nietzsche 1980, S. 749.

²⁸⁰ Immerhin ist Henry McBride Duchamp weitgehend auf den Leim gegangen, artikuliert er doch am 15. April 1917 in *The Sun* (nicht ganz ohne Ironie) sein Unverständnis über Duchamps anscheinenden Favoriten Louis Eilshemius: "Can it be that Mr. Duchamp has been with us so long that he has begun to estimate works of art by the price marks?" Immerhin sollen *Supplication* \$ 6000 und *Claire Twins* \$ 5000 kosten. Vgl. McBride 1975, S. 124.

140 widerspricht dem nicht, da sich die Auffassung, was Kunst sei, durchaus im Sinne von Duchamps Vorstellungen entwickelt hatte. Dadurch kann das verschwundene Objekt in Gestalt der Repliken ja auch wieder auftauchen. Bisweilen wird die Metapher verwendet, Duchamp habe das Spiel verloren und zugleich gewonnen. Tatsächlich ist die Partie noch gar nicht zu Ende, sie wird ständig weiter gespielt.

Duchamp hat diese Partie *prima vista* verloren, betrachtet man, wie sich 1993 Menschentrauben in einem mondänen Ausstellungszentrum vor dem *Urinoir* versammeln, ohne schockiert zu sein oder auf die Idee zu kommen, es kunstfremd zu benützen. Das Ready-made ist Kunstgeschichte. [...] Aber Duchamp gewinnt die Partie, gerade indem er sie scheinbar verliert. Indem das Ready-made in den Sog der Kunstarchive geraten konnte, bricht die es beheimatende Institution als Stätte der Bewahrung des guten Geschmacks und seiner Zeugen, deren Aussagen von ewiger Gültigkeit sind, auseinander. Seit der Akzeptanz der Ready-mades sind die institutionellen Mechanismen der Selektion in eine nicht mehr abschließbare Krise der Legitimation und Selbstreflexion gestürzt. Kunst legitimiert sich fortan prozeßhaft, ihre Speicher legitimieren sich als Stätten von Spielen mit der Wahrnehmung oder als Wunderkammern zur Dokumentation von spielerischen Experimenten, aber nicht länger als Orte des Wahren, des Guten oder der Verbindung von Schönem und Sittlichem.²⁸¹

Das Einreichen von *Fountain* zur Ausstellung 1917 war der erste Zug innerhalb der gesamten Partie. Nur dieser Zug wurde von der Institution Society of Independent Artists pariert. *The Blind Man*, No. 1 und No. 2 sind die nächsten Züge Duchamps. Sozusagen über die Zeiten vermittelnd gibt es, bevor die heutigen Ausstellungen möglich wurden, als weiteren 'Schachzug' das 'kleine' *Fountain*, das Duchamp in mühevoller Arbeit für seine 1941 publizierte 'Werksammlung' *Boîte-en-Valise de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy* (Abb. 12) zunächst als Modell herstellte und dann als Multiple anfertigen ließ.²⁸² Die Werksammlung enthält Reproduktionen nach Photos von Objekten und Zeichnungen. Neben dem 'kleinen' *Großen Glas* tauchen nur drei weitere verkleinerte, dreidimensionale Objekte dort auf: *50 cc air de Paris*, ... *pliant*, ... *de voyage* (Underwood) und *Fountain*. Als Multiple ist es mit »R. Mutt« signiert, während das Modell dazu mit »Marcel Duchamp 1938« signiert wurde.²⁸³ Hier entstehen im Koffer selbstverständlich neue Kontexte, die jedoch ihre Bezie-

281 Strouhal 1994, S. 24.

282 Vgl. ausführlich Bonk 1989.

283 Vgl. ebd., S. 203.



Abb. 12: Marcel Duchamp, *La Boîte-en-Valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*, 1936 (Paris) - 1941 (New York)

hung zur Entstehungszeit der versammelten Objekte nicht grundsätzlich verlieren, wenn auch Duchamp das literarische Werk *The Blind Man* nicht in diese Sammlung seiner Werke einreicht. *50 cc air de Paris* hatte Duchamp 1919 nach eigenen Aussagen für Walter Arensberg als Geschenk aus Paris mitgebracht. Der Künstler liefert seinem Freund und Sammler als Objekt, das unsichtbare Luft enthält, im übertragenen Sinne etwas ab, das er in Wirklichkeit längst nach New York gebracht hatte, nämlich das Pariser Flair und die französische Sprache. So lassen sich im neuen Kontext des Koffers das Ready-made für Arensberg, das Ready-made für Beatrice Wood und das Ready-made für

142 die Öffentlichkeit, das die Öffentlichkeit wiederum ablehnte, erkennen. *Air de Paris*, dem grammatischen Geschlecht im Französischen nach männlich, also Pariser Luft, die den in Paris lebenden Menschen ganz allgemein ‘gehört’,²⁸⁴ wird als Mitbringsel dem Gönner Walter Arensberg übergeben und erscheint hier als das oberste Objekt. Der »Rock« in der Mitte steht in seiner weiblichen Konnotation unübersehbar fest. Was sich darunter verbirgt, ist als solches allerdings das Objekt der männlichen Begierde. Dieses Ready-made bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Marcel Duchamp und Beatrice Wood. Die Bedeutungswandlungen von *Fountain* scheinen hier, wie nach einem durchmessenen Kreislauf, wieder an ihrem Ursprung angekommen zu sein, denn die korrekte Aufhängung des Urinals an der untersten Position im Koffer würde es hier wieder zur alten Bedeutung zurückführen, wäre es nicht ein miniaturisiertes Puppenstuben-Urinal. Die bei dem realen *Fountain* von Duchamp durchgeführte Bedeutungsverschiebung kann das Objekt nicht verlassen, sie wird hier vielmehr komplettiert – ein letzter Dreh und das ‘Verdrehte’ erscheint wieder korrekt.²⁸⁵ Die ‘Wiederholung’ des *Fountain* in der *Boîte-en-Valise* ist offensichtlich als ‘Vorwärtsschreiten’ auf dem Bedeutungskreis gedacht. Dies kann sich Duchamp insofern leisten, als das Objekt nun verkleinert als Kunstobjekt im Kunstkontext erscheint.²⁸⁶ Das Spiel mit dem Männlichen/Weiblichen, das im Titel der *Boîte-en-Valise* in der doppelten Person des Autors überdeutlich ist, wiederholt sich in den ausgewählten dreidimensionalen Objekten auf unterschiedliche Weise, ist aber jeweils präsent und hängt immer von der Bedeutungsschicht ab, die der Betrachter für sich auswählt.

284 Zu denken ist hier beispielsweise an die einschlägigen Märchen, in denen jemand versucht, die Luft zu vereinnahmen und nur gegen entsprechende Gebühr abzugeben. So wird Luft zu einer Metapher für Kunst.

285 Es ist das gleiche Phänomen wie bei der *L. A. A. O. Q. rasée* von 1965. Vgl. Schwarz 1970, Nr. 375.

286 Vgl. Albrechts falsche Argumentation gegen Jasper Johns *Painted Bronze* von 1960. Duchamp hat ja gerade die mühsame Handarbeit in Ton an dem kleinen *Fountain* unternommen. Albrecht 1987, S. 162: »Duchamp [...] wäre wohl auch nie auf die Idee verfallen, seinen *Fountain* einem echten, industriell gefertigten Pissoirbecken möglichst naturgetreu in Ton nachzubilden und in Bronze gießen zu lassen. Außer zur Erweiterung der künstlerischen »Gattungen« schien für Duchamp das Ready-made das geeignete Medium zu sein, den akademischen Werkbegriff zu hinterfragen; er verzichtete konsequent darauf, mittels eines aufgepfropften künstlerischen Aktes dem Alltagsobjekt dennoch wieder die Aura der Einmaligkeit zu verleihen. Dies unternahm erst Jasper Johns, als er im Jahre 1960 zwei Ballentines-Bierbüchsen in Bronze goß, diese unter Wahrung seiner persönlichen Handschrift bemalte und ihnen durch einen bronzenen Sockel endgültig das Siegel des Kunst-Werkes verlieh [...].«

Konsequenterweise variiert Duchamp bei späteren Ausstellungen der großen Repliken mehrfach die Art der Aufstellung. Auch das könnte man, Strouhal ergänzend, als weitere Schachzüge in der *Fountain*-Partie auffassen. Eine ziemlich niedrige, aber richtige Aufhängung einer großen Replik installiert Duchamp 1950 in der Sidney Janis Gallery, wobei er betonte: "little boys could use it". Dieser Satz gilt der Installation von 1950, trifft jedoch auch für das Mini-Fountain im Koffer zu, wenn man sich die "little boys" im Format von Spielzeugpuppen vorstellt. Die Indifferenz, das leichte Verschieben von Bedeutung, läßt sich hier gut erkennen. Die einzelnen Schachzüge folgen einander, während sie ständig ihre Bedeutung in komplexen Bezugssystemen verändern. Eine Aufhängung mit dem Abfluß nach oben in einem Türrahmen erfolgte 1953 ebenfalls in der Sidney Janis Gallery. Hier wurde das Objekt noch einmal um einen Viertelkreis weiter gedreht.

What is one to make of these two installations which are so different from each other and from the 1917 presentation of *Fountain*? Do they imply *any* installation is satisfactory, or at least any specified by Duchamp? Is each installation of equal merit, or does special merit adhere to the initial concept – or to the most recent? Duchamp did not record his thoughts about these installations, but it is tempting to see his decision as deliberate. Three was an important number for Duchamp, and in three exhibitions he exercised the three basic installations for sculpture, namely standing on the floor, attached to a wall, and suspended. Moreover, each installation incorporated different associations and precedents in Duchamp's work. There had been a stress on icon and aesthetics in the attempted 1917 presentation at the Independents, but the suspended *Fountain* in the 1953 installation brings to mind the 1917 photograph of Duchamp's studio [...] and a 'hanging female thing', while the 1950 installation for 'Challenge and Defy' suggests the original (and always potential) male function of a urinal. It, too has a precedent in the miniature urinals in the *Box* [...] mounted low down and upright beside the realm of the Bachelors in the *Large Glass*.²⁸⁷

287 Camfield 1989, S. 80f. Übersetzung: Was soll man nun von den beiden Ausstellungen denken, die so verschieden voneinander sind und von der Präsentation des *Fountain* im Jahr 1917? Implizieren sie, daß *jedwede* Installation zufriedenstellend ist, zumindest die von Duchamp spezifiziert wurde? Ist jede Installation von gleichem Wert, oder gibt es einen speziellen Wert des ursprünglichen Konzeptes – oder für das letzte? Duchamp hat seine Gedanken zu diesen Installationen nicht aufgezeichnet, aber man ist versucht, seine Entscheidungen als absichtliche zu sehen. Die Drei war für Duchamp eine wichtige Zahl und in drei Ausstellungen testet er die drei grundsätzlichen Möglichkeiten, Skulptur aufzustellen, als da sind, auf dem Boden stehen, an der Wand befestigt und auf-

144 Camfield beharrt hier auf seiner unbeweisbaren Ansicht, daß *Fountain* im Studio ein “hanging female thing” gewesen sei und interpretiert zugleich die unterschiedlichen Aufstellungen ganz richtig als prinzipielle Grundaufstellungen für jede Skulptur. Im Photo des Studios ist, wie noch genau zu diskutieren sein wird, *Fountain* wahrhaftig ein »hängendes Ding«, dies jedoch ohne eindeutig spezifizierbares Geschlecht.

Der Künstler Duchamp bewegte sich 1917 immer im Lichte eines »sowohl als auch« – genau so, wie seine Bedeutungskonstruktionen sich ihrer jeweiligen Konkretisierung gegenüber »indifferent« verhalten. Duchamp ist anwesend und abwesend zugleich.²⁸⁸ Die absurde alphabetische Ordnung der ersten Ausstellung der Independent Artists (und sogar der folgenden) ist sein Werk. In der »C«-Abteilung der Ausstellung von 1917 war Jean Crottis Skulptur *Bildnis Marcel Duchamp* ausgestellt, eine Montage aus Draht, Blei und Glasaugen, deren Verbleib heute unbekannt ist.²⁸⁹ Einen Eindruck der späteren Skulptur vermittelt die im Jahre 1915 entstandene Zeichnung von Jean Crotti und Suzanne Duchamp, die sich im Museum of Modern Art in New York befindet (Abb. 13).²⁹⁰ Francis Naumann sieht (ohne den wirklichen Kontext zu berücksichtigen) nahezu beiläufig, aber sehr richtig in Jean Crottis Bildnis eine “somewhat ghostly form” Duchamps:

Despite the fact that Duchamp’s entry failed to make its appearance among the thousands of alphabetically arranged works, his omnipotent presence, if even in a somewhat ghostly form, was physically manifest in the ‘C’ section in his portrait in wire and drawn lead, which was the contribution of his French colleague Jean Crotti.²⁹¹

gehängt sein. Überdies enthält jede Installation verschiedene Assoziationen und Präzedenzfälle aus Duchamps Werk. In der versuchten Präsentation bei den Unabhängigen im Jahr 1917 lag der Nachdruck auf Bild und Ästhetik, während das aufgehängte *Fountain* in der Installation von 1953 die 1917er Photographie von Duchamps Studio in Erinnerung ruft [...] und »ein hängendes weibliches Ding«, während die Installation für »Challenge and Defy« im Jahre 1950 auf die originale (und jederzeit mögliche) männliche Funktion eines Urinals deutet. Auch hat dies einen Vorläufer in den kleinen Urinals in der *Box*, [...] tief und richtig herum neben dem Reich der Junggesellen im *Großen Glas* angebracht.

288 Calvin Tomkins verwendete 1965 den Titel “Not Seen and/or Less Seen – Marcel Duchamp”. Vgl. Tomkins 1965, S. 37-93. Vgl. Duchamp/Stauffer 1992, S. 187.

289 Marlor 1984, S. 190, verzeichnet für Jean Crotti auf der *Independents* 1917 unter Nr. 101 *The Clown* und unter Nr. 102 *Portrait*, Marcel Duchamp.

290 Jean Crotti und Suzanne Duchamp, *Portrait von Marcel Duchamp*, 1915. Bleistift auf Papier, 21 1/2 x 13 1/2 (54,5 x 34,3 cm).

291 Vgl. Naumann 1979 a, S. 38. Vgl. auch S. 39: “Jean Crotti, Portrait of Marcel Du-

Als Dargestellter war Duchamp auf der Ausstellung offen sichtbar vertreten, dort war er Gegenstand der Kunst. Wie oft in vielerlei Gestalt Duchamp in den beiden Heften von *The Blind Man* auftaucht und zugleich wieder verschwindet, muß hier am Schluß nicht wiederholt werden. Für die etablierte Presse galt er gerüchteweise als Maler des Gemäldes *Tulip Hysteria Co-ordinating*, das angeblich nie jemand zu Gesicht bekommen hatte. "Tulip" heißt Tulpe oder im Plural »Tulpen« und kann so auf die bekannte niederländische Sammlersucht im 17. Jahrhundert und ihre absurden Preisexplosionen verweisen. "Tulips" kann aber auch "two lips" meinen.²⁹² Das Urinal, das zum *Fountain* wurde, hat, wenn man es wie einen offenen Rachen betrachtet, tatsächlich zwei Porzellan-Lippen. Wenn diese Anspielung zu trifft, so hat der Künstler

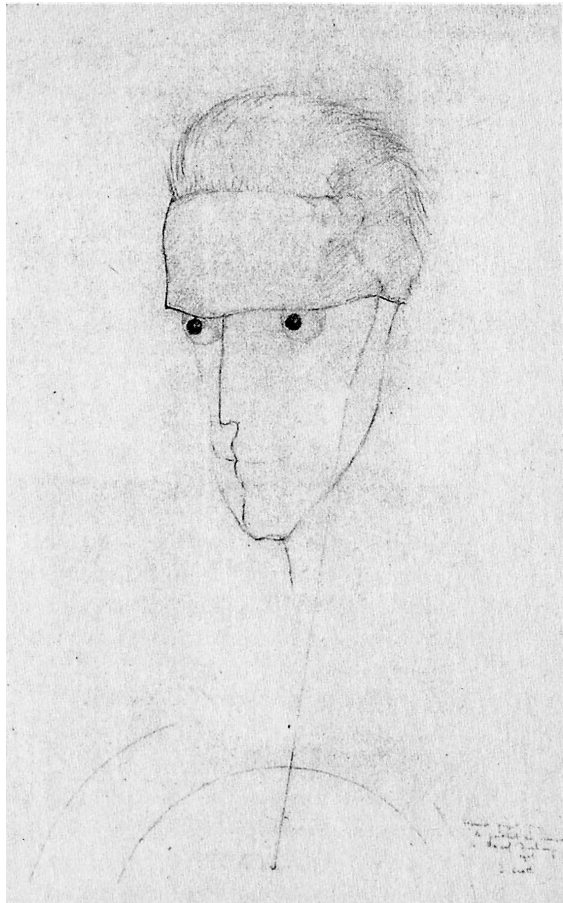


Abb. 13: Jean Crotti und Suzanne Duchamp,
Portrait von Marcel Duchamp (1915)

champ, 1915 (present whereabouts unknown).“ Übersetzung: Trotz der Tatsache, daß es Duchamps Beitrag nicht gelang, innerhalb der tausenden, alphabetisch aufgestellten Werke zu erscheinen, manifestierte sich seine omnipotente Anwesenheit, wenn auch in einer irgendwie geisterhaften Weise, physikalisch in der >C<-Sektion: in seinem Portrait aus Draht und getriebenem Blei, das der Beitrag seines französischen Künstlerkollegen Jean Crotti war.

292 Diese Variante verdanke ich Hans Holländer (Aachen), die er spontan in einem Gespräch formulierte.

146 Duchamp, der wegen Mutt zurücktrat, der Kunstwelt sein unbekanntes Werk vielleicht doch gar nicht wirklich vorenthalten, dann ist nämlich *Tulip Hysteria Co-ordinating* nur ein weiterer Name für *Fountain*. Als Ko-Artist hat er nicht nur Beatrice Wood bei *Un peu d'eau dans du savon* entscheidend geholfen, er hat darüberhinaus ständig aus der Fülle ihrer Werke, die sie ihm bereitwillig zeigte, Ready-mades ausgewählt. Dadurch wurden sie sowohl ihre als auch seine Ready-mades, so wie *Fountain* von der Firma Mott und von Duchamp ist. Vor, an und hinter den Werken ziemlich unsichtbar, erscheint Duchamp umso deutlicher im überlieferten Text.

Die Photographie des Studios

Die Photographie "Duchamp's studio at 33 W. 67th St. New York, 1917-1918",²⁹³ hergestellt von einem unbekanntem Photographen, gehört neben der Aufnahme von Stieglitz zu den wenigen Bilddokumenten, auf denen das erste *Fountain* authentisch überliefert wird (Abb. 14). Das Urinal hängt an einem Haken im Türrahmen.²⁹⁴ Niemand hat bisher eine genaue Datierung der Photographie versucht.²⁹⁵ Stillschweigend wird angenommen, daß diese Photographie vor dem Einreichen des Objektes zur Ausstellung der Unabhängigen aufgenommen wurde.²⁹⁶

293 Philadelphia Museum of Art, Private Collection.

294 Camfield dazu in der Diskussion: "First, for the hanging urinal: I have to say that I can't account for that. One can only guess. [...] It's the same with the urinal hanging in the studio. Is it related to the *Pendu femelle*, which would be a quick association? But if so, then why is he later associating it with a masculine object?" Vgl. Camfield 1991, S. 183.

295 Vgl. Camfield 1987/89, S. 89: "The apartment in the photograph is the one at 33 West 67th Street occupied by Duchamp from October 1916 to August 1918. Although this photograph could conceivably have been made after the Independents' exhibition, it is curious that no mention of it has ever emerged in interviews or the correspondence of Duchamp's closest friends, including Arensberg, Beatrice Wood, Louise Norton, Man Ray, H. P. Roché and others. Duchamp said he lost track of *Fountain* after the Independents. If this photograph was made around late March or early April 1917, then a more precise date can be attributed to 'Hat Rack'. To date, the original photograph and identity of the photographer have not been found."

296 So auch Karina Tür. Vgl. Tür 1997, S. 228: »Dieses Meisterfoto [Stieglitz' Photo] ist alles was von ihm [dem Urinoir] blieb: ein Bild und ein historisches Dokument, das als einziges die physische Existenz von >Fountain< nach der Eröffnung der Ausstellung belegt, denn ein Foto von Duchamps Atelier, auf dem sie ebenfalls zu sehen ist, ist undatiert.«