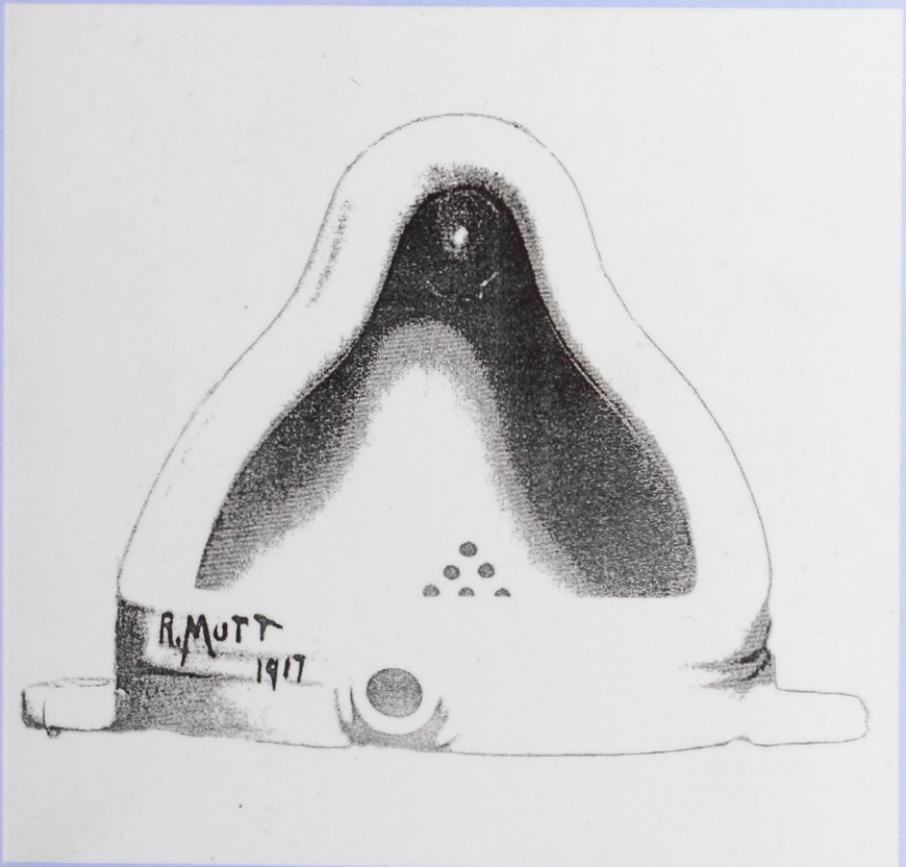


Heinz Herbert Mann

Marcel Duchamp: 1917



Verlag Silke Schreiber

Heinz Herbert Mann, *Marcel Duchamp: 1917*

Heinz Herbert Mann

Marcel Duchamp: 1917

Verlag Silke Schreiber

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Mann, Heinz Herbert:

Marcel Duchamp: 1917 / Heinz Herbert Mann. - München: Schreiber, 1999

Zugl.: Aachen, Techn. Hochsch., Habil., 1995

ISBN 3-88960-045-X

Umschlag: Johannes Kressirer

Druck und Bindung: Druckhaus Kastner, Wolnzach

© 1999 Verlag Silke Schreiber, München

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-88960-045-X

Inhalt

Vorwort **7**

**Von der Armory Show zur
First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists 9**

The Indeeps — The Fountain 19

Die Signatur »R. Mutt« — Überlegungen zur Wortmagie 23

Legende und Legenden 32

The Blind Man, No. 1 53

The Blind Man, No. 2 86

Die Photographie von Alfred Stieglitz 93

Der Hintergrund ohne Namen 125

Die Photographie des Studios 142

Literaturverzeichnis **151**

Register **158**

Abbildungsverzeichnis und -nachweis **160**

Vorwort

Texte, Sätze, einzelne Worte, ja sogar Signaturen erscheinen manchem Betrachter eines Kunstwerkes mitunter als fremde, den gesamten Eindruck des Bildwerks störende Motive. Vielleicht werden Texte im Bild gerade deshalb wenig beachtet und bisweilen sogar geflissentlich übersehen. Demgegenüber werden jedoch die Ansammlungen von Kommentaren, die zu Kunstwerken verfaßt werden, keineswegs ignoriert. Sie sind vielmehr zum festen Bestandteil unseres modernen Kunst- und Ausstellungsbetriebs geworden. Marcel Duchamps Aktivitäten in New York um 1917, seine Ausstellungskonzepte und individuellen künstlerischen Formen von *Public Relations*, auch seine Nutzung und Benutzung der Medien können als paradigmatisch für die Kunst im 20. Jahrhundert angesehen werden. Nahezu alle Kunsthistoriker, die mit dem Werk Marcel Duchamps befaßt waren und darüber geschrieben haben, sind einhellig zu der Überzeugung gelangt, daß die Bedeutung von Duchamps Einsichten in die Prozesse der modernen Kunst für das Verständnis der Kultur unserer Zeit schwerlich überschätzt werden kann. Vielleicht ist es diese grundsätzliche Einmütigkeit, die einige Autoren verführt, leichthin und ohne jeden leisen Zweifel an der Zuverlässigkeit tradiert Information Details zu übernehmen, statt die historischen Ereignisse präzise zu rekonstruieren. Von den falschen Schlußfolgerungen leichtfertiger Verfasser, deren Prämissen sogar schon zu beanstanden sind, wird im folgenden ebenso zu handeln sein, wie auch von den Ergebnissen sorgfältiger und gründlicher Autoren. Gerade die landläufige Bekanntheit einiger Kunstobjekte Duchamps mag die Ursache dafür sein, daß oft und öfter schon dazu Gesagtes beständig wiederholt und weiterverwendet wird. Dabei befördern die Variationen des Immergleichen im Laufe der Zeit die anfänglichen Vermutungen zu vermeintlichen Tatsachen. Besonders das Pissoirbecken, das auf die Rückseite gelegte Urinal von 1917, das Duchamp geradezu euphemistisch mit dem englischen Titel *Fountain* versah und der Kunstgeschichte der Moderne als diskutables Thema hinterließ, ist von Anfang an ein herausragendes Beispiel für die Art und Weise, wie Legenden in der Kunstliteratur entstehen und tradiert werden. Folglich steht dieses wohl prominenteste Ready-made Duchamps im Mittelpunkt des Buches. Das Wichtigste und das Neue innerhalb der mittlerweile nicht mehr leicht überschaubaren Duchamp-Literatur ist dabei die Interpretation des *vollständigen* Kontextes, der mit den beiden Ausgaben der Zeitschrift *The Blind Man* geliefert wird. Die kunsthistorische Forschung zum *Fountain* hat erstaunlicherweise nämlich die massiven Hinweise in den zeitgenössischen Texten von *The Blind Man* nahezu gänzlich vernachlässigt.

Bei dem folgenden Text handelt es sich um den Separatdruck des dritten Kapitels meiner Schrift *Wörter und Texte in den Bildkünsten. Vier Studien zum Verhältnis von Sprache und bildender Kunst*, die 1995 an der Fakultät für

8 Architektur der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen als Habilitationsschrift angenommen wurde und 1999, also gleichzeitig wie *Marcel Duchamp: 1917*, in der von Dietz-Rüdiger Moser herausgegebene Reihe *Kulturgeschichtliche Forschungen* in München erscheint. Den Text für *Marcel Duchamp: 1917* allerdings habe ich in der Zeit von Oktober 1998 bis zum Juli 1999 noch einmal durchgesehen, an einigen Stellen geringfügig verändert und weitere, neu erschienene Literatur – soweit sinnvoll und mir bekannt geworden – berücksichtigt.

In vielfältiger und unterschiedlicher Weise bin ich Prof. Dr. Hans Holländer (Aachen), Prof. Dr. Peter Gerlach (Aachen), Prof. Dr. Walter Grasskamp (München), Frau Ursula Hucke, Frau Andrea Groß und Herrn Wolfgang von Gliszczynski zu Dank verpflichtet. Ganz herzlichen Dank schulde ich: Frau Dr. Manuela Vergoossen (Dresden) und Frau Dr. Jutta Göricke (Aachen), die zu unterschiedlichen Zeiten den Text gelesen haben, mir Anregungen gaben und kritische Fragen stellten; Herrn Prof. Dr. Hanjo Berressem (Hannover), dessen überaus kenntnisreiche Korrekturen der Übersetzungen amerikanischer Zitate für mich von unschätzbarem Wert sind, für seine freundschaftliche Bereitschaft, mir beratend zur Seite zu stehen; Herrn Prof. Dietz-Rüdiger Moser (München) vom Institut für Bayerische Literaturgeschichte der Universität München, der als Herausgeber der Studien innerhalb der *Kulturgeschichtlichen Forschungen* dem Separatdruck zugestimmt und außerdem für Abbildungen gesorgt hat, für seine vielfältige Stützung des ganzen Projektes.

Frau Dr. Luise Metzel (München) danke ich besonders herzlich nicht nur für ihr überaus sorgfältiges Lektorat von *Marcel Duchamp: 1917*, sondern ebenso für ihr niemals nachlassendes Engagement, mit dem sie die Drucklegung des Buches, das ohne ihren Einsatz in vorliegender Form nicht denkbar gewesen wäre, von Anfang an bis zur endgültigen Fertigstellung betrieben hat. Ohne jedes Zögern folgte sie meinem Vorschlag, *Marcel Duchamp: 1917* separat zu publizieren, um so diesem Teil meiner Studien ein zweites Territorium zu schaffen, dessen Gelände für die Liebhaber Moderner Kunst leichter einzusehen ist.

Heinz Herbert Mann, Aachen, im Juli 1999

Von der Armory Show zur First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists

Am Abend des 17. Februar 1913 wurde in New York an der Ecke Lexington Avenue und 25th Street die große *Armory Show* eröffnet. Damit begann in den Vereinigten Staaten die allgemeine Rezeption der modernen Kunst.¹ Viele der ersten Reaktionen sind negativ. So artikuliert z.B. der frühere amerikanische Präsident Theodore Roosevelt nach seinem Besuch der Ausstellung am 4. März 1913 seinen prinzipiellen Abscheu gegenüber dem Kubismus.² In seinem Artikel, der auf deutsch »Laienhafte Ansichten zu einer Kunstausstellung« heißt, betont er, daß es zwar nötig sei, die künstlerischen Kräfte aus Europa zu zeigen, akzeptiert aber keineswegs die Sicht der Ausstellenden, die er alle Extremisten nennt und deren Anführer er sogar als "champions of these extremists" bezeichnet. Zwar gibt er zu, daß »Wandel« (change) notwendig sei, sieht jedoch nicht Leben, sondern Tod und Rückschritt in dieser Kunst. Damit spielt er auf einen Satz im Vorwort zum Katalog der Ausstellung an, den er selbst zitiert: "to be afraid of what is different or unfamiliar is to be afraid of life." Diese Kunst überhaupt ernstzunehmen, sei möglicherweise ein Irrtum, meint Roosevelt weiter. Zuletzt vergleicht er die Künstler mit Schaustellern, die eine falsche Meerjungfrau ausstellen und mit der Torheit der Menschen ihre Geschäfte machen, bezichtigt die Kubisten also des Betruges und der Täuschung:

There are thousands of people who will pay small sums to look at a faked mermaid; and now and then one of this kind with enough money will buy a Cubist picture, or a picture of a misshapen nude woman, repellent from every standpoint.³

1 Vgl. Brown 1988. Vgl. Rose 1968.

2 Brown 1988, S. 145.

3 Roosevelt, Theodore: A Layman's Views of an Art Exhibition. In: Outlook, XXIX, March 9, 1913. Hier zitiert nach: Rose 1968, S. 79-80. Übersetzung: Es gibt Tausende von Leuten, die kleine Beträge bezahlen werden, um eine gefälschte Seejungfrau zu betrachten; und manchmal wird einer von dieser Sorte mit genügend Geld ein kubistisches Bild kaufen, oder das Bild einer mißgestalteten nackten Frau, das von jedem Standpunkt aus abstossend ist. Vgl. den Anfang der Stelle: "The exhibitors are quite right as to the need of showing to our people in this manner the art forces which of late have been at work in Europe, forces which cannot be ignored. This does not mean that I in the least accept the view that these men take of the European extremists whose pictures are here exhibited. It is true, as the champions of these extremists say, that there can be no life without change, no development without change, and that to be afraid of what is diffe-

10 Vor Marcel Duchamps *Nu descendant un Escalier*⁴ von 1912 (Abb. 1) stehend, fühlt sich Roosevelt an einen "Navajo rug", einen Nomadenteppich der Navajo-Indianer, erinnert, den er diesem Bild auf jeden Fall vorziehen würde. Duchamps Gemälde wurde in New York unter dem Titel *Nude Figure Descending a Staircase* ausgestellt und erlangte herausragende Bedeutung bei der *Armory Show*.⁵ Zugleich war der französische Originaltitel immer präsent, da er unten links, hart an der Kante beginnend, in Großbuchstaben auf die Leinwand geschrieben ist: «NU DESCENDEN UN ESCALIER». Etwas davon entfernt, fast genau in der Mitte des Bildes am unteren Rand steht ebenfalls in Großbuchstaben die Signatur mit der Jahresangabe: «MARCEL DUCHAMP 12». Heute hat die Bezeichnung für das Bild den Zusatz »No. 2« erhalten. Die »Nackte«, "The Nude", «La Nude», wie sie meist verkürzt bezeichnet wurde (und wird), avancierte zum umstrittensten Werk der Ausstellung überhaupt.

There was usually such a crowd before the Duchamp *Nude Descending a Staircase* [...] that it was difficult to see. The buzz of excitement was exhilarating. Some tried to understand, others tried to explain, the great majority either laughed or were infuriated. It could be seen as a symbol of the ultimate in moral degeneracy or as a mad and irresponsible joke. People generally do not like to become too involved with art, probably because they do not know how; it is much easier to cover one's insecurity with laughter. And there was a good deal of laughter, especially in the "Chamber of Horrors", as the Cubist room was called. Because of a certain incongruity in its title and the puzzle which it presented, the *Nude* became the vocal point of the Exhibition. One could

rent or unfamiliar is to be afraid of life. It is no less true, however, that change may mean death and not life, and retrogression instead of development. Probably we err in treating most of these pictures seriously. It is likely that many of them represent in painters the astute appreciation of the power to make folly lucrative which the late P. T. Barnum showed with his faked mermaid." Vgl. auch Brown 1988, S. 145-146.

4 Marcel Duchamp, *Nu descendant un Escalier n° 2, Nude Descending a Staircase, No. 2, Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2*, Öl auf Leinwand, 1912, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art; Louise and Walter Arensberg Collection.

5 Vgl. Brown 1988, S. 264, Nr. 241: "*Nu descendant un escalier*. Chicago, 107. Boston, 39. *Nude Figure Descending a Staircase. Now called Nude Descending a Staircase, No. 2*. Oil. 1912. Lent by the artist. Price listed: \$ 324. Sold for \$ 324 to Frederic C. Torrey, March 5, 1913. Present collection: Philadelphia Museum of Art; Louise and Walter Arensberg Collection." Weiterhin stellte Duchamp (nach Brown) folgende Werke aus: *Le Roi et la reine entourés des nus vites*; *Portrait de joueurs d'échecs*; *Nu* (heute: *Jeune Homme triste dans un train*).

come and see the joke and forget to be troubled by revolutions. It was the butt of humorous jibes, the object of verse, a puzzle to be deciphered. The search for the nude was on, as if discovery would reveal some great secret. The *American Art News* offered a \$ 10 prize for the best solution.⁶

6 Brown 1988, S. 136. Übersetzung: Üblicherweise gab es eine so große Menschenmenge vor Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend* [...], daß es schwer zu sehen war. Die Aufregung war amüsant. Einige versuchten zu verstehen, andere versuchten zu erklären, die große Mehrheit lachte entweder oder war wütend. Es konnte als ein Symbol höchster moralischer Verderbtheit oder als ein verrückter und verantwortungsloser Scherz aufgefaßt werden. Leute wollen im allgemeinen nicht gerne zu sehr mit Kunst in Verbindung kommen, möglicherweise weil sie nicht wissen, wie sie es machen sollen. Es ist viel einfacher, seine Unsicherheit hinter einem Lachen zu verstecken. Und es gab eine ganze Menge Lachen, besonders im "Chamber of Horrors", wie der Raum der Kubisten genannt wurde. Wegen einer gewissen Unvereinbarkeit des Titels und dem Puzzle, das er präsentierte, wurde der *Akt* der Mittelpunkt der Ausstellung. Man konnte kommen, sich den Spaß ansehen und dabei vergessen, daß man von Revolutionen verärgert wird. Er war das Ziel humorvoller Angriffe, der Gegenstand von Versen, ein Puzzle, das enträtselt werden wollte. Die Suche nach der Nackten war angesagt, als ob ihre Entdeckung ein großes Geheimnis enthüllen würde. Die *American Art News* setzte 10 \$ als Preisgeld für die beste Lösung aus.

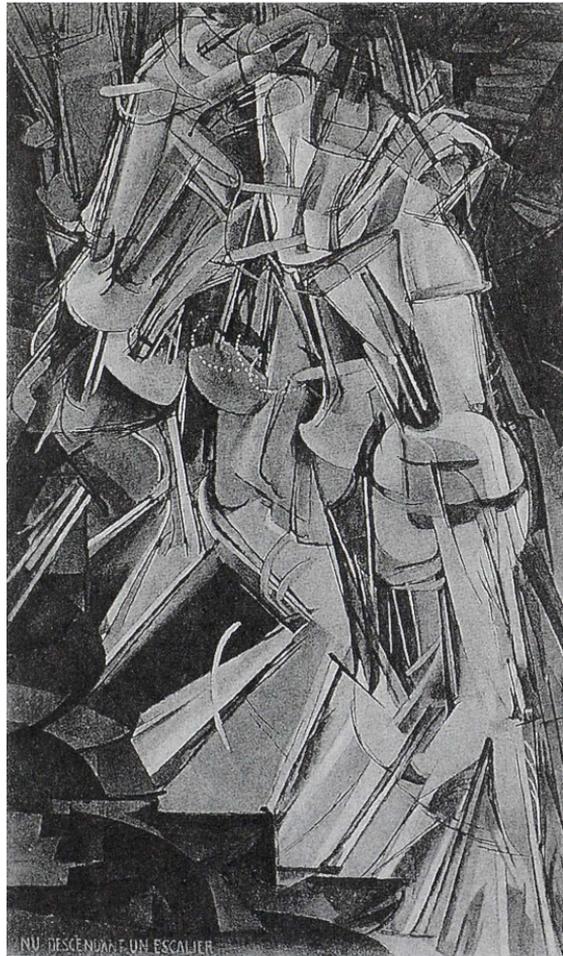


Abb. 1: Marcel Duchamp,
Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2 (1912)

12 Heutzutage ist es schwer vorstellbar, daß der Ausstellungsraum der Kubisten einmal als "Chamber of Horrors" apostrophiert wurde. Allerdings ist eine vergleichbar vehemente Ablehnung auch für die erste Ausstellung der kubistischen Kunst in Paris überliefert.⁷ Bekannterweise hatte der Kritiker Louis Vauxcelles, nachdem er von Henri Matisse etwas über die «petit cubes» in den Landschaften von Georges Braque gehört hatte, für seine Kritik der Ausstellung im «Salon des Indépendants» im Jahr 1909 die Formulierungen «bizarreries cubiques» und «péruvien cubisme» (peruanischer Kubismus) despektierlich verwendet und damit eher unfreiwillig dem Kubismus zum Namen verholfen.⁸ Der Titel, den Duchamp für sein Ölgemälde wählte, hatte ihm schon 1912 in Paris Schwierigkeiten bereitet. Der Organisationsausschuß für den «Salon des Indépendants», namentlich der Maler Albert Gleizes, sah in der Benennung des Bildes einen Angriff auf den Kubismus. In den »Ephemeriden«, die im Katalog zur Duchamp-Ausstellung in Venedig erschienen sind, wird der Fall folgendermaßen beschrieben:

7 Vgl. Golding 1969. S. 20. Vgl. auch Gleizes 1980, S. 10-16.

8 Vgl. Haftmann 1979. S. 124: »Im Sommer 1908 [...] schickt [Georges Braque] die Landschaften zum Herbstsalon ein, wird aber von der Jury, zu der auch Matisse gehörte, abgelehnt. Matisse erzählte nach der Jury dem Kritiker des »Gil Blas«, Louis Vauxcelles, daß Braque Landschaften »avec des petits cubes« eingesandt habe. Anlässlich der Ausstellung der Indépendants von 1909, bei der Braque die Estaque-Bilder ausgestellt hatte, die er 1908 nur in der Kunsthandlung D.H. Kahnweilers [...] hatte zeigen können, spricht Vauxcelles in seiner Kritik von den Bildern Braques prompt von »bizarreries cubiques«. Damit ist im Pariser Milieu das Stichwort für die Stilrichtung gegeben: »Cubisme.« (Nach Golding 1968, S. 20 erschien diese Kritik in Paris im *Gil Blas* am 25. Mai 1909.) Vgl. auch S. 21: "Matisse later denied ever having said this, but the story is probably true since it is recorded as early as 30. September 1911, in *L'Intransigeant*. The story is repeated again in the June 1912 issue of *La Revue Française*." Vgl. auch Kahnweiler 1958, S. 20 u. 25: »[...] Vauxcelles] begegnete im September 1908 Matisse, der in diesem Jahre Mitglied der Jury des Salons d'Automne war, und erzählte ihm, Braque habe zum Herbstsalon Gemälde »avec des petits cubes« gesandt. [...] Aus Matisses Wort »cube« prägte nun Vauxcelles das sinnlose »cubisme«, das er erstmals in seinem Aufsätze über den Salon des Indépendants 1909 anwandte, und zwar auf zwei andere Bilder von Braque, ein Stilleben und eine Landschaft. Sonderbarerweise fügte er dem Namen noch das Beiwort »péruvien« hinzu und sprach vom »peruvianischen Kubismus«, den »peruvianischen Kubisten«, was die Benennung noch unsinniger machte. Diese Zutat verschwand bald, aber der Name »Kubismus« blieb und ging in den Sprachgebrauch über, da die ursprünglich so bezeichneten Maler Braque und Picasso sich wenig darum scherten, ob man sie so oder anders nenne.«

1912. Mondy [sic! 18. März], Neuilly-sur-Seine

On the day of the press preview of the Salon des Indépendants, Marcel receives an unexpected visit from his two elder brothers solemnly dressed. He learns that Albert Gleizes and Jean Metzinger, members of the hanging committee, think that his Nude destined for the Cubist Room has “too much of a literary title, in the bad sense – in a caricatural way. A nude never descends the stairs – a nude reclines ...” Even the Cubists’ little revolutionary temple, Marcel discovers, cannot understand that a nude could be *descending* the stairs. “The Cubists think it’s a little off beam,” explain Villon and Duchamp-Villon. “Couldn’t you at least change the title?” But as the title written in capital letters at the bottom left hand corner of the canvas, *Nu descendant un Escalier*, is an integral part of his painting, Marcel says nothing. As soon as his brothers have gone, he immediately takes a taxi to the Quai d’Orsay, collects his picture and takes it home.⁹

Die für die Duchamp-Ausstellung in Venedig im Palazzo Grassi von 1993 nach den Tagesdaten geordnete Zusammenstellung von Ereignissen im Leben Marcel Duchamps verzichtet auf Quellenangaben. Der hier vorgeführte Dialog – auch das »beredete« Schweigen Duchamps – wird also dort nicht belegt. Alles mag prinzipiell zutreffend sein, der konkrete Wortlaut jedoch muß bezweifelt werden. Marcel Duchamp hatte 1965 in einem Interview zu Calvin Tomkins gesagt:

»Ich sagte nichts zu meinen Brüdern«, erinnerte sich Duchamp, »aber ich ging sogleich zur Ausstellung und nahm das Bild in einem Taxi mit nach Hause. Das war tatsächlich ein Wendepunkt in meinem Leben,

⁹ Gough-Cooper/Caumont 1993. [n.p.], 18 March 1912. Übersetzung: 1912, Montag [18. März], Neuilly-sur-Seine. Am Tag der Presse-Vorbesichtigung des Salons der Unabhängigen, erhält Marcel unterwarteten Besuch von seinen beiden älteren, sehr formell gekleideten Brüdern. Er erfährt, daß Albert Gleizes und Jean Metzinger, Mitglieder des Hänge-Komitees, meinen, daß sein Akt, der für den Raum der Kubisten vorgesehen war, einen zu literarischen Titel habe und zwar im schlechten – in einem karikaturistischen Sinne. Eine Nackte geht niemals die Treppe herab – eine Nackte liegt oder lehnt sich an. Sogar der kleine revolutionäre Glaubenszirkel der Kubisten, erkennt Marcel, kann nicht verstehen, daß eine Nackte die Treppe *herabgehen* konnte. »Die Kubisten denken, es ist ein bißchen daneben«, erklären Villon und Duchamp-Villon. »Könntest du nicht wenigstens den Titel ändern?« Aber weil der am linken unteren Rand der Leinwand in Großbuchstaben geschriebene Titel *Nu descendant un Escalier* ein integraler Bestandteil seines Gemäldes ist, sagt Marcel gar nichts. Sobald seine Brüder gegangen sind, nimmt er ohne Umschweife ein Taxi zum Quai d’Orsay, holt sein Bild und nimmt es mit nach Hause.

das versichere ich Ihnen. Ich sah, daß ich nach allem nicht mehr sehr an Gruppen interessiert sein würde.«¹⁰

Im oben erwähnten Katalog der Ausstellung in Venedig wird aus dieser selbst schon (durch Tomkins) überarbeiteten Passage ohne jede Nennung der Quellen eine komplette Geschichte gemacht. Im folgenden wird die Methode, Duchamps Lebensumstände nach Belieben zu literarisieren und fiktive Dialoge zu verfassen, noch ausführlich Gegenstand dieser Studie sein.

Gleizes und Metzingers *Du Cubisme* von 1912 zeigt an zwei Stellen, zu welchen Dogmen sich frühe Theoretiker des Kubismus' aufschwingen konnten:

Das Gemälde soll nichts nachahmen. Es soll ganz einfach aus sich selbst heraus leben. Wir wären die letzten, die das Fehlen von all dem, den Blumen, der Landschaft oder dem Gesicht bedauern würden, wovon das Gemälde ohnehin nur ein Reflex sein kann. Dennoch gestehen wir zu, daß die Verbindung zu natürlichen Formen nicht gänzlich verboten werden sollte, am allerwenigsten in unserer Zeit. Man kann eine Kunst nicht mit einem Schlag zur reinen Vergeistigung erheben.¹¹

Wir sind weder Mathematiker noch sind wir Bildhauer. Für uns sind Linien, Oberflächen und Körper nur Nuancen des Begriffs der Fülle. Nur die Körper nachzuahmen hieße, diese Nuancen zugunsten einer eintönigen Intensität aufzugeben. Es ließe darauf hinaus, auf die Vieltätigkeit sofort zu verzichten, der wir uns verpflichtet fühlen.¹²

In beiden Zitaten steht der Begriff der Nachahmung im Zentrum. Wenn das Gemälde nichts nachahmen soll – so läßt sich schließen – darf es auch keinen Titel tragen, der auf etwas Nachgeahmtes verweist. Der Vermittlungs- oder Überredungsversuch der Brüder Gaston Villon und Raymond Duchamp-Villon scheiterte. Marcel Duchamp zog die Meldung seines Bildes für den Salon zurück – vielleicht ist er wirklich mit dem Taxi hingefahren und hat sein Bild abgeholt. Dennoch wurde (da der 'Rückzug' sehr kurzfristig erfolgte) die *Nude* im Katalog der Ausstellung unter der Nummer »1001« aufgeführt. Es gab keinerlei publizistisches Aufsehen wegen dieser Affäre. Duchamps *Nude* wurde danach im Jahre 1912 mehrfach (ohne weitere Ablehnung) in Barcelona, Rouen und Paris ausgestellt.¹³ In Paris war es dann sogar wiederum im *Salon*

10 Tomkins 1965, zitiert nach Duchamp/Stauffer 1992, S. 178-187, hier: S. 180.

11 Gleizes/Metzinger 1912/1988, S. 45.

12 Ebenda S. 47f.

13 Zum ganzen Absatz vgl. Daniels 1992, S. 28-36, S. 295.

de la Section d'Or zu sehen, der von Marcel Duchamps Bruder Gaston Villon organisiert worden war.¹⁴

Während in Paris die Gegner einen Augenblick lang ein ernstes 'kubistisch-dogmatisches' Problem mit Duchamps *Akt* hatten, behandelten viele in New York das Ganze von Anfang an bloß wie einen Scherz, und munter wurden neue, 'zutreffendere' Titel gesucht.¹⁵

In der *New York Evening Sun* erschien am 20. März 1913 unter der Überschrift: "SEEING NEW YORK WITH A CUBIST" die Karikatur von J. F. Grisworld. (Abb. 2) Durch die Unterschrift "The Rude Descending a Staircase (Rush Hour at the Subway)" wird im ersten Teil der Titel der *Nude* nur leicht abgewandelt. Durch den Zusatz in der Klammer wird das Dargestellte in die amerikanische Wirklichkeit transportiert. Grisworlds Karikatur – die in Zusammenhang mit Duchamp regelmäßig zitiert wird – ist eine kongeniale Schöpfung und zwar sowohl auf der Ebene des sprachlichen Kunststückes wie auch auf derjenigen der Zeichenkunst. Deshalb konnte sie sich direkt an das Bild Du-



Abb. 2: J. F. Grisworld, *Seeing New York With A Cubist*,
New York Evening Sun, 20. März 1913.

¹⁴ Vgl. Duve 1993, S. 120.

¹⁵ Vgl. dagegen die spekulative Stilisierung bei Moure 1988, S. 8: »Das Jahr 1912 markierte den Punkt, an dem keine Umkehr mehr möglich war [...]. Im Laufe jenes Jahres wurde *Akt, eine Treppe hinabgehend* [...] vom Salon des Indépendants abgelehnt; [...] schließlich wurden seine Werke für die Armory Show in New York ausgewählt, und er wurde ohne Heuchelei aufgenommen in einem Land, das allem offen stand und weder eine Produktionszeit noch eine obligatorische Präsenz in Künstlerkreisen von ihm verlangte, während es ihn gleichzeitig vor einer Vergiftung durch die europäische Kultur bewahrte.«

champs anlagern. Vermutlich hatte Grisworlds Intention nichts mit Gleizes und Metzingers Verdikt des Abbildenden beim 'wahren' Kubismus zu tun, sie trifft aber mit der nachgeahmten, ja nachgeäfften, 'kubistischen' Technik und der analogen Wahl eines neuen Titels genau das Problem. Titel und Dargestelltes konvergieren und entsprechen einander – die Malweise soll aufgesetzt, benutzt und gesucht wirken. Die Karikatur will die kubistische Technik als scheinbar ungeeignet für jede Art der »Nachahmung« von Wirklichkeit desavouieren. Gerade dabei jedoch verfehlt sie ihr Ziel – indem sie (zumindest für das heutige Auge) das Gegenteil beweist, nämlich die

Präzision der benutzten Mittel – auch in der Karikatur. Andere Titel, die für Duchamps *Akt, eine Treppe herabsteigend* vorgeschlagen wurden, sind »Explosion in einer Schindelfabrik« und "The Prude Descending a Staircase" von der Karikaturistin Clara Tice.¹⁶ Dabei erweist sich die kaum merkliche Veränderung des Wortes "Nude" zu "Rude" oder "Prude" nicht nur als ein Spielen mit leichten Aussprachevarianten und dadurch ausgelösten massiven Bedeutungsverwandlungen, sondern sogar als analoge Durchführung von Sprachspielen, wie sie vom angegriffenen Duchamp selbst hätten erfunden sein können.

Marcel Duchamp war zu diesem Zeitpunkt nicht als reale Person in New York, denn sein »Columbus Day war der 15. Juni 1915.«¹⁷ Sehr wohl allerdings war sein Name als Name mit Zusatz berühmt: »Duchamp, der Maler der Nude«.

¹⁶ Seitz, William: What's Happened to Art? An Interview with Marcel Duchamp on Present Consequences of New York's 1913 Armory Show. In: Vogue, New York, CXLI/4, 15. Februar 1963, S. 110, 112-113, 129-131. Deutsche Fassung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 141-151, hier: S. 142.

¹⁷ Vgl. Duchamp/Stauffer 1994, S. 227: »Nachdem ich mein Leben lang so viel von der Armory Show gehört habe, bin ich >gespannt<, sie schliesslich zu sehen, denn mein Columbus Day war der 15. Juni 1915.« [Erstdruck im Katalog der Ausstellung 1913 Armory Show. – 50th Anniversary Exhibition 1963.] Stauffer korrigiert ebenda: »Duchamp ist effektiv am 15. August 1915 an Bord der >Rochambeau< erstmals in New York eingetroffen.«

The Nude-Descent

Visiting Us, Marcel Duchamp, the Cubist Painter, Declares That America Is the Country of the Art of the Future—The American Woman the Most Intelligent of Her Sex.

In the spring of 1913 New York was shocked, grieved and delighted with the international exhibition of pictures and sculptures held from abroad and by New York artists, chiefly of what is called the New School of Art. The picture which received most notoriety and caused the greatest sensation of all was the "Nude Descending the Staircase," by Marcel Duchamp, of Paris. The undisciplined looked upon it as "Nude" and one well-known critic even came out and said he had found it. However, it is not known how he did so, as some other picture of the same name was shown. The picture, as Marcel Duchamp later explained, was merely a picture of motion, not of a nude. Trained the mind of the exhibition the picture was sold to Arthur B. Eddy, of Chicago.

Marcel Duchamp has come to New York for the first time. Instead of proving to be a very queer individual, he turned out to be retiring and much more given to listening to the views of those about him than speaking of his own. Just now he is keenly interested in all New York, from the latest musical comedy to Comedy Island.

The other day I met and talked to the young French painter at his studio. He is only twenty-eight, dresses most correctly in the mode, and is quite handsome, with blond, curly hair. One would take him for a well-groomed Englishman rather than a Frenchman.

M. Duchamp says he has come to America to stay as long as possible, though he may have to return for military duty. Both of his brothers are at the front, one of them, that well-known sculptor and the other an architect.

By Marcel Duchamp.

THE AMERICAN woman is the most intelligent woman in the world today—the only one that always knows what she wants, and therefore always gets it. Haan't she proved it by making her husband in his role of slave-banker look

almost ridiculous in the eyes of the world? Not only has she intelligence but wonderful beauty of line is hers possessed by no other woman of any race at the present time.

And this wonderful intelligence, which has the society of her equally brilliant sisters sufficient interest to her without necessitating insisting on the male element protruding its life, is helping the tendency of the world day to completely equalize the sexes, and a constant battle between them in which we wasted our best energies in the past is ceasing.

This will not by any means produce suicides for the women of this state at a far future will be called upon to bear child at a due time, just as a man is called upon to pay taxes, all responsibility for her offspring being taken from her.

As things stand to-day this would be a hell to pay under citizenship, but assuredly a time will come when science will be achieved that death in childbirth be unknown.

I CANNOT understand the views my patriotic friends have expressed about New York for the next two years—always provided my country does not call me back to it.

The capitals of the Old World have labor for hundreds of years to find that which constitutes good taste and one may say they have found the zenith thereof. But

ding-a-Staircase Man Surveys Us



MARCEL
DUCHAMP

Writes That Cubism Was the Prophet of
War, Explains Its Principles; Adores Our
Skyscrapers, Raps Our Stupid Rever-
ence of the "Official" Art of Rodin
—Pictures the Future Woman.

Do people not understand how much of a bore this is? In Paris, for instance, everything is perfectly blended and in perfect harmony—never in a whole day does one see anything the slightest bit out of place. But here—from the very instant one lands one realizes that here is a people yearning, searching, trying to find something.

If only America would realize that the art of Europe is finished—dead—and that America is the country of the art of the future, instead of trying to base everything she does on European traditions! And yet in spite of it, try as she will, she gets beyond these traditions, even if in dimension alone.

Look at the skyscrapers! Has Europe anything to show more beautiful than these? I have been trying to get a studio in one of their highest towers, but unfortunately I find people are not permitted to live in them.

Why this adoration for classic art? It is as old-fashioned as the superstitions of the religions, and the reverence given to it is more stupid than any other.

And what of "ideals"? There is no such thing as an ideal factor in life should it be a factor in individual merit.

Why do Americans make a God of Rodin? This "official" art is anti-dilettante—why always go backward instead of forward?

People have no idea yet what the futurist is doing even. They come to my studio and timidly ask me what the canvases represent. And it is a little difficult to explain to them that they do not represent concrete material things, but abstract movement.

I have, for instance, just completed a painting on glass which I call a "Gleam." Its lines represent simply the art of sliding, and it is supposed to be an irony on the traits of the modern engineer.

CUBISM could almost be called a prophet of the war, as Rousseau read of the French Revolution, for the war will produce a severe direct art. One readily understands this when one realizes the growing hardness of feeling in Europe, one might almost say the utter callousness with which people are learning to receive the news of the death of those nearest and dearest to them. Before the war the death of a son in a family was received with grief, albeit with joy, but today it is merely part of a huge universal grief, which hardly seems to concern any one individual.

Kenyon Cox Replies

Mr. Kenyon Cox, master of America's classic school, read and made answer to M. Duchamp's remarks.

"The influence of the war on art will be that the people of the European countries will have suffered so much that they will have no care for fads in life, this applying to art as to everything else. Monsieur Duchamp is therefore right in saying that the future art is a severe one, but it will be the severity of classicism not cubism.

"He also tells us that in America lies the art of the future, and certainly here he is right, too, but not for the reasons he gives. America is the country of the art of the future, because its art is more classic than any other art today."

Abb. 3: Unbekannter Photograph, Marcel Duchamp in Liegestuhl,

in: Henry McBride: *The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us*, *The New York Tribune*, 12. September 1915

Henry McBride veröffentlichte am 12. September 1915 in *The New York Tribune* ein Interview mit Marcel Duchamp unter dem groß aufgemachten Titel "The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us".¹⁸ Die Zeile der Überschrift ist in einen Kasten gesetzt und geht über die ganze Seite. In der Mitte des in vier Spalten gesetzten Textes mit dem Interview ist ein freigestelltes Foto zu sehen, das Marcel Duchamp in einem einfachen Liegestuhl sitzend zeigt (Abb. 3). Naumann vermutet, daß es sich um ein Foto von der Überfahrt handeln könnte: der Künstler in einem Liegestuhl an Deck.¹⁹ Jedenfalls ist für

¹⁸ Henry McBride: *The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us*, *The New York Tribune*, 12. September 1915, sec. IV, 2, Faksimiledruck in Naumann 1980, S. 2-32, hier: S. 13. Vgl. Duchamp/Stauffer 1992, S. 12.: »Unsigniert [Henry McBride]: *The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us* (Der Akt-die-Treppe-Herabsteiger gibt uns einen Überblick). *The New York Tribune*, 12. September 1915, sec. IV, 2.«

¹⁹ Vgl. Naumann 1980, S. 12: "The pensive young artist is photographed comfortably reclining on a deck chair (perhaps aboard ship?) and his thoughts concerning American art and American women are boldly revealed in the surrounding columns of print."

18 Duchamp, der erstens bei dem Interview dabeigewesen ist und zweitens den späteren Artikel natürlich gekannt hat, offensichtlich, daß er in New York der Kerl ist, der »Akt-die-Treppe-Herabsteigend« zu verantworten hat. Dabei betont McBride, daß Duchamp mehr an den Ansichten der anderen interessiert sei, als daran, von sich selbst zu sprechen.

Marcel Duchamp had come to New York for the first time. Instead of proving to be a very queer individual, he turned out to be retiring and much more given to listening to the views of those about him than speaking of his own. Just now he is keenly interested in all New York, from the latest musical comedy to Coney Island.²⁰

Am 18. September 1915 erschien in der *Boston Evening Transcript* ein Artikel von Alfred Kreymborg:

Vor einem Monat traf ein großes, schlankes, athletisch aussehendes Individuum von achtundzwanzig Jahren mit der ruhigsten Miene und der genialsten Einfachheit der Welt in New York ein. Es sprach sich bald herum, daß Marcel Duchamp hier war. Blasiert fragte sich das abgeschlafte New York: Wer ist Marcel Duchamp? Er ist, gaben die indignierten Wenigen zurück, der Täter, der *Akt, die Treppe herabsteigend* auf dem Gewissen hat. New York schnappte nach Luft. Eine neue Sensation! Laßt uns ihn aufstöbern, ihn zur Schau tragen, die Stadt mit ihm bemalen. Aber er war nicht zu finden.²¹

Daraus läßt sich ein Moment der historischen Voraussetzungen für Duchamps Ready-mades ableiten. In der Zeit vor der Ausstellung der Unabhängigen in New York muß Duchamp sich speziell damit auseinandergesetzt haben, daß er für Amerika "The Nude-Descending-a-Staircase Man" war, der Maler der *Nude*. Der enge Zusammenhang von Werk, Titel, Signatur, Künstler und die sich daraus ergebenden Publikumsreaktionen müssen für Duchamp in dieser

20 McBride, wie Anm. 18. Vgl. Duchamp/Stauffer 1992, S. 11. »Nun ist Marcel Duchamp zum erstenmal nach New York gekommen. Statt zu bestätigen, welch ein wunderliches Individuum er sei, zeigte er sich zurückhaltend und weit mehr geneigt, den Ansichten über sich selbst zu lauschen, als seine eigenen zum besten zu geben. Im Augenblick ist er sehr erpicht auf alles in New York – angefangen bei den neuesten Musikkomödien bis zu Coney Island.«

21 Kreymborg, Alfred: Why Marcel Duchamps Calls Hash a Picture. *Boston Evening Transcript*, 18. September 1915, 12 CW D3, Deutsche Fassung (Warum Marcel Duchamp Gehacktes ein Bild nennt) in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 13-15, hier: S. 13.

Zeit besonders wichtig gewesen sein, und es hat ihn amüsiert – wenn man Duchamps Aussagen von 1966 glauben kann, die er im Gespräch mit Pierre Cabanne von sich gab:

PC: »Sie haben den Eindruck, daß Sie in den Vereinigten Staaten besser verstanden wurden als in Frankreich?« MD: »Ja, ein bißchen, weil es *Akt, die Treppe herabsteigend* gab. Etwas Amüsantes lag auch darin, daß die Leute dieses Bild kannten, mich aber nicht. Vierzig Jahre lang ist mein Name nicht bekannt gewesen.«²²

Im folgenden werden die Begriffe »Name« und »Bekanntheit« im Kontext der Ereignisse des Jahres 1917 eine große Rolle spielen.

TheIndeps –The Fountain

Fountain ist eines der prominentesten Werke von Duchamp und das »meistkommentierte« Ready-made überhaupt.²³ Auch die umfangreiche Arbeit von William A. Camfield, *Marcel Duchamp. Fountain*, die 1989 in Houston, Texas, erschienen ist,²⁴ hat daran nichts geändert. Mit Camfields Buch wurde die Geschichte des Objektes *Fountain* von einigen lange tradierten Irrtümern befreit und zugleich durch die Publikation wichtiger Quellen weiter angereichert. Fast jeder Text über Duchamp beginnt mit der gleichen Klage, die zugleich die allgemeine Anerkennung und Hochschätzung des Künstlers enthält. Rosalind Krauss schreibt beispielsweise: "[...] there is practically nothing

22 Duchamp im Gespräch mit Cabanne 1966. In: Duchamp/Stauffer 1992, S. 192-195, hier: S. 194. Vgl. auch Duchamp/Stauffer 1992, S. 28: »Duchamp [ist] nach seinen eigenen Worten »eine bloße Schattenfigur hinter der Wirklichkeit dieses Bildes« geworden.« Deutsche Fassung von Daniel MacMorris in *Star*, Kansas City (ohne Datum), redigierte Version von 1938 in *The Art Digest*, New York, XII/7, 1. Januar 1938. Vgl. auch Variante in Cabanne 1972, S. 63: »Und ulkigerweise war dreißig oder sogar vierzig Jahre lang das Bild zwar sehr bekannt, ich selbst aber überhaupt nicht. Niemand kannte meinen Namen. Er sagte den Amerikanern überhaupt nichts, und eine Verbindung zwischen mir und meinem Werk bestand einfach nicht.« Vgl. ebenda S. 85: »M.D.: In New York war ich wirklich kein Außenseiter, und das lag vor allem an meinem *Akt, eine Treppe hinabsteigend*. Ich wurde stets als der Herr vorgestellt, der den *Akt* gemalt hatte, und damit wußten die Leute, mit wem sie es zu tun hatten.«

23 Richard Mutt (Pseudonym von Marcel Duchamp), *Fountain*, 1917, Original verloren, Schwarz 1970, Nr. 244. Vgl. Zaunschirm 1983. S. 72.

24 Camfield 1989.

20 about old Marcel that hasn't been told".²⁵ Es haben sich so viele, teilweise auch widersprüchliche Angaben zu *Fountain* versammelt, daß sich die Ursachen, Intentionen und Bedeutungen des »Falles Mutt« (ganz im Gegensatz zum Original, das als reales, ursprüngliches Objekt verschwunden ist) als chaotische Ver- und Ansammlung von Meinungen ständig vermehrt haben und vermehren. Marcel Duchamp, der Urheber von *Fountain*, hatte sofort, umfassend und mit Erfolg für Publizität gesorgt. Zu diesem »Stück Skulptur« gehört seine Rezeptionsgeschichte als ein untrennbares Element. Wie bei einem nie aufgeklärten juristischen Fall gilt es auch im »Fall Mutt«,²⁶ viele Akten durchzusehen – und wie bei einem 'Fall' ganz üblich, stimmen keineswegs alle Aussagen. Gewisse Nachlässigkeiten in der Kunstgeschichtsschreibung führen dazu, daß sich Unwahrheiten und Irrtümer genauso halten und weiterhin verbreitet werden wie die 'Wahrheiten'. Dieter Daniels hat 1992 sogar bestritten, daß Duchamps Œuvre überhaupt als Gegenstand für eine 'normale' Kunstgeschichte in Frage komme und sieht die konträren Meinungen über Duchamp unter anderem dadurch verursacht, »daß bei Duchamp viele der traditionellen kunstgeschichtlichen Methoden nicht mehr angewendet werden können. Die Verfahren der Stilanalyse und der Ikonographie, die von Cézanne über den Kubismus bis zur Abstraktion noch funktionieren, greifen bei Duchamp nicht.«²⁷ Neben dieser insgesamt unhaltbaren These kommt Daniels das Verdienst zu, daß er die »ausgesprochen spekulativen« Ansätze in der Du-

25 Krauss 1993, S. 95. "Sometimes we tell each other Duchamp stories, which might surprise you since, you would reasonably point out, there is practically nothing about old Marcel that hasn't been told, already, to death. Yet if God is in the details, the endlessly ironic touches in Duchamp's narrative are also, even in their apparent irrelevance, the source of a strange exhilaration and brilliance." Vgl. auch Camfield 1991, S. 133-178, hier S. 133: "Duchamp's Fountain [...] has become one of the most famous/infamous objects in the history of modern art. The literature on it – counting references imbedded in broader considerations of Duchamp's work – is staggering in quantity, and one might suppose that little more of consequence could be discovered."

26 Vgl. auch Ball/Knafo 1988, S. 115-119, hier: S. 115. Edward Ball und Robert Knafo beginnen 1988 ihr "R. Mutt Dossier" mit: "Dear Client: Endlessly solved, the case remains endlessly open." Wenig später heißt es: "Interpretations of it have accumulated, displacing, contradicting, ignoring, and supplementing each other. And the original *Fountain*, [...] a 'readymade', has been continually remade, in reproductions, recuperation, and reinscriptions that have usurped the first urinal." Vgl. Camfield 1991, S. 133: "However, an examination of this literature reveals that our knowledge of this readymade and its history is riddled with gaps and extraordinary conflicts of memory, interpretation, and criticism."

27 Daniels 1992, S. 236.

champ-Forschung mutig zurückweist und demgegenüber die erst in jüngster Zeit partiell unternommene »detaillierte historische Recherche« favorisiert und auch selber anwendet.²⁸ Im folgenden wird zu zeigen sein, daß gerade die kunstwissenschaftliche Methode der Ikonographie bei Duchamp nicht nur anwendbar, sondern sogar unverzichtbar ist.

Duchamps spätes Statement von 1966, das sich auf die Ready-mades bezieht, läßt in den Metaphern einiges von dem aufscheinen, was Duchamp schon damals wesentlich war:

Das Publikum verdirbt alles. Es macht den Künstler glauben, daß er es geschafft hat, dann wird es müde und verwirft wieder alles. Für einen Künstler ist das Spiel nie zu Ende. Trotz des Skandals und der Publizität, die *Akt, die Treppe herabsteigend* begleiteten, würde niemand mehr von mir sprechen, wäre ich 1912 gestorben. Aber ich erneuerte den *Akt* mit den *Ready-mades*, mit dem *Großen Glas*. Der Erfolg ist nur gerade ein Strohfeuer – hinterher muß man Holz finden, um das Feuer zu schüren.²⁹

Mit anderen Worten: der Erfolg hält nur an, wenn er fortdauernd infolge von Nachrichten erneuert wird. Das Werk, der Skandal und die Publizität gehören zusammen. Marcel Duchamp war einer der Mitbegründer der 1917 entstandenen "Society of Independent Artists Inc." (S. I. A.) und als einziger Europäer einer der einundzwanzig Direktoren. Der Vorsitzende war William Glackens, der auch schon bei der Organisation der *Armory Show* mitgewirkt hatte. Weiterhin gehörten Charles Prendergast als Vizepräsident, Walter Pach als Schatzmeister, John Covert als Sekretär und Walter Conrad Arensberg als "managing director" zu dieser Gesellschaft. Künstler unter den Direktoren waren beispielsweise: George Bellows, Katherine Sophie Dreier, Rockwell Kent, John Marin, Man Ray, Morton Schamberg und Joseph Stella.³⁰ Nach dem Vorbild der französischen «Société des Indépendants» sollten für die geplanten Ausstellungen keine Zensur und keine Vorauswahl durch eine Jury stattfinden, so daß jeder, »der die Gebühr bezahlte«, auch hätte ausstellen können. Der Künstler zahlte eine Eintrittsgebühr von einem Dollar, um Mitglied der Gesellschaft zu werden. Für die Jahresgebühr von fünf Dollar durfte er dann maximal zwei Werke in der Jahresausstellung zeigen.³¹ Unter diesen Bedingungen schien es für Duchamp möglich zu sein, einen Versuch mit einem neuen Ready-made zu unternehmen. Duchamp besorgt sich (auf irgendeine Wei-

²⁸ Ebenda, S. 238.

²⁹ Hahn 1966, in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 200-207, hier: S. 205.

³⁰ Zu der Liste der Namen vgl. Naumann 1979 a., S. 34-39, hier: S. 34.

³¹ Vgl. ebd.

se) bei der New Yorker Firma "J. L. Mott Iron Works", einem "sanitary equipment manufacturer", ein Urinal, wie es in öffentlichen Bedürfnisanstalten für Männer als Toilettenbecken Verwendung findet.

Dieses Objekt wird unter falschem Künstlernamen als Kunstwerk, als Plastik, eingereicht. Die Bezeichnung für das Werk ist nicht "Urinal", «Urinoir» oder gar «pissotière»,³² sondern es erhält den englischen Titel *Fountain*.³³ Das englische, dem Französischen entlehnte "fountain" meint genau wie das französische «fontaine» nicht nur (Frisch)-Wasserbehälter, -becken, sondern auch Quelle und Wasserspender, eben Springbrunnen.³⁴ Das englische Wort "fountain" ist grammatikalisch ein Neutrum, weshalb hier im deutschen Text, um die geschlechtliche »Indifferenz« zu bewahren, der unübersetzte Originaltitel *Fountain* als Neutrum behandelt wird und folglich gegebenenfalls den sächlichen Artikel »das« erhält. Für die Plastik ist diese Wahl des Titels eminent wichtig.³⁵ Er widerspricht dem, was er bezeichnen soll, denn die normale Fließrichtung im Objekt, das Abfließen des Urins im Pissoir, zuletzt vermischt mit einströmendem Spülwasser im Pinkelbecken, dreht sich assoziativ um und wird so zum Hervorquellen und Entspringen reinen Quell- oder Springbrunnenwassers. Damit verändert sich nicht nur die Richtung, sondern auch die Qualität: aus Abwasser wird Frischwasser, aus Ende wird Ursprung. Dies wird zunächst hauptsächlich vom Titel provoziert, jedoch läßt die Aufstellung des Objektes sogar die Assoziation an einen Berg zu, an dessen Niederung die Quelle entspringen mag. Robert Smithson übertrieb, als er 1973 sagte: "[...] I see Duchamp as a kind of priest of a certain sort. He was turning a urinal into a baptismal font."³⁶

32 Vgl. Hahn 1966, S. 10. »Duchamp sagt: »And I added Richard. That's not a bad name for a pissotière.««

33 In der Literatur wird oft fälschlich die französische Variante «Fontaine» als Bezeichnung verwendet; z.B. Faust 1977 und Bilderstreit 1989. Vgl. auch weiter unten.

34 Im übertragenen Sinne steht das Wort für Wurzel und Ursprung. Diese Bedeutung hat das deutsche Wort »Quelle« in positiven Redewendungen auch. Beispielsweise sagt man negativ »Wurzel allen Übels« und positiv »Quelle der Glückseligkeit«. Die Worte sind dennoch austauschbar. Allerdings ist Quelle im übertragenen Sinne häufiger in positiver Bedeutung gebräuchlich.

35 Sabine Fehleemann, die sich nicht näher mit diesem Werk beschäftigt hat, erkennt dies aus Überlegungen zu Worten und Wortspielen in der bildenden Kunst: »All das wurde von den Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts begierig aufgegriffen. [...] Duchamp [verfremdete] seine Werke bereits so, daß ein Pissoir von ihm als »Fontaine« betitelt werden konnte. Eine schreckliche Vorstellung!« Vgl. Fehleemann 1991, S. 7-14, hier: S. 7.

36 Roth, Moira: Robert Smithson on Duchamp, an Interview. In: Artforum, Oktober 1973, S. 47. Aus dieser Übertreibung folgt Smithsons Einschätzung: "My view is more

Schon 1917 – von dem Kontext wird noch umfassend zu handeln sein – wird zusätzlich die interpretierende Bezeichnung “Buddha of the Bathroom” (»Badezimmerbuddha«) verwendet. Betrachtet man nur die Umrißlinie als weiße schwellende Form, so scheint die Vorstellung eines sitzenden Porzellan-Buddhas nicht abwegig.

Im Katalog der großen Duchamp-Retrospektive in Paris 1977 formuliert jedenfalls Thierry de Duve für den Kontextbezug der »Plastik« einen überzeugenden, unendlich im Kreis redenden Satz: «*Fontaine* est un urinoir qui tient la place d’une sculpture qui a la forme d’un urinoir qui est nommé *Fontaine*...».³⁷ Um das Gebilde zu einer Plastik, zu einem Objekt der Kunst zu machen, hat Duchamp es signiert. Damit das Pseudonym gewahrt blieb und zugleich glaubhaft war, mußte Duchamp selbstverständlich einen falschen Namen verwenden: »R. Mutt«. Genau dasselbe behauptete Duchamp später ganz lapidar in einem Interview, so als sei dies tatsächlich der einzige Grund gewesen: »Und ich hatte ja den Namen »Mutt« auch angegeben, um jedes persönliche Moment auszuschalten.«³⁸ Hier sind zwei Fragen zu beantworten: Warum wollte Duchamp jede »persönliche Verbindung« verschleiern? Und: Wenn er seinen eigenen Namen aus der Sache heraushalten wollte, warum verwandte er ausgerechnet »R. Mutt«? Wenden wir uns zunächst der zweiten Frage zu. Dabei ist ein zugrundeliegendes literaturwissenschaftliches Problem zu bedenken. In Romanen oder Theaterstücken gibt es Helden, denen der Schriftsteller sprechende Namen verliehen hat. Diese Namen sind durch den Handlungskontext und den Charakter motiviert, den sie repräsentieren. Ihre Bedeutung ergibt sich zumeist direkt aus assoziativer Anspielung. Jedoch läßt sich die Konnotation nur selten als eindeutige Ableitungskette rekonstruieren, denn zu der Assoziation gehören ihre Plurivalenz, ihre relative Unschärfe und ihre mehrfachen Verbindungen zu anderen Bedeutungen auf den verschiedenen Ebenen.

Die Signatur ‘R. Mutt’ – Überlegungen zur Wortmagie

Marcel Duchamps Wortspielkünste sind wesentlicher Bestandteil seines gesamten Werkes. In seinem typischen Interviewstil der sechziger Jahre erklärt Duchamp zunächst ganz euphorisch seine Liebe zu dem Wortspiel, um es am Schluß auf eine nahezu triviale, ja alltägliche Position eines »nomen est omen« zurückzuführen, weil ihm eine Bauchtänzerin mit dem Namen Thais gefallen habe:

democratic and that is why the pose of priest-aristocrat that Duchamp takes on strikes me as reactionary.”

³⁷ Duve 1977, S. 171.

³⁸ Cabanne 1972, S. 78.

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

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

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

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

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

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

40 Dazu vgl. weiter unten.

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

42 Champa 1974, S. 58.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁶ Dazu vgl. weiter unten.

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

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

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

Legende und Legenden

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁵ Roché 1962, S. 92.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"It broke!" he exclaimed.⁶⁹

Arturo Schwarz teilt 1970 mit:

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

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

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

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

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

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

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

73 Ball/Knafo 1988, S. 116.

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

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

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

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

74 Dörstel 1989, S. 169.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fearing an outbreak of violence, I fled.

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

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

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

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

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

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

47

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

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

Sie sollten sich rächen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

88 Glackens 1957, S. 187f.

89 Vgl. Read 1966. S. 155.

90 Vgl. Ades 1975, S. 12.

91 Kent 1984, S. 121.

92 Kent 1955/1977, S. 316.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁶ Mink 1994, S. 63f.

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

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

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

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

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

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

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

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

102 Aus einer falschen Voraussetzung kann alles Beliebige gefolgert werden.

103 Zacharopoulos 1992, S. 30.

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

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

The Blind Man, No. 1

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

104 Franklin 1996, S. 60.

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

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

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

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

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

IN PREPARATION

'P . E . T'

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

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

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

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

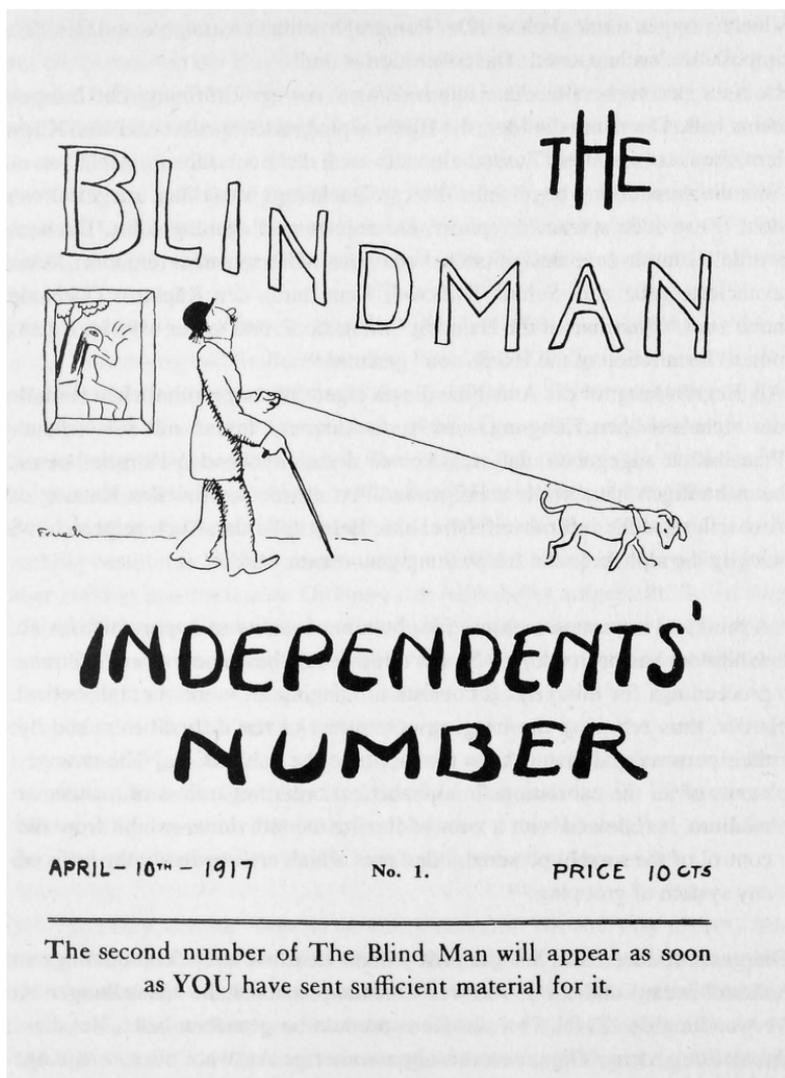


Abb. 4: Alfred Frueh, Illustration für die Umschlagseite von *The Blind Man*, No. 1

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

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

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

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

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

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

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

111 Vgl. Marlor 1984, S. 6.

112 Zitiert nach Marlor 1984, S. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²² Vgl. zur surrealistischen Methode: Holländer 1970.

¹²³ Vgl. Daniels 1992, S. 266.

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

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

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

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

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

125 Schreibung ohne Bindestrich in der Quelle.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

133 Vgl. Naumann 1979 a, S. 34.

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

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

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

66 und Freundin Duchamps, wird der Ton in *The Blind Man* endgültig spielerisch und unernst. Sie schreibt:

Why I Come to the Independents

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

145 Cabanne 1972, S. 87f.

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

147 Vgl. Schwarz 1970, S. 470.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Work of a Picture Hanger

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

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

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

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

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

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

155 Vgl. Marlor 1984, S. 494.

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

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

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

B.W.¹⁵⁶

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

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

157 Vgl. Marlor 1984, S. 485.

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

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

B.W.¹⁵⁸

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

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

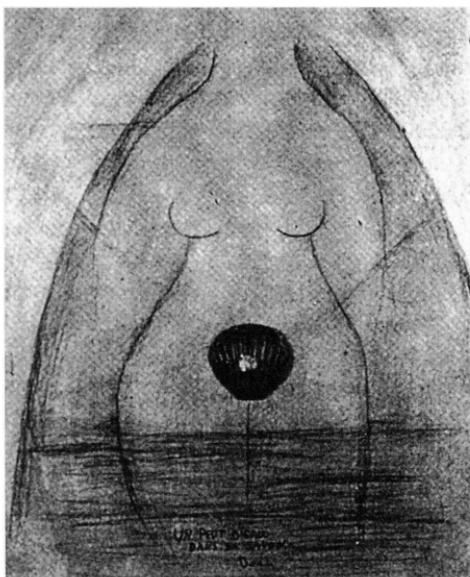


Abb. 6: Beatrice Wood, *Un peu d'eau dans du savon* (1917)

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

159 Mischtechnik, 1917.

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

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

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

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

79

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

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

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

161 Wood 1988, S. 32.

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

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

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

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

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

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

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

Friday [April 6] Work at Independents. Lunch Marcel Duchamp at Pollys. Home.

Sat. [April 7] ... Independent. Dine Roche at Chinese Restaurant. Discussion about 'Richard Mutt's exhibition'.

Read Roche my articles [for The Blind Man]. We work at Marcells.

Sun. [April 8] All day at Independent. Lunch. Pach, Friedman, Duchamp, Arensberg....

Mon. [April 9] Meet Roche at printers to see about Blind Man Magazine at 9 – with him all day. Batik. Opening of exhibit. Later jolly crowd at Beaux Arts.¹⁶⁵

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

Bleiben wir – wie in einem Exkurs – noch ein wenig bei Beatrice Wood.

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

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

166 Vgl. dazu Donnelly 1969.

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

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

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

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

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

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

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

THE BLINDMAN'S BALL



For the **BLINDMAN**
A Magazine of *Vers Art*

Friday May 25th

at Ultra Bohemian, Pre-
Historic, Post Alcoholic

WEBSTER HALL 119 East 11th Street

DANCING EIGHT-THIRTY

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

Everything sold by the **BLINDMAN**

7 East 39th Street

Telephone Vanderbilt 3180

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The Blind Man, No 2

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

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

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

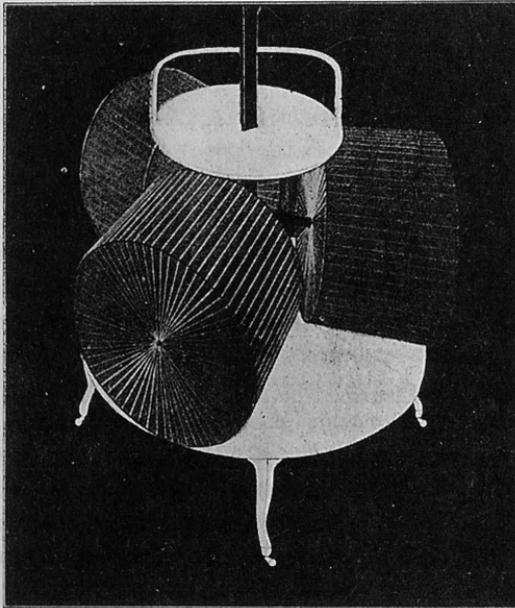
174 *Blind Man*, No. 2.

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

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

P · B · T
THE BLIND MAN

33 WEST 67th STREET, NEW YORK



BROYEUSE DE CHOCOLAT

Marcel Duchamp

MAY, 1917

No. 2

Price 15 Cents

Abb. 8: *The Blind Man, No. 2* (New York, Mai 1917)

ist, daß der Buchstabe »E« für das Französische «et» steht und die Buchstabenkombination folglich im ersten Heft als »Pierre und Totor« gelesen werden soll. Jedoch wurde Beatrice von den beiden Franzosen Roché und Duchamp »Bea« genannt. Besonders bei lautem Rufen tritt der Verschußlaut am Anfang deutlich in den Hintergrund. Somit wäre »PET« aus Pierre, (B)Ea und Totor zusammengesetzt. Jedenfalls ergibt sich aus der Kombination, die im zweiten

88 Heft verwendet wird, eindeutig, daß es sich zumindest dort um eine Spielerei mit den Vornamen der Herausgeber handelt. Das »PBT« des zweiten Heftes ergibt kein sinnvolles Wort, während »PET« einiges heißen kann und ganz bestimmt bewußt gewählt wurde. Als englisches Wort bedeutet es sowohl »Ärger« wie auch »Schoß- und Hätschelkind« und als Verb »herumfummeln«, »knutschen«. ¹⁷⁷ Im Französischen ist «pet» allerdings ganz etwas anderes: ein Pups, ein Furz, eine mehr oder weniger geräuschvolle, stinkende, gasförmige Ausscheidung des Verdauungstraktes. Dieser Begriff »PET« mit seinem einzigartigen Bedeutungsfeld scheint mir als Ersatzwort für "art" dem dadaistischen Konzept der Gruppe um Duchamp zu entsprechen: Kunst als stinkender Furz, als Geräusch, Ärgernis und Hätschelkind zugleich. Dennoch hatte die Gruppe sich offenbar entschlossen, für das zweite Heft nicht »PET« zu verwenden, sondern mit der variierten Buchstabenspielerei nur auf ihre Vornamen zu verweisen.

Beatrice Wood hatte vor dem Erscheinen von *The Blind Man*, No. 1 zusammen mit Roché diese neue Zeitschrift angemeldet. Wood gehörte also von Anfang an zu dem »Herausgeberkreis«. ¹⁷⁸ Das erste Heft wird offiziell von Roché herausgegeben, das zweite von Beatrice Wood. Direkt unter »P · B · T« steht der Titel "THE BLIND MAN" und darunter, diesmal nicht wie beim ersten Heft mit einem Stempel, sondern von vornherein geplant und gedruckt, die Adresse: "33 West 67th Street, New York".

Abgebildet wird auf dem Umschlag die *Schokoladenreibe* von Duchamp, die durch die beiden Unterschriften »BROYEUSE DE CHOCOLAT« und »Marcel Duchamp« eindeutig benannt und 'signiert' ist. Duchamp ist also auf dem Cover des zweiten Heftes von *The Blind Man* dreimal vertreten: durch die Signatur »Marcel Duchamp«, durch das Herausgeberkürzel »T« als »Totor« und durch seine Adresse "33 West 67th. Street". Zugleich wird durch die Darstellung der *Schokoladenreibe* deutlich Abstand von der Ausstellung der Independent Artists genommen, denn es wird ein bekanntes Werk gezeigt, das nicht dort zu sehen ist. Das ist insofern nicht sofort verständlich, als sich der Inhalt nämlich nahezu vollständig mit der Show der Independent Artists auseinandersetzt. Es handelt sich um eine Reproduktion der zweiten Fassung der *Schokoladenreibe* von 1914. ¹⁷⁹ Das Werk ist zu der Zeit für das informierte Publikum noch aktuell, weil es ein Jahr früher, vom 3.4.-29.4.1916, in New York in den Bourgeois

177 "Petting" war in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in der Bundesrepublik Deutschland ein aus dem Amerikanischen übernommenes Modewort, das in der Jugendkultur eine Rolle spielte, bis es weitgehend von »fummeln« ersetzt wurde.

178 Vgl. Roché 1962, S. 84.

179 *Broyeuse de Chocolat no. 2*, 1914, Öl und Fäden auf Leinwand, 65 x 54 cm, Philadelphia Museum of Art, Sammlung Louise und Walter Arensberg.

Galleries bei der *Exhibition of Modern Art* zu sehen gewesen war. Diese Veranstaltung hat ihr für die Forschung lästiges Mysterium bewahrt, da dort die beiden ersten, bis heute unbekanntem “Ready-mades” angeblich vorhanden waren.¹⁸⁰ Die *Schokoladenreibe* verweist also auf Duchamp als den Künstler, der auf einer Ausstellung von Moderner Kunst eigentlich vertreten sein müßte. Es ergibt sich die Anspielung, daß Duchamp eben der Maler ist, der zurückgetreten ist, und daß sich deshalb seine Werke nicht auf der Ausstellung der Independent Artists befinden. Vielleicht deutet die *Schokoladenreibe* durch den Kontext, der ein Jahr zurückliegt, auch auf den Künstler, der „Ready-mades“ zeigt. Jedenfalls präsentiert hier Duchamp dasjenige Werk, das ihm (besonders im Kontext seiner Arbeit am *Großen Glas*) als äußerst wertvoll und wichtig erschien.

So wie das erste Heft die “INDEPENDENTS’ NUMBER” ist, so ist das zweite Heft ganz deutlich eine Duchamp-Nummer, die außen durch das abgebildete Werk und die dreifache ‘Signatur’ sorgfältig genau so gekennzeichnet ist. Die beiden Hefte von *The Blind Man* gehören zusammen. Hier löst Duchamp sein ‘Problem’, dessen konjunktives Konzept er in seinem Brief an Suzanne schon erwähnt hatte: “I would like to have a special exhibition of the people who were refused at the Independents – but that would be a redundancy! And the urinal would have been lonely”.¹⁸¹ Das ist die mögliche Erklärung für die *Schokoladenreibe* auf dem Umschlag. Mutt und Duchamp, der eine zurückgewiesen und der andere zurückgetreten, installieren hier auf Papier ihren kleinen «Salon des Refusés». Die *Schokoladenreibe* wird ausgestellt, damit *Fountain* nicht so alleine dasteht. Die Redundanz ergibt sich aus der Tatsache, daß Duchamp und Mutt in Wirklichkeit ja miteinander identisch sind – eine Redundanz, die zeitgenössisch natürlich nicht unmittelbar für jeden zu erkennen war. Auf Seite 2, der Umschlagseite verso, wird für “The Blind Man’s Ball” geworben, für einen “new-fashioned hop, skip, and jump”. Dieser Ball soll am 25. Mai 1917 in der “Prehistoric, ultra-Bohemian Webster Hall”, 119 East 11th Street, stattfinden und zwar für *The Blind Man*, für ein “magazine of Vers

180 Vgl. Schwarz 1970, S. 463: “The catalog of the Exhibition of Modern Art held at the Bourgeois Galleries, New York, April 3 to 29, 1916, lists four paintings by Duchamp [...] the two versions of the *Chocolate Grinder* [...] under the section ‘Sculptures’, and listed as item 50: ‘Two Ready-mades.’ No other indication is given, so that it is impossible to identify with certainty which are the two Ready-mades concerned. However, from an examination of the reviews published at the time it appears that the two Ready-mades may very well have been *In Advance of the Broken Arm* and *Traveller’s Folding Item*.”

181 Übersetzung: Ich hätte gerne eine Sonderausstellung der Leute, die auf der Independents zurückgewiesen wurden – aber das wäre redundant! Und das Urinal wäre einsam gewesen.

Art“.¹⁸² Die Annonce in eigener Sache, die vordergründig für die Tanzveranstaltung werben soll, enthält durch die verwendeten Worte auch Hinweise auf den künstlerischen Standpunkt der Gruppe um *The Blind Man*: sie vertreten und verkünden die wahre Kunst. Als «Axioms du Bal» wird noch mitgeteilt: “The dance will not end till the dawn. The Blind Man must see the sun. Romantic rags are requested. There is a difference between a tuxedo and a Turk¹⁸³ and guests not in costume must sit in bought-and-paid-for boxes. Continuous Syncopations”. “The Blind Man” wartet in vollständiger Sinnlosigkeit und in romantischen Klamotten tanzend bis zum Umfallen die Dämmerung ab, bis er die neue Sonne (den neuen Morgen) sieht. Es werden also links-revolutionäre Vokabeln (the sun) mit kunstrevolutionären (ultra-Bohemian) vermischt. Am unteren Rand ist bei den meisten Ausgaben ein breiter schwarzer Balken zu sehen. Damit wird die Herausgeberschaft von Beatrice Wood unkenntlich gemacht. Ursprünglich stand dort: “Published by Beatrice Wood”. Wood beschreibt in ihrer Autobiographie die Umstände, die offensichtlich zu diesem nicht geplanten schwarzen Balken geführt haben müssen:

[...] they [Duchamp, Roché] hesitated putting their names on the magazine as publishers, therefore would I use mine. Without hesitation, I consented. Mailing lists were assembled, plans made for the magazine to be distributed on news and subway stands. All would have gone well except for my father. At three in the afternoon, before *Blind Man* was to be released, I returned to my parent’s home. Piled high in the hall entrance of our apartment loomed huge stacks of magazines, reaching from floor to ceiling. My father, green with a strange expression, came out of the sitting room to greet me. “I could not make out what were these packages heaped in the hall, it took two men to carry them in. Curious, I opened one, saw they were magazines, and to my astonishment found your name as publisher. I think you have gone out of your mind. This is a filthy publication. I cannot believe a child of mine could be associated with such thoughts. I have never wanted to interfere with your life, but I beg and plead with you to withdraw this from circulation. You are too young to understand the implications of what you are mixed up in. 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.”¹⁸⁴

182 Es wird als Adresse für Vorbestellungen “61 Washington Square” und sogar eine Telefonnummer angegeben: Telephone, Spring 5827. Auf der späteren Eintrittskarte steht als Adresse für Webster Hall “119 East 11th Street”.

183 Hier wird ein (leerer ?) Smoking (tuxedo) gegen einen in abgerissener Kleidung auftretenden Gassenjungen (Turk) ausgespielt.

184 Wood 1977, S. 136. Übersetzung: Duchamp und Roché zögerten, ihre Namen auf

Die rebellierende Tochter Beatrice respektierte ihren Vater, schreibt sie weiter, und die Magazine wurden nicht mit der Post verschickt. Beatrice traf sich noch mit Frank Crowninshield und ging mit ihm – auf der Suche nach den drei Wörtern – das Heft Seite für Seite durch – sie fanden aber kein Wort, das man nicht hätte drucken können. Der spät publizierte Roman von Wood erschließt die Ursache der Schwärzung auf der Seite 2. Für die öffentliche Ausgabe – darauf wird Beatrices Vater bestanden haben – wird der Name Beatrice Wood getilgt. Jedoch wurden von der Ausgabe des *The Blind Man*, No. 2 fünfzig Exemplare auf imitiertem Japanpapier gedruckt.¹⁸⁵ Den besonderen Einband, der mit dem gleichen Text wie der andere bedruckt ist, beschreibt Arturo Schwarz als “pink glazed paper”. Diese Exemplare wurden von Beatrice Wood einzeln nummeriert (“hand-numbered”) und signiert.¹⁸⁶ Nur bei der signierten Luxusausgabe bleibt

das Magazin als Herausgeber zu setzen, deshalb würde ich meinen benutzen. Ohne Zögern stimmte ich zu. Adresslisten wurden zusammengestellt, und Pläne gemacht, das Magazin an Zeitungs- und U-Bahnständen zu verteilen. Alles wäre gut gegangen, wäre da nicht mein Vater gewesen. Um drei Uhr Nachmittags, bevor der *Blind Man* ausgeteilt werden sollte, ging ich zum Haus meiner Eltern zurück. In der Eingangshalle unserer Wohnung ragten aufeinandergetürmte Stapel des Magazins bedrohlich, vom Boden bis zur Decke reichend, in die Höhe. Mein Vater, grün und mit einem fremdartigen Ausdruck im Gesicht, kam aus dem Wohnzimmer, um mich zu begrüßen. »Ich konnte nicht herausfinden, was das für Pakete sind, die in der Eingangshalle aufgehäuft sind. Es waren zwei Männer nötig, sie hier hereinzubringen. Neugierig geworden, öffnete ich eines und sah, daß es sich um Magazine handelt, und zu meinem großen Erstaunen fand ich deinen Namen als Herausgeber. Ich glaube, du hast deinen Verstand verloren. Dies ist eine schmutzige Publikation. Ich kann nicht glauben, daß mein Kind mit solchen Gedanken etwas zu tun hat. Ich wollte mich nie in dein Leben einmischen, aber ich bitte dich und flehe dich an, eine Verbreitung zu verhindern. Du bist zu jung, um die Tragweite dessen zu verstehen, in das du hier verwickelt wirst. Dort gibt es drei Worte, die ein junges Mädchen niemals wissen sollte. Wenn es über die Post verteilt wird, wirst du mit dem Gesetz in Konflikt kommen und in das Gefängnis geworfen werden.«

185 Vgl. Buffet-Picabia 1951, S. 263: “The magazines *The Blind Man* and *Wrong-Rong* (note the involuntary spelling mistakes voluntarily preserved) which appeared under the aegis of M. Duchamp, were intended as nothing more than somewhat subversive amusements. They appeared in only a single issue each – de luxe issues, one might call them – for their circulation was restricted to close friends and contributors.” Unabhängig von der irrtümlichen Angabe, daß von *The Blind Man* nur eine Nummer erschienen sei, ist für meinen Kontext die verwendete Kontradiktion von “subversive” und “de luxe” von Bedeutung.

186 Vgl. Schwarz 1970, S. 586. Vgl. auch Cabanne 1972, S. 81: »M.D.: >[...] Im >Blind Man< wollten wir vor allem das Springbrunnen-Pissoir rechtfertigen, wir haben zwei

der Herausgebertext auf Seite 2 erhalten und läßt sich von daher auch für die Normalausgabe erschließen. Die Herausgeber hatten also das ganze Heft wie ein Kunstwerk aufgefaßt und es (zumindest in seiner Luxusausgabe) auch so behandelt: *The Blind Man*, No. 2 ist ein Artefakt.

Nach der Ankündigung des "Blind Man's Ball" folgt eine Seite mit Gedichten. Diese Texte, die sich auf Sehen und Nichtsehen beziehen, gehören im wörtlichen Sinne zum „Thema“ von *The Blind Man*. Auch das Gedicht von Robert Carlton Brown hat mit Sehen und Blindheit zu tun. Die einfach gemalten Augen, deren Pupillen nach unten gerichtet sind und sich oberhalb der ersten Zeilen befinden, könnten dem angesprochenen Gott zugeordnet werden. Die Augen, die als nächste folgen, jedoch nach oben starren, könnten dem Gläubigen gehören. Beide sagen emphatisch aus: Was für Augen! Der Text "Eyes on The Half Shell" spielt auf "oysters on the half shell" an und beschließt das Gedicht zusammen mit einem Reigen von neun »Augen/Austern«, deren Pupillen zumeist in die Mitte gerichtet sind. Es sind tote Austern-Augen auf halben Muschelschalen. "Eyes / My God [Kreuz] / What Eyes / Eyes on The / Half Shell."¹⁸⁷ Damit ist der Gott auf eine Täuschung hereingefallen. Es sind nur die scheinbaren Augen auf den Hälften von Muschelschalen, die zu ihm aufblicken. Tatsächlich sind die Muscheln längst tot, und niemand mehr starrt nach oben. Der Tonfall ändert sich: Was für Augen? Muschelschalen!

Die schöne Marmortreppe in der Erzählung von Erik Satie verliert ihre eigentliche Funktion, ein Weg zu sein, und zugleich kann ihre Schönheit gar nicht mehr gesehen werden, weil sie vollgestopft ist:

TALE BY ERIK SATIE

I had once a marble staircase which was so beautiful, so beautiful, that I had it stuffed and used only my window for getting in and out.¹⁸⁸

Auch das französische Gedicht, das mit den Monogrammen S. T. und E. K.

Nummern erscheinen lassen und dazwischen das so völlig andere Heftchen >Rongwong< publiziert. Aber das alles war eigentlich gar nichts, überhaupt nichts. [...]< P.C.: >Einen Erfolg aber hatten diese Ihre Zeitschriften doch zu verzeichnen: Ihr Springbrunnen wurde ebenso berühmt wie Ihr Akt, eine Treppe hinabsteigend.< M.D.: >Das stimmt.<<

187 *Blind Man*, No. 2, S. 3: Übersetzung: Augen / Mein Gott / Was für Augen / Augen auf der / halben Muschelschale. Zusätzlich gibt es noch das Gedicht von Robert Carlton Brown: "A Resolution Made at Bronx Park".

188 *Blind Man*, No. 2, S. 3. Übersetzung: ERZÄHLUNG VON ERIK SATIE. Ich hatte einmal eine marmorne Treppe, die war so schön, so schön, daß ich sie ausstopfen ließ und nur mein Fenster benutzte, um herein- und herauszukommen.

(SaTie, EriK)¹⁸⁹ 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.¹⁹⁰

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.¹⁹¹ 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.¹⁹²

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.¹⁹³

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.¹⁹⁴ 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.¹⁹⁵

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.¹⁹⁶ Nur darum kann es – anders als die beiden unbenannten und unbekanntes, zuerst gewählten “Ready Mades” – noch heute Verwirrung stiften.¹⁹⁷ »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.¹⁹⁸

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.¹⁹⁹ 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.²⁰⁰ 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.²⁰¹ 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.²⁰² 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* [...]«²⁰³ 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".²⁰⁴ 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«.²⁰⁵ 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.²⁰⁶

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.²⁰⁷ Es war nicht nur eine Geste, mit der die Organisatoren gezwungen werden sollten, »ihre Grundsätze zu verraten«,²⁰⁸ 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.²⁰⁹ 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.²¹⁰ 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 irgend etwas 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.²¹¹

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'.²¹²

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 [...]"²¹³

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.²¹⁴ Beatrice Wood schrieb jedoch 1988, daß sie selbst diesen Text verfaßt habe.²¹⁵ 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,²¹⁶ 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.²¹⁷

Die wichtigen Begriffe, die sich in der Folgezeit an jedwedes 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.²¹⁸

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.«²¹⁹

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.²²⁰ 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«.²²¹ 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.²²²

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.²²³

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."²²⁴ "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.²²⁵

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.«²²⁶ 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.«²²⁷ 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.²²⁸

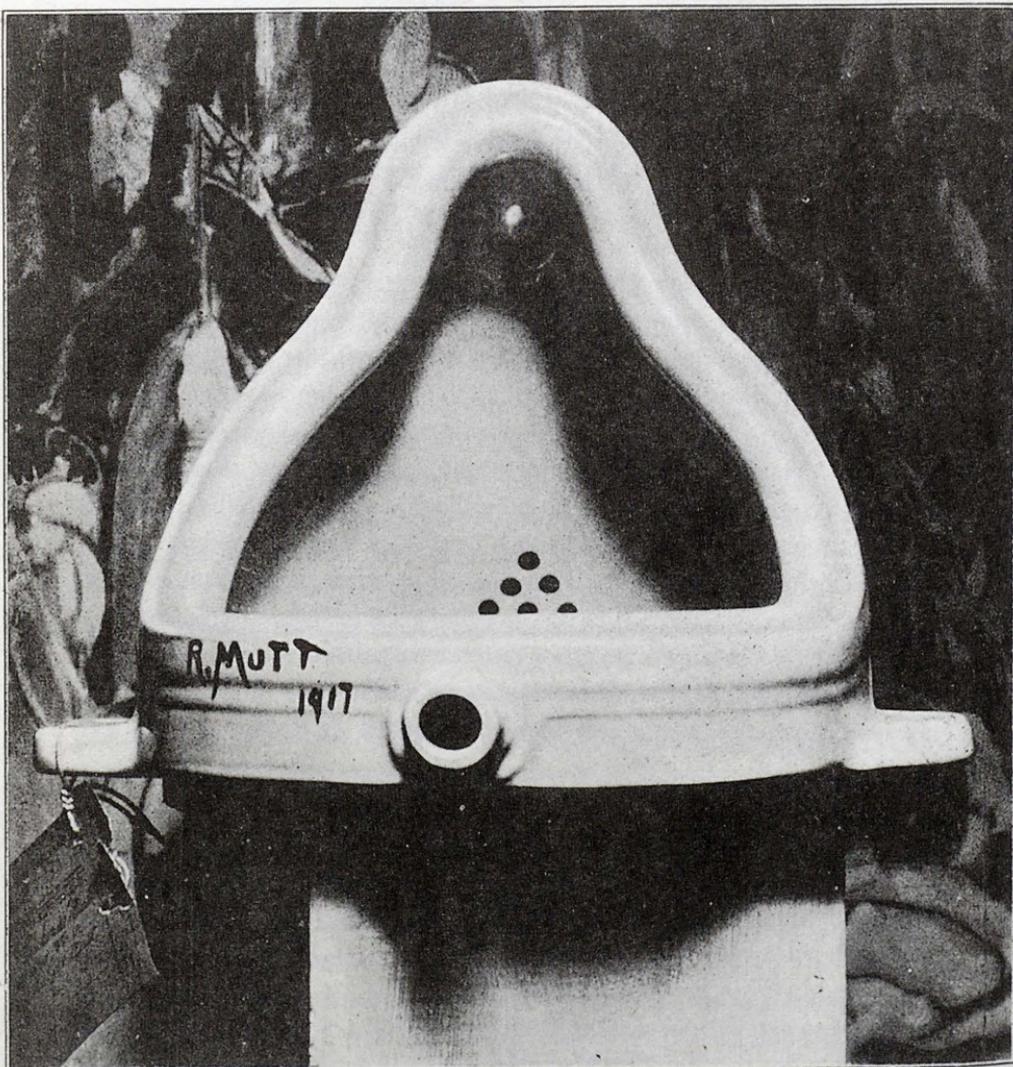
226 Henry McBride: *The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us*, o.e., Deutsche Fassung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 12.

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.²²⁹

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.²³⁰

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.²³¹

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.²³²

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 1927-1967.²³³ 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.²³⁴

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:²³⁵

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.²³⁶

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.²³⁷

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?²³⁸

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,²³⁹ hier ironisch nachgeöffnet sein. Die »genealogische Methode« wird wenig später auch André Breton zur Ableitung des Surrealismus mit großem Ernst aufgreifen.²⁴⁰ 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?²⁴¹

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.²⁴²

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 Refusées») 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; [...]²⁴³

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.²⁴⁴

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.²⁴⁵

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.²⁴⁶

»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*.²⁴⁷

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 [...] ²⁴⁸

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.²⁵⁰ 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.²⁵¹

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”.²⁵²

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.²⁵³

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!²⁵⁴

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*.²⁵⁵ 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 ...²⁵⁶ 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.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

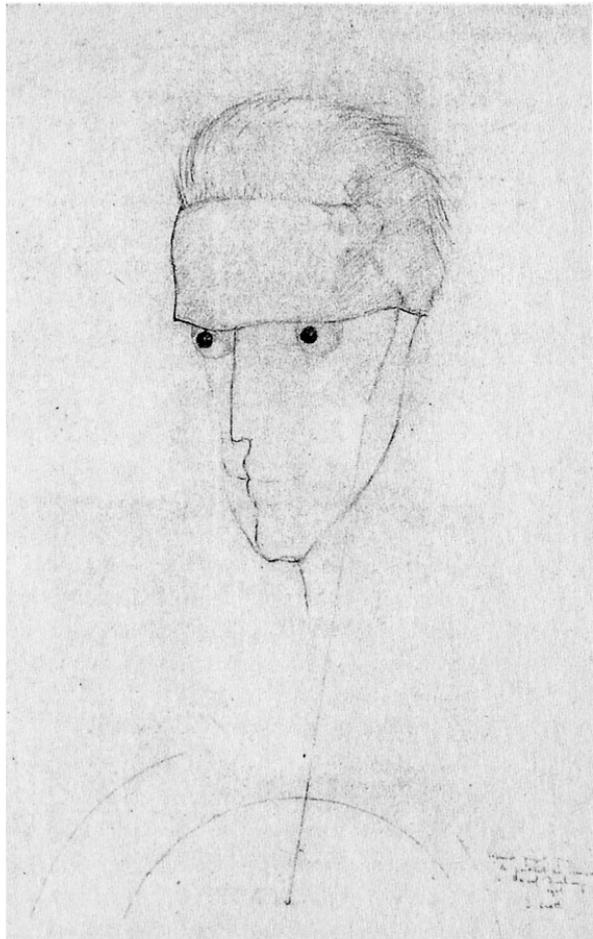


Abb. 13: Jean Crotti und Suzanne Duchamp, Portrait von Marcel Duchamp (1915)

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.«



*Abb. 14: Unbekannter Photograph (Marcel Duchamp ?) Duchamp's studio at 33 W. 67th St.,
New York, 1917*

148 Es gab 1917 Ausstellungsräume der Firma J. L. Mott Ironworks in New York an der Fifth Avenue auf Höhe der 17th Street, jedoch muß *Fountain* nicht von dort her stammen.²⁹⁷ Ein Urinal kann Duchamp von irgendeinem Firmenlager aus zugestellt worden sein. Es kann in New York oder auch in einer anderen Stadt gewesen sein; und vorher war *Fountain* irgendwo fabriziert worden. Eine nachvollziehbare Abfolge von möglichen Lagerstätten ergibt sich erst für New York. Es gibt drei Orte, an denen sich das Original *Fountain* 1917 nachweisbar befunden haben muß. Durch das Photo mit dem aufgehängten Urinal ist bewiesen, daß *Fountain* in Marcel Duchamps Wohnung in der 33 W. 67th St. gewesen war. Der Grand Central Palace, in dem die Ausstellung stattfand und wo auch die Objekte eingereicht wurden, war in der Nähe der Grand Central Station, an der 46. Straße in Höhe der Lexington Avenue. Die Galerie von Stieglitz in der 291 Fifth Avenue ist der dritte Ort. Da alle Orte nur eine Taxifahrt weit voneinander entfernt sind, läßt sich eine zwingende, eindeutige Abfolge nicht festlegen. Zwei unterschiedliche Reihenfolgen sind gleich wahrscheinlich:

- I. 1. Atelier und Wohnung Duchamps (= Haus in der 33 W. 67th Street) – 2. Grand Central Palace – 3. Gallery 291 von Stieglitz – 4. Haus in der 33 W. 67th Street.
- II. 1. Haus in der 33 W. 67th Street – 2. Grand Central Palace – 3. Haus in der 33 W. 67th Street – 4. Gallery 291.

Die Photographie zeigt die Schaufel (*In Advance of the broken arm*) und die Huthaken (*Porte-chapeau*), das abmontierte Oberteil eines Thonet-Kleiderständers aus typischem Bugholz. Die Objekte sind mit Fäden an der Zimmerdecke hängend befestigt. An der Wand, die rechts zu sehen ist, erkennt man ein Gebilde, das wie eine Scheibe oder eine flache, kreisrunde Filmspule aussieht. Daneben befindet sich ein schemenhafter, gemalter Schatten, in dessen Mitte

297 Vgl. Varnedoe/Gopnik 1990, S. 201f: »Diese Firma [J. L. Mott Ironworks] bot ihre Waren wie die Cadillacs des Sanitärengewerbes an, machte snobistische Werbung in Zeitschriften wie *Vanity Fair* und besaß an der Fifth Avenue auf der Höhe der Seventeenth Street Einzelhandels-Ausstellungsräume für ihre feinere Klientel. Es ist jedoch eher unwahrscheinlich, daß Duchamp in jenen Räumen war, geschweige denn ein »Bedfordshire« mit flacher Rückwand sah.« Zum angeblichen Typ Bedfordshire vgl. ebenda, wo ein Urinal der Firma A. Y. MacDonald Mfg. Co. Dubuque (Iowa) im Katalog von 1912 abgebildet ist, das *Fountain* verblüffend ähnlich sieht. Nur stimmt eben die Firma nicht. Es würde vermutlich noch mehr Licht auf Duchamps *Fountain* fallen, wenn man Ausgaben von *Vanity Fair* der Jahre vor 1917 sichten und die Werbung der Firma J. L. Mott Ironworks zusammenstellen würde.

ein langer Nagel oder Stift zu stecken scheint, und darunter ein Fleck, der von einem aufgetupften Schwamm stammen könnte. Eine unidentifizierbare Stange ist dort gegen die Wand gelehnt. Am Boden liegt zusätzlich ein Blatt Papier, Karton oder ähnliches. Links beherrscht ein aus einem großen Kantholz und Brettern selbst gezimmerter 'Galgen' die Mitte des Raumes. Über den Querbalken ist eine große Glühbirne aus Klarglas gehängt, die zum Zeitpunkt der Aufnahme abgeschaltet war. Eine Schnur ist deutlich zu sehen, mit welcher der Schalter in der Fassung betätigt werden kann. Diese Lichtquelle könnte zusammen mit dem Hutständer bizarre Schatten auf die weiße Wand werfen. Da die gebogenen Huthaken nur an einem der Arme aufgehängt sind, wird sich das Gebilde schon bei geringer Luftbewegung wie ein Mobile drehen. In dem Raum hinter dem Türrahmen herrscht eine ziemliche Unordnung. Alle drei Schubladen einer Kommode, auf der ein Reisewecker liegt, sind geöffnet. Ein Handtuch an einem Nagel im Türrahmen vervollständigt das Ensemble des Junggesellen. Eine faltige Gesichtsmaske, die scheinbar zufällig auf dem Boden liegt und an die Kommode gelehnt ist, gehört zum Kontext und muß bewußt dort plaziert worden sein. Das Besondere dieser Photographie ist nämlich die schemenhafte Darstellung der Person, die auf einer Kiste sitzt und die mit Duchamp identifiziert werden kann. Die Photographie ist so aufgenommen worden, als würde Duchamp gerade verschwinden oder auftauchen, jedenfalls ist er nicht ganz vollständig 'da', er schwimmt im Nebel der Unschärfe. Vieles spricht dafür, daß wir es hier mit einem photographischen Selbstporträt Duchamps zu tun haben. Diejenigen Planfilme, die es 1917 zu kaufen gab, waren noch nicht besonders lichtempfindlich. Eine Aufnahme in einem Innenraum verlangte bei mäßiger Beleuchtung und ohne Blitzeinrichtung eine relativ lange Belichtungszeit. Es ist denkbar, daß Duchamp eine Kamera²⁹⁸ auf ein Stativ gestellt und den Verschuß geöffnet hat. Danach hat er sich schnell auf die Kiste gesetzt und ist nach relativ kurzer Zeit aufgestanden, um den Verschuß wieder zu schließen. Das Ergebnis einer solchen Langzeitaufnahme würde genau der Photographie entsprechen. Die Umgebung wurde vollständig abgelichtet und der herumlaufende Photograph konnte nur schemenhaft an der Stelle erfaßt werden, an der er sich ruhig sitzend etwas länger aufgehalten hatte. Hier verschmilzen Photograph und Photographierter, Künstler und Objekt. Duchamp ist also außerhalb der Photographie als arrangierender Photograph einmal da und dann auch wieder weg, und auch auf dem Bild ist er kurz da und dann wieder weg. So wie man sich hinter einer Maske, einer anderen Identität, einem Pseudonym verstecken kann.

Somit entspricht diese Photographie exakt Duchamps Experimenten von 1917 als Künstler anwesend und abwesend zugleich zu sein. Ja die Kiste, auf wel-

298 Später hat Duchamp seine Kamera als Ready-made mit Rose Sélavy signiert.

150 cher der Künstler sitzt, könnte sogar die Verpackung von *Fountain* gewesen sein, denn das Objekt ist für die notwendigen Transporte ganz sicher irgendwie eingepackt gewesen. Es ist nicht beweisbar, jedoch auch nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, daß Duchamp dieses Photo angefertigt hat, nachdem das Urinal abgelehnt worden war. Möglicherweise handelt es sich hierbei um eine Variante des Spiels, das Duchamp beschlossen hatte, weiterzuspielen, obwohl und weil der erste Zug nicht auf Anhieb geglückt war. Wie bekannt hat Duchamp sich dafür entschieden, den nächsten Zug gemeinsam mit Stieglitz und dem Redaktionsteam der Zeitschrift *The Blind Man* auszuführen – mit den oben beschriebenen Konsequenzen und Bedeutungen.

- Ades 1975** Ades, Dawn: Dada und Surrealismus. (Aus dem Engl. v. Karl Otto von Czernicki) München, Zürich: Droemer/Knaur, 1975.
- Ades 1978** Ades, Dawn: Dada and Surrealism reviewed. With an introduction by David Sylvester and a supplementary essay by Elisabeth Cowling. London: Arts Council of Great Britain, 1978.
- Albrecht 1987** Albrecht, Juerg: Fountain by R. Mutt. Marcel Duchamp zum 100. Geburtstag. In: Pantheon, 45 (1987), S. 160-171.
- Apollinaire 1918/1981** Apollinaire, Guillaume: Le cas de Richard Mutt. In: Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Nr. 81/6, Paris 1981, S. 15, [zuerst: Mercure de France, 16. Juni 1918].
- Apollinaire 1918/1989** Apollinaire, Guillaume: Der Fall Richard Mutt. (Mercure de France, 16. Juni 1918.) In: Düchting, Hajo (Hrsg.): Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905–1918. Köln: DuMont, 1989, S. 282f.
- Ball/Knafo 1988** Ball, Edward/Knafo, Robert: The R. Mutt Dossier. In: Artforum, Oktober 1988, S. 115–119.
- Ball/Knafo 1990** Ball, Edward/Knafo, Robert: Le dossier R. Mutt. In: Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 1990, No. 33 (automne) [titre du fascicule: Aux miroirs du langage], S. 67–77.
- Berressem 1990** Berressem, Hanjo: Marcel Duchamp [P]RROSE SÉLAVY. In: Amerikastudien. American Studies (Amst) Eine Vierteljahresschrift. (A Quarterly), 35 (1990), S. 151–161.
- Bilderstreit 1989** Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960. Hrsg. von Siegfried Gohr u. Johannes Gachnang. Köln [Ausstellungskatalog: Köln, Museum Ludwig in den Rheinhallen der Kölner Messe, 1989.] : DuMont, 1989.
- Blind Man 1917, No. 1** The Blind Man, No. 1, April, 10th. 1917, hrsg. v. Henri-Pierre Roché [und Beatrice Wood und Totor (Marcel Duchamp)]. New York 1917 (Anastatischer Neudruck, Rom: Archivi d'arte del XX secolo, Mailand: Mazzotta, 1970).
- Blind Man 1917, No. 2** The Blind Man, No. 2, May 1917, hrsg. v. Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood und Totor (Marcel Duchamp). New York 1917 (Anastatischer Neudruck, Rom: Archivi d'arte del XX secolo, Mailand: Mazzotta, 1970).
- Bonk 1989** siehe Duchamp/Bonk 1989.
- Brien 1991** siehe O'Brien 1991
- Brown 1988** Brown, Milton: The Story of the Armory Show. 2. Aufl. New York: Abbeville Press, 1988.
- Buffet-Picabia 1951** Buffet-Picabia, Gabrielle: Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp. (1949.) In: Motherwell 1951, S. 255–267.
- Cabanne 1971** Cabanne, Pierre: Dialoge mit Marcel Duchamp, New York: The Viking Press, 1971.

- 152 **Cabanne 1972** Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp. Übers. v. Ursula Dreyse. Köln: Galerie Der Spiegel, o.J. [1972], (franz. Paris 1967).
- Calvesi 1975** Calvesi, Maurizio: Duchamp Invisible – La costruzione del simbolo. Rome: Officina Edizioni, 1975.
- Camfield 1979** Camfield, William A.: Francis Picabia. Princeton, New Jersey: University Press, 1979.
- Camfield 1987/89** Camfield, William A.: Marcel Duchamp's Fountain. Its History and Aesthetics in the Context of 1917. In: Kuenzli/Naumann 1989, S. 64–94. [Originally published as the journal Dada/Surrealism, no. 16, by the Association for the Study of Dada and Surrealism, The University of Iowa, 1987].
- Camfield 1989** Camfield, William A.: Marcel Duchamp. Fountain. Houston (Texas): Houston Fine Art Press, 1989.
- Camfield 1991** Camfield, William: Marcel Duchamp's Fountain: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art? In: Duve 1991 a, S. 133–178, (Discussion), S. 179–184.
- Champa 1974** Champa, Kermit: Charlie Was Like That. In: Artforum 12, Nr. 6, März 1974, S. 58.
- Daniels 1992** Daniels, Dieter: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne. Köln: DuMont, 1992.
- Dante 1968** Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Italienisch und Deutsch. Übers. v. Hermann Gmelin. 1. Teil. Die Hölle. Stuttgart: Klett, 1968.
- Diller/Scofidio 1987** Diller, Elizabeth/Scofidio, Ricardo : Eine Verzögerung in Glas. A Delay in Glass. In: Daidalos 26, 15. Dezember 1987, S. 84-101.
- Dixon 1917** Jane Dixon: An Outsider Explores two Miles of Independent Art. In: The New York Sun, 22. April 1917, S. 11.
- Donnelly 1969** Donnelly, P. J.: Blanc de Chine. The Porcelain of Têhua in Fukien. London: Faber and Faber, 1969.
- Dörstel 1989** Dörstel, Wilfried: Augenpunkt, Lichtquelle und Scheidewand. Die symbolische Form im Werk Marcel Duchamps. Unter besonderer Berücksichtigung der Witzzeichnungen von 1907 bis 1910 und der Radierungen von 1967/68. Köln: König, 1989.
- Duchamp 1973/1989** D'Harnoncourt, Anne/McShine, Kynaston (Hrsg.): Marcel Duchamp. London: [Ausstellungskatalog: The Museum of Modern Art (New York) and Philadelphia Museum of Art.] Thames and Hudson, 1973. (Reprint) München: Prestel, 1989.
- Duchamp 1977** Marcel Duchamp. abécédaire. approches critiques. Ausstellungskatalog: Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Janvier 1977.
- Duchamp 1993** Marcel Duchamp. London: [Ausstellungskatalog: Palazzo Grassi, Venedig, April-Juli 1993.] Thames and Hudson, 1993.

- Duchamp 1995** Marcel Duchamp *Respirateur*. Hrsg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe. Ostfildern: [Ausstellungskatalog: Schwerin, Staatliches Museum, 1995.] Cantz, 1995.
- Duchamp/Bonk 1989** Duchamp, Marcel: *The Box in a Valise de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy*. Inventory of an Edition by Ecke Bonk. New York: Rizzoli, 1989. (Dt.: *Die große Schachtel de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy*. Inventar einer Edition von Ecke Bonk, München: Schirmer/Mosel, 1989).
- Duchamp/Stauffer 1981** Duchamp, Marcel: *Die Schriften*. Bd. 1. Übers., kommentiert u. hrsg. von Serge Stauffer. Zürich: Regenbogenverlag, 1981.
- Duchamp/Stauffer 1992** Ulrike Gauss (Hrsg.): *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Gesammelt, übersetzt und annotiert von Serge Stauffer. Stuttgart: Cantz, 1992.
- Duchamp/Stauffer 1994** Duchamp, Marcel: *Die Schriften*. Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte. Übers., kommentiert und hrsg. von Serge Stauffer. Zürich: Ruff, 1994.
- Duve 1977** Duve, Thierry de: *R. Ready-Made. Le temps du ready-made*. In: *Duchamp 1977*.
- Duve 1987** Duve, Thierry de: *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne*. München: Verlag Silke Schreiber, 1987.
- Duve 1989 a** Duve, Thierry de: *Résonances du Readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Chambon, 1989.
- Duve 1989 b** Duve, Thierry de: *Étant donné le cas Richard Mutt*. In: *Duve 1989 a*, S. 67–124.
- Duve 1991 a** Duve, Thierry de (Hrsg.): *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- Duve 1991 b** Duve, Thierry de: *Given the Richard Mutt Case*. In: *Duve 1991 a*, S. 187–230. (Discussion, S. 231–241.) [Engl. Fassung von Duve 1989 b].
- Duve 1993** Duve, Thierry de: *Kant nach Duchamp*. [Aus dem Französischen übers. v. Urs-Beat Frei und Michael von Killisch-Horn]. O.O.: Klaus Boer, 1993.
- Eliade 1979** Eliade, Mircea: *Geschichte der Religiösen Ideen*. Bd II. Von Gautama Buddha bis zu den Anfängen des Christentums. Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1979.
- Faust 1977** Faust, Wolfgang Max: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. München: Hanser, 1977.
- Fehleemann 1991 a** Fehleemann, Sabine: *Bildwelten aus Buchstaben*. In: *Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute*. Ausstellungskatalog: Wuppertal, Von der Heydt-Museum und Kunsthalle Barmen, 1991, S. 7–14.

- 154 **Franklin 1996** Franklin, Paul B.: Marcel Duchamps »Fontaine« und die Kunst schwuler Kunstgeschichte. In: *Frauen. Kunst. Wissenschaft* 21, Juli 1996, [Themenheft] Schwulen- und Lesbenforschung in den Kunst- und Kulturwissenschaften, S. 58-78.
- Freeman 1990 a** Freeman, Judi: *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*. München: Hirmer, 1990.
- Freeman 1990 b** Freeman, Judi: Bedeutungsschichten — Mehrfache Lesarten der Wort-Bilder in Dada und Surrealismus. In: *Freeman 1990 a*, S. 13–55.
- Germer 1994** Germer, Stefan: Das Jahrhundertding. Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples. In: *Multiple* 1994, S. 17-73.
- Glackens 1957** Glackens, Ira: *William Glackens and the Ashcan Group*. New York: Grosset & Dunlap, 1957.
- Gleizes 1980** Gleizes, Albert: *Kubismus*. Mit einer Vorbemerkung des Hrsg. und einem Nachwort von Eberhard Steneberg. Mainz und Berlin: Florian Kupferberg, 1980, [zuerst 1928].
- Gleizes/Metzinger 1912/1988** Gleizes, Albert/Metzinger, Jean: Über den »Kubismus«. Übertragung aus d. Franz. von Fritz Metzinger [...] Du »Cubisme«. Frankfurt: R.G. Fischer, 1988, [franz. zuerst 1912].
- Golding 1968** Golding, John: *Cubism. A History and an Analysis 1907–1914*. London: Faber and Faber, 1969.
- Gough-Cooper/Caumont 1993** Gough-Cooper, Jennifer/Caumont, Jacques: *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy. 1887–1968*. In: *Duchamp* 1993, [n. p.].
- Gourmont 1900** Gourmont, Remy de: *La Dissociation des Idées* [1899]. In: *Gourmont, Remy de: La Culture des Idées*. 3. Aufl. Paris: Société du Mercure de France, 1900, S. 73–110.
- Haftmann 1962** Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*. [Tafelband] 2. veränd. u. erw. Aufl. München: Prestel, 1962, [zuerst 1955].
- Haftmann 1979** Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*. 6. durchges. Aufl. München: Prestel, 1979, [zuerst 1954].
- Hahn 1966** Hahn, Otto: *Passport No. G 255300*. [Interview] In: *Arts and Artists* (London), I, No. 4, July, (1966), S. 7-11. (Deutsch in *Duchamp/Stauffer* 1992, S. 200-207).
- Haskell 1980** Haskell, Barbara: *Marsden Hartley*. Ausstellungskatalog: New York, Whitney Museum of American Art. 4. March – 25. May 1980.
- Holländer 1970** Holländer, Hans: *Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 32 (1970), S. 193-234.
- Homer 1977** Homer, William Innes: *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*. London: Secker & Warburg, 1977.

- Kahnweiler 1958** Kahnweiler, Daniel-Henry: Der Weg zum Kubismus. Stuttgart 1958, [zuerst 1916 in: Weiße Blätter, Zürich].
- Kent 1955/1977** Kent, Rockwell: It's Me O Lord. The Autobiography of Rockwell Kent. New York: Da Capo Press, 1977, [zuerst 1955].
- Kent 1984** Kent, Rockwell: Ich bin's o Herr. Autobiographie. Mit e. Nachw. v. Horst Ihde. (Übers. von Marion Wichner und Gusti Nielsch). (Ost-)Berlin: Dietz, 1984. (Gekürzte Ausgabe von Kent 1955/1977).
- Krauss 1993** Krauss, Rosalind E.: The Optical Unconscious. Cambridge (Mass.), London: The MIT Press, 1993.
- Kuenzli/Naumann 1989** Kuenzli, Rudolf/Naumann, Francis M. (Hrsg.): Marcel Duchamp. Artist of the Century. Cambridge (Mass.) u. London: The MIT Press, 1989.
- Lebel 1962** Lebel, Robert: Marcel Duchamp. Mit Texten von André Breton und H. P. Roché. Köln: DuMont Schauberg, 1962.
- Marlor 1984** Marlor, Clark S.: The Society of Independent Artists. The Exhibition Record 1917–1944. Park Ridge (New Jersey): Noyes Press, 1984.
- McBride 1975** The Flow of Art. Essays and Criticisms of Henry McBride. Selected by Daniel Catton Rich. New York: Atheneum, 1975.
- Meinhardt 1993** Meinhardt, Johannes: Eine andere Moderne. Die künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution Kunst. In: Kunstforum International 123 (1993), S. 160–191.
- Mink 1994** Mink, Janis: Marcel Duchamp 1887–1968. Kunst als Gegenkunst. Köln: Taschen, 1994.
- Montaigne 1908** Michel de Montaignes Gesammelte Schriften. Historisch-kritische Ausgabe [...] unter Zugrundelegung der Übertragung von Johann Joachim Bode hrsg. v. Otto Flake und Wilhelm Weigand. München u. Leipzig: Georg Müller, 1908.
- Montaigne 1933** Essais de Michel de Montaigne. Introduction par Émile Faguet. Paris: Nelson, 1933.
- Montaigne 1998** Montaigne, Michel de: Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett, Frankfurt/Main: Eichborn, 1998.
- Moure 1988** Moure, Gloria: Marcel Duchamp. Aus d. Span. übertr. von Regine Buchheim. Recklinghausen: Bongers, 1988.
- Multiple 1994** Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart. Hrsg. von Zdenek Felix. Ausstellungskatalog: Hamburg, Deichtorhallen 1994. Hamburg: Oktagon, 1994.
- Naumann 1979 a** Naumann, Francis M.: The Big Show: The First Exhibition of the Society of Independent Artists. Part 1. In: Artforum 17 (1979), No. 6, February, S. 34–39.

- 156 **Naumann 1979 b** Naumann, Francis M.: The Big Show: The First Exhibition of the Society of Independent Artists. Part 2, "The Critics". In: Artforum 17 (1979), No. 8, April, S. 49–53.
- Naumann 1980** Naumann, Francis M.: Walter Conrad Arensberg: Poet, Patron, and Participant in the New York Avant-Garde, 1915–20. In: Philadelphia Museum of Art Bulletin, Nr. 328, Bd. 76, Spring 1980, S. 2–32.
- Naumann 1982** Naumann, Francis M.: Affectueusement, Marcel: "Ten Letters from Marcel Duchamp." In: Archives of American Art, Journal 22, No. 4 (Wash. D.C.) 1982, S. 2–19.
- Naumann 1986** Naumann, Francis M.: Clark S. Marlor, The Society of Independent Artists [...]. In: Archives of American Art, Journal 26, No. 2–3 (Washington D. C.) 1986, S. 36–40.
- Nietzsche 1980** Nietzsche, Friedrich: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. Bd. 4. München, Wien: Hanser, 1980.
- Norman 1973** Norman, Dorothy: Alfred Stieglitz: An American Seer. New York: Random House, 1973.
- Paz 1991** Octavio Paz: Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. [Span.: Apariencia desnuda. La Obra de Marcel Duchamp, zuerst Mexico, 1978].
- Platschek 1987** Platschek, Hans: Engel bringt das Gewünschte. Kunst, Neukunst, Kunstmarktkunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987.
- Ray 1983** Ray, Man: Man Ray. Selbstporträt. (Eine illustrierte Autobiographie. Aus dem Amerikan. übertr. von Reinhard Kaiser) München: Schirmer-Mosel, 1983, [engl. zuerst 1963].
- Read 1966** Read, Herbert: Geschichte der Modernen Plastik. Übers. von Friedrich Hundt, München, Zürich: Droemer/Knaur, 1966.
- Roché 1954** Roché, H. P.: Vie de Marcel Duchamp. In: La Parisienne, Nr. 24, Januar 1954.
- Roché 1962** H. P. Roché: Erinnerungen an Marcel Duchamp. In: Lebel 1962, S. 83–92, [franz. Ausg. 1959].
- Roché 1986** Roché, Henri-Pierre: Viktor. Aus dem Franz. v. Simon Werle. München: Schirmer-Mosel, 1986.
- Rose 1968** Rose, Barbara (Hrsg.): Readings in American Art since 1900. A Documentary Survey. New York u. Washington: Praeger, 1968.
- Rotzler 1972** Rotzler, Willy: Objekt-Kunst von Duchamp bis Kienholz. Köln: DuMont, 1972.
- Scott 1988** Scott, Gail R.: Marsden Hartley. New York: Cross River Press, 1988.
- Schwarz 1970** Schwarz, Arturo: The Complete Works of Marcel Duchamp. 2. Aufl. New York: Abrams, 1970.

- Schwarz 1977** Schwarz, Arturo: *Man Ray. The Rigour of Imagination*. London: Thames and Hudson, 1977.
- Schwarz 1988** Schwarz, Arturo: *Marcel Duchamp, la Sposa... e i Readymade*. Mailand: Electa, 1988.
- Siegel 1969** Siegel, Jeanne: *Some Late Thoughts of Marcel Duchamp*. In: *Arts Magazine*, New York, XLIII/3, Dec. 1968-Jan. 1969, S. 21-22.
- Spears 1990** Spears, Richard A.: *Forbidden American English*. Lincolnwood (Chicago): NTC Publishing Group, 1990.
- Stauffer** siehe Duchamp/Stauffer.
- Strouhal 1994** Strouhal, Ernst: *Duchamps Spiel*. Wien: Sonderzahl, 1994.
- The Blind Man** siehe *Blind Man*.
- Tomkins 1965** Tomkins, Calvin: *Profiles: Not Seen and/or Less Seen – Marcel Duchamp*. In: *The New Yorker*, New York, 6. Februar 1965, S. 37-93, (dt. Fassung in: Duchamp/Stauffer 1992, S. 178-187).
- Tomkins 1966** Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp und seine Zeit. 1887–1968*. (engl.: *The World of Marcel Duchamp*) [New York]: Time Life, 1966.
- Tomkins 1996** Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp. A Biography*. New York: Henry Holt and Company, 1996. (Dt.: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*. München: Hanser, 1999).
- Türr 1997** Türr, Karina: *Marcel Duchamps »Fountain«*. In: Möseneder, Karl (Hrsg.): *Streit um Bilder: von Byzanz bis Duchamp*. Berlin: Reimer, 1977, S. 221-235.
- Varnedoe/Gopnik 1990** Varnedoe, Kirk/Gopnik, Adam: *High and Low: Modern Art and Popular Culture*. Ausstellungskatalog: New York: The Museum of Modern Art 1990. (Dt. *High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*. Übers. v. Bram Opstelten u. Magda Moses. München: Prestel, 1990.)
- Wood 1977** Wood, Beatrice: *I Shock Myself: Excerpts from the Autobiography of Beatrice Wood*. Introduction and notes by Francis Naumann. In: *Arts Magazine* (New York), 51 (1977), no. 9, May, S. 134–139.
- Wood 1988** Wood, Beatrice: *I Shock Myself. The Autobiography of Beatrice Wood*. Hrsg. von Lindsay Smith. San Francisco: Chronicle Books 1988, [zuerst: Ojai, CA: Dillingham Press, 1985].
- Wood 1989** Wood, Beatrice: *Marcel*. In: Kuenzli/Naumann 1989, S. 12–17. [Originally published as the journal *Dada/Surrealism*, no. 16, by the Association for the Study of Dada and Surrealism, The University of Iowa, 1987].
- Zacharopoulos 1992** Zacharopoulos, Denys: *Der Ursprung der Welt. Eine reelle Allegorie des Kunstwerks und seiner Verortung heute*. In: *Documenta IX.*, Stuttgart: [Ausstellungskatalog: Kassel 1992.] Cantz, 1992, Bd. 1, S. 23-37.

- 158 (Die Seiten der Abbildungen sind kursiv gesetzt.)
- 291 97f.
291 Gallery 97f., 102, 126, 128, 130, 133, 149
- Ades, Dawn 48f., 53, 80, 103
Albrecht, Juerg 51f., 143
Amphiaraus 143
Aphrodite 37f., 50
Apollinaire, Guillaume 32ff., 51
Arensberg, Walter 10, 21, 37f., 40f., 43ff., 50, 54, 56, 66, 72, 82, 89, 94f., 103f., 148
Armory Show 9f., 98, 133
Ball, Edward 20, 27, 38f., 130
Bellows, George 21, 43ff., 50
Berressem, Hanjo 57
Beuys, Joseph 52
Bibius (Vibius), Gallus 118f.
Bildnis s. Portrait
(Der) Blaue Reiter 133
Blind Man 47f., 50, 99, 103, 107, 109, 116ff., 124, 137f., 140, 142, 146, 150
Blind Man, No. 1 55, 53-86, 136, 140
Blind Man, No. 2 87, 86-93, 97, 99, 103, 109, 114, 130, 136ff.
Blindman's Ball 35, 47, 83ff., 84, 90, 92, 104
Boddhisattva
Bonk, Ekke 58
Borronali 33f.
Bourgeois Gallery 54, 62, 89
Bracht, Christian 53
Brancusi, Constantin 46
Braque, Georges 12
Breton, André 116
Brown, Robert Carlton 90, 92
Brown, Milton 10, 36
Buddha 23, 81f., 92, 99ff., 107f., 116, 122, 134f.
Cabanne, Pierre 19, 41, 43, 68
Cabaret Voltaire 38
Cage, John 58
Caizergues, Pierre 34
Calvesi, Maurizio 25
Camfield, William, A. 19, 25f., 35, 43, 49, 99, 102f., 127, 131f., 140, 144
Cézanne, Paul 20, 116, 124
Champa, Kermit 25
Cornazzano, Antonio 119
Covert, John 21, 36, 128
Crotti, Jean 54, 144ff.
Crowninshield, Fred 91, 126, 129
Cubisme s. Kubismus
Czernicki, Karl Otto von 49
Dada 35, 38, 43, 53, 96
Dada/Surrealism 45
Daniels, Dieter 20, 28, 34, 97
Dante Alighieri 108ff., 116, 119
Demuth, Charles 124ff., 128
Diller, Elizabeth 52
Disney, Walt 26
Dixon, Jane 31f., 81
Dörstel, Wilfried 39
Dreier, Katherine Sophie 21, 67f.
Duchamp-Villon, Raymond 13f., 36
Duchamp, Marcel
50 cc air de Paris 142
La Boîte-en-valise; Große Schachtel (im Koffer) 65, 68, 141, 142f.
Broyeuse de Chocolat; Chocolate Grinder; Schokoladenreibe 87, 86, 88ff.
Fahrrad-Rad 49, 67ff., 72
Flaschentrockner 41, 95
Großes Glas; Large Glass 21, 68, 70, 89, 111, 142, 144
In Advance of the broken arm ((Schnee-)Schaufel) 41, 49, 95, 147
Mona Lisa 35
Musical Erratum 57f.
Nu (Jeune Homme triste dans un train) 10
Nu descendant un Escalier; Nude Figure Descending a Staircase; Akt, eine Treppe herabsteigend 10, 11, 13ff., 21, 29f., 70, 92, 101f., 126
Porte-chapeau (Huthaken) 68, 149
Portrait de joueurs d'échecs 10
Le Roi et la reine entourés des nus vites ...pliant, ...de voyage (Traveller's Folding Item); ...biegsam ...für die Reise; (Schreibmaschinenabdeckung) 71f., 142
Tulip Hysteria Co-ordinating 29ff., 81, 146
Tu m' 67, 69, 71
Duchamp, Suzanne 27f., 58, 89, 127, 145
Duve, Thierry de 23, 27, 65, 94, 98, 100ff., 135f., 139
Eilshemius, Louis 135, 138f.
Eliade, Mircea 107
Eurypylyus 112
Faust, Wolfgang Max 22
Fehlemann, Sabine 22
Flake, Otto 119
Franklin, Paul B. 52
Frédé, Père 33
Freeman, Judi
Friedman 82
Frueh, Alfred 47, 54, 55
Fuchs, Eduard 121
Gamboni, Dario 52
Germain, Marie 119f.
Germer, Stefan 41
Glackens, Ira 37, 49
Glackens, William 21, 37, 49, 64, 117
Gleizes, Albert 12ff.

- Golding, John 12
 Gough-Cooper, Jennifer 53
 Gourmont, Remy de 113f., 116, 122ff.
 Grisworld, J. F. 15
 Hahn, Otto 25
 Hamilton, Richard 104
 Hartley, Marsden 130ff., 132, 136f.
 Hodgkins, E. 54
 Holländer, Hans 146
 Homer, William Innes 126
 Hundt, Friedrich 49
 Indépendants 12ff., 20, 32f., 101
Independents (Indeps) 19-23, 27ff., 34ff., 48f.,
 50, 56, 58, 65f., 73f., 76f., 80, 82, 89, 99ff., 117,
 128, 131, 144f., 148, s. auch S. I. A.
 Ingres, Jean Augste Dominique 59f.
 Janis, Sidney 71, 143
 Jeff 26, 53
 Johns, Jasper 143
 Kahnweiler, Daniel-Henry 12, 116
 Kent, Rockwell 21, 36f., 43, 56, 65, 103
 Klang, A. 69
 Klee, Paul 22
 Knafo, Robert s. Ball, Edward
 Kotik, Petr 58
 Krauss, Rosalind E. 19, 25f.
 Kreymborg, Alfred 18
 Kubismus 9, 12, 14, 16, 20, 70, 116
 Kuh, Katherine 24, 26
 Lebel, Robert 34, 67
 Loy, Mina 85
 Mann, Thomas 122
 Marin, John 21, 130
 Marlor, Clark 36, 49, 54, 65, 96, 145
 McBride, Henry 16/17, 17f., 57, 64, 109, 117,
 127, 130, 139
 Macdonald-Wright, Stanton 130
 Meinhardt, Johannes 96
 Metzinger, Jean 13f., 16
 Meyer, Baron de 64
 Mink, Janis 51, 72
 Montaigne, Michel de 117ff.
 Montross Gallery 54, 64
 Mose 122
 Mott Ironworks, J. L. 22, 26, 38, 96, 146, 148
 Moure, Gloria
 Mutt 26
 Mutt, Richard 20, 23-33, 35, 37, 40ff., 46,
 48ff., 62, 73, 82, 89f., 93, 95ff., 105ff., 117f.,
 122, 124ff., 130, 135f., 142, 146
 Naumann, Francis M. 17, 30f., 49, 57, 65, 99, 143
 Nietzsche, Friedrich 123f., 139
 Norman, Dorothy 126
 Norton, Louise 99, 103, 107, 112ff., 127, 137, 148
 O'Keefe, Georgia 130, 133
 Pach, Walter 21, 36
 Picabia, Francis 128f.
 Picasso, Pablo 12
 Portrait 10, 63, 66, 75, 131ff., 145f.
 Prendergast, Charles 21, 49
 Rasmussen, Bertrand 62
 Ray, Man 21, 37f., 40f., 50, 99, 148
 Read, Herbert 49
 Ready-made 18ff., 27, 37, 39ff., 48f., 52, 57,
 61f., 65f., 69ff., 80, 89, 95ff., 101f., 106, 113,
 117, 140, 143, 146, 150
 Rice, Dorothy 62ff., 63
 Roberts, Francis 70
 Roché, Henri Pierre 34f., 46, 54f., 58ff., 64,
 75, 81ff., 86ff., 106, 128f., 148
 Rodin, Auguste 10
Rongwrong; Wrong-rong 48, 91f.
 Roosevelt, Theodore 9f.
Salon des Indépendants s. Indépendants
 Satie, Eric 92f.
 Schamberg, Morton L. 21, 57
 Schmidt/Schmitt 74ff.
 Schmidt, Albert Felix 75
 Schmidt, Curt 75
 Schmidt, Lilian Thomas 75
 Schwarz, Arturo 37f., 40, 67f., 92
 Schyler 127f.
 Sélavy, Rrose (Rose) 28, 141, 150
 Seneca 117
 Severini, Gino 74, 130
 Shakespeare 117
 Smithson, Robert 22
 Société des Indépendants s. Indépendants
 Society of Independent Artists Inc. (S.I.A.) 9,
 21, 29, 37f., 49, 51, 56, 65, 80, 83, 126, 134, 140
 Stauffer, Serge 16, 26, 103f.
 Stella, Joseph 21, 38
 Stieglitz, Alfred 40, 49f., 92-137, 94, 146, 149f.
 Strouhal, Ernst 143
 Sylvester, David 104
The Blind Man s. *Blind Man*
 Tiresias 112, 119
 Tomkins, Calvin
Touchstone 65, 117
 Türri, Karina 111, 148
 Vauxcelles, Louis 12
 Vechten, Carl van 102f.
 Vibius s. Bibius
 Villon, Gaston 13ff.
 Walkowitz, Abraham 130
 Warhol, Andy 52
 Weigand, Wilhelm s. Flake, Otto
 Wood, Beatrice 31, 43ff., 65-92, 78, 84, 101ff.,
 108, 128, 137f., 142, 146, 148
 Zacharopoulos, Denys 52
 Zayas, Marius de 64
 Zurier, Max 131

Abbildungsverzeichnis und -nachweis

Wir danken den Inhabern der Bildrechte für die Genehmigung der Reproduktion.

Umschlag: (Unter Verwendung von) Alfred Stieglitz, Fountain by R. Mutt, Photographie, Mai 1917, 23,5 cm x 18 cm, New York, Privatbesitz. © Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 1999; mit freundlicher Genehmigung der Abteilung Rights & Reproductions, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. **Abb. 1/S. 11:** Marcel Duchamp, Nu descendant un Escalier n° 2, Öl auf Leinwand, 1912, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art; Louise and Walter Arensberg Collection, mit freundlicher Genehmigung der Abteilung Rights & Reproductions. © Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 1999. **Abb. 2/S. 15:** J. F. Grisworld, SEEING NEW YORK WITH A CUBIST, Karikatur, Zeitungsdruck, New York Evening Sun, 20. März 1913. (Archiv des Verfassers). **Abb. 3/S. 16-17:** Unbekannter Photograph, Marcel Duchamp im Liegestuhl, in: Henry McBride: The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us, The New York Tribune, 12. September 1915, sec. IV, 2, Yale University, Beinecke Rare Books and Manuscript Library, New Haven, Connecticut, mit freundlicher Genehmigung. **Abb. 4/S. 55:** Alfred Frueh, Illustration für die Umschlagseite von The Blind Man, No. 1, hrsg. von Henri-Pierre Roché (unter Beteiligung von Marcel Duchamp, Beatrice Wood u.a.), Paperback, (8 Seiten), 28,5 cm x 20,7 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Archives, mit freundlicher Genehmigung der Abteilung Rights & Reproductions. © Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 1999. **Abb. 5/S. 63:** Dorothy Rice, The Claire Twins, ca. 1917, (First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists. New York 1917. Grand Central Palace. Printed by William Edwin Rudge, Nr. 30), Verbleib unbekannt. **Abb. 6/S. 77:** Beatrice Wood, Un peu d'eau dans du savon, Mischtechnik, (First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists. New York 1917. Grand Central Palace. Printed by William Edwin Rudge, Nr. 111). **Abb. 7/S. 84:** Beatrice Wood, The Blindman's Ball, Poster, 1917, nach Wood 1988, S. 33. **Abb. 8/S. 87:** Beatrice Wood (unter Beteiligung von Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché u.a.), Umschlagseite von The Blind Man, No. 2, (New York, Mai 1917), Paperback, (16 Seiten), 28,2 cm x 20,5 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Archives, mit freundlicher Genehmigung der Abteilung Rights & Reproductions. © Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 1999. **Abb. 9/S. 95:** wie Umschlag. **Abb. 10/S. 110/ 111:** Beatrice Wood, (unter Beteiligung von Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché u.a.), Seite 4 und Seite 5 von The Blind Man, No. 2, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Archives, mit freundlicher Genehmigung der Abteilung Rights & Reproductions. © Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 1999. **Abb. 11/S. 132:** Marsden Hartley, The Warriors, 1913, Öl auf Leinwand, 119,5 cm x 120 cm, Minneapolis, The Regis Collection. **Abb. 12/ S. 141:** Marcel Duchamp, La Boîte-envalise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy, 1936 (Paris) - 1941 (New York), Kartonschachtel mit Repliken im Kleinformat, Photographien und Farb reproduktionen, 40,7 cm x 38,1 cm x 10,2 cm. © Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 1999. **Abb. 13/ S. 144:** Jean Crotti und Suzanne Duchamp, Portrait von Marcel Duchamp, 1915, Bleistift auf Papier, 54,5 x 34,3 cm, Museum of Modern Art, New York. © Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 1999. **Abb. 14/S. 147:** Unbekannter Photograph (Marcel Duchamp ?), Duchamp's studio at 33 W. 67th St., Photographie, New York, 1917, Philadelphia Museum of Art, Private Collection, mit freundlicher Genehmigung der Abteilung Rights & Reproductions.

