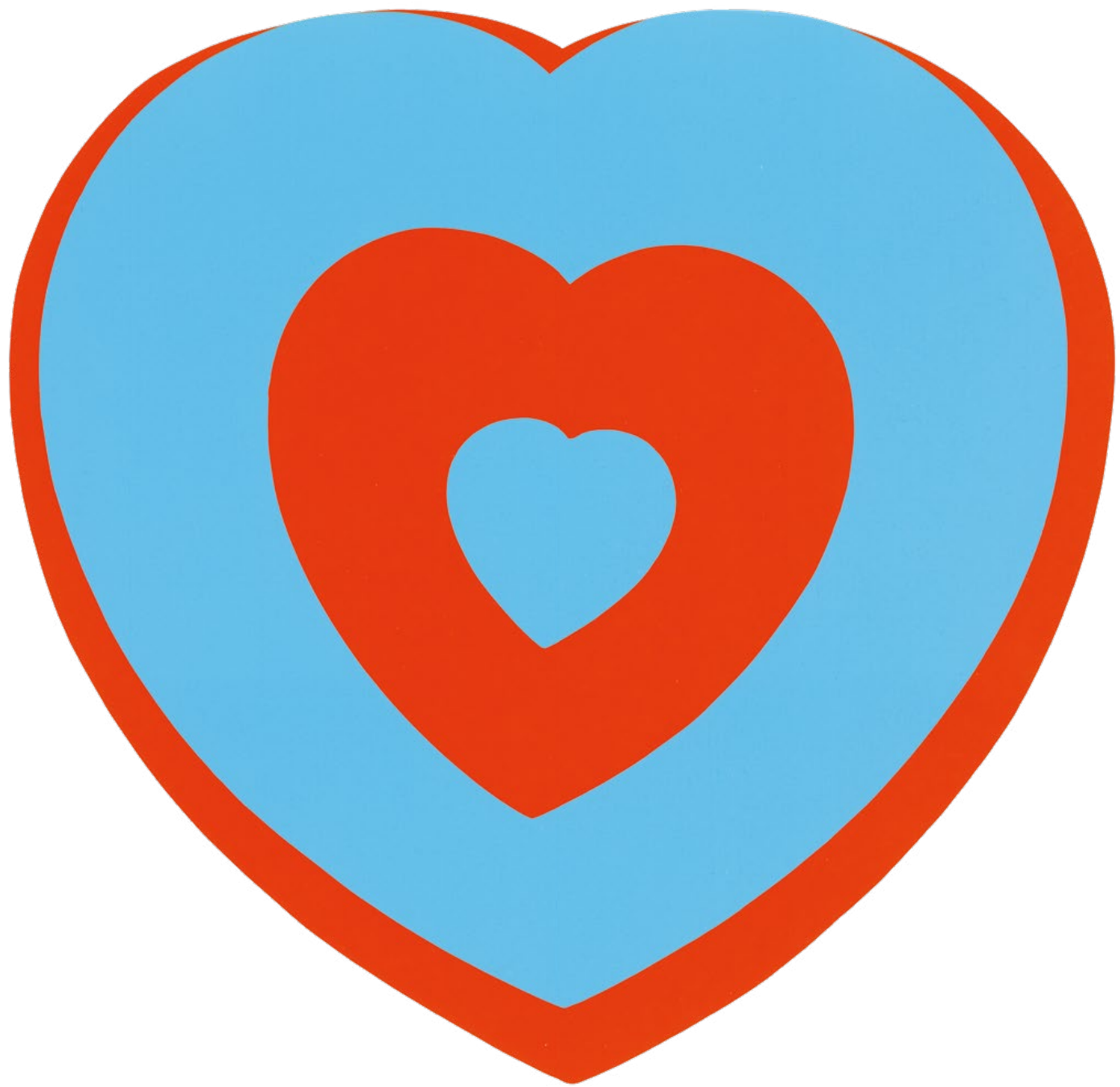


MARCEL DUCHAMP



MUSEUM^{MMK}

DE



MARCEL DUCHAMP

02.04.-03.10.22

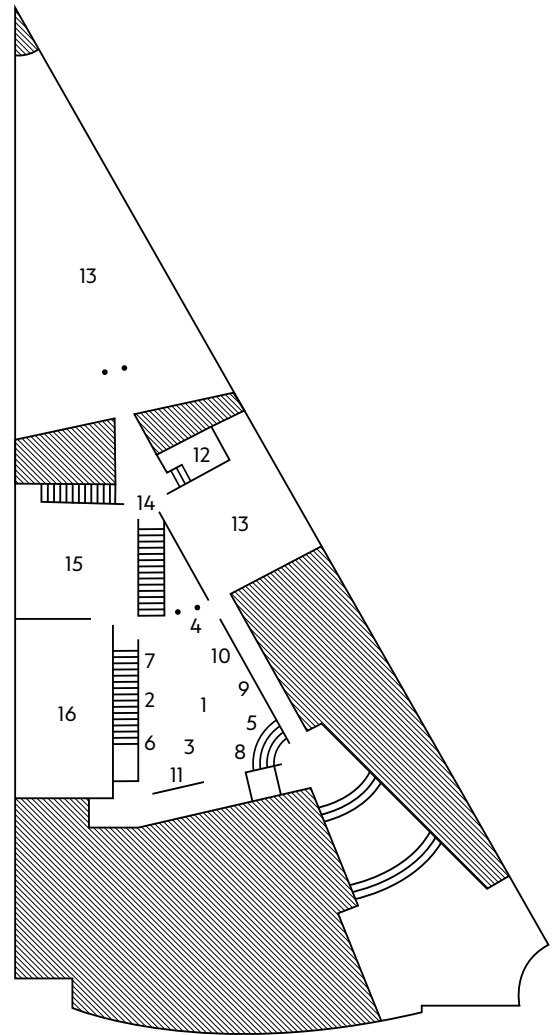
Denken, Handeln und Sein abseits aller Kategorien und Konventionen. Apodiktisch sein und zugleich Indifferenz zulassen. Werke schaffen, die keine Kunstwerke und trotzdem Kunst sind. Den Diskurs anführen, ohne ihn zu diktieren. Sich nie wiederholen. Faul sein statt betriebsam. Frei sein.

Die Widerständigkeit in der Form wie im Denken ist im Werk von Marcel Duchamp (1887–1968) ungebrochen, seine Fragen sind gegenwärtig: Was ist Kunst? Was macht ein Objekt aus? Was ist ein Subjekt? Was eint und scheidet Wissenschaft und Poesie? Was definiert unser Geschlecht und unsere Identität?

Mit beharrlicher Genauigkeit wie willkommener Zufälligkeit, mit eigensinniger Anarchie und humoristischer Leichtigkeit schuf Marcel Duchamp Werke, die gleichsam durch ihre Präzision und Offenheit erst durch uns Betrachtende ihre Vollendung finden. So verändert sich das Werk mit uns und in der Zeit.

Dank Duchamp wissen wir, dass alles Kunst werden kann und dass das Denken keine Grenzen hat.

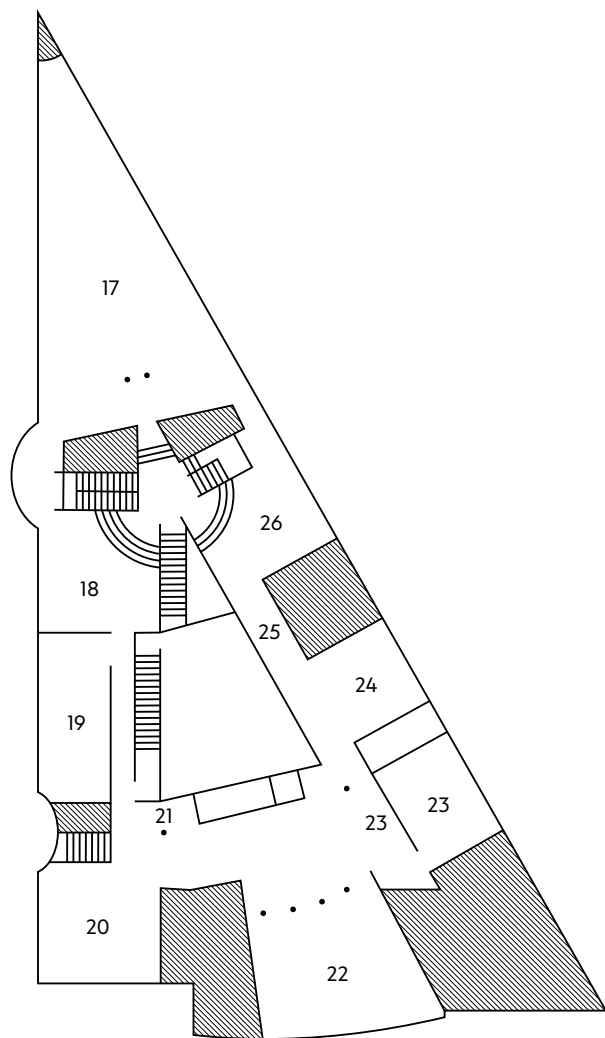
Ebene 1



- | | |
|---|---------------------------------|
| 1. Readymades | 8. Trébuchet |
| 2. Roue de bicyclette | 9. Porte-chapeaux |
| 3. Porte-bouteilles, ou Séchoir à Bouteilles, ou Hérisson | 10. Fresh Widow |
| 4. In Advance of the Broken Arm | 11. Why Not Sneeze Rose Sélavy? |
| 5. Peigne | 12. Air de Paris |
| 6. Apolinère Enameled | 13. Frühe Arbeiten |
| 7. Fountain | 14. Porte Gradiva |
| | 15. Karikaturen |
| | 16. Screen Test |

Zu den hervorgehobenen Titeln sind unter der angegebenen Nummer begleitende Texte zu finden.

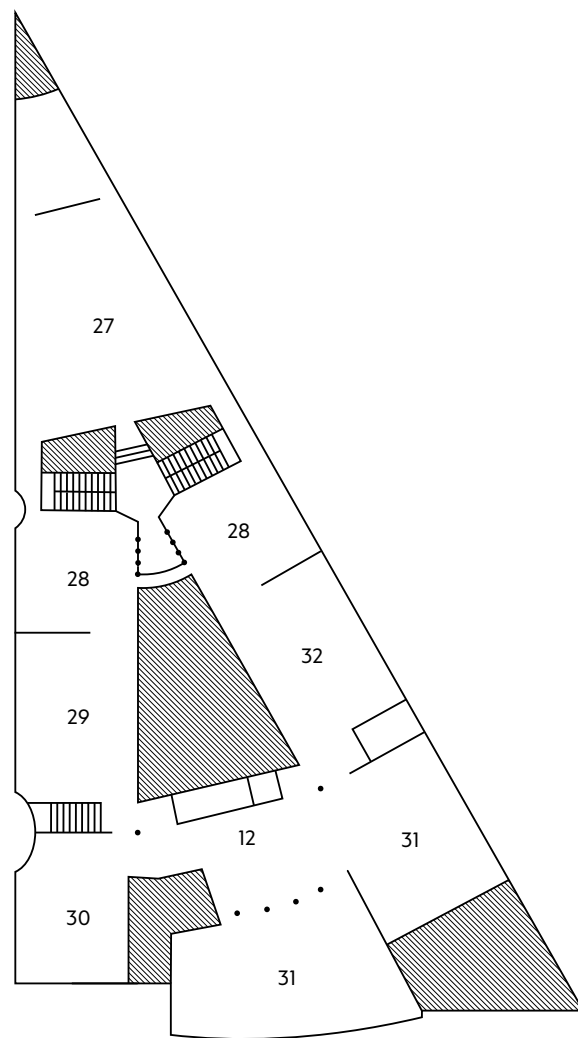
Ebene 2



- 17. Kubismus
- 18. Dreams That Money
Can Buy
- 19. Porträts
- 20. Rotoreliefs
- 21. Profile

- 22. Indifferenz
- 23. Interviews
- 24. Perspektiven
- 25. Studio- und
Ausstellungsansichten
- 26. Schach

Ebene 3



- 27. Das Große Glas
- 28. Radierungen
- 29. Gender
- 30. Geschlecht
- 31. Rose Sélavy
- 32. Zufall

1. Readymades

Am Anfang von Marcel Duchamps Readymades steht die Frage: Ist es möglich, Werke zu schaffen, die keine Kunstwerke sind? In dieser Überlegung liegt einer der Gründe, die seine Readymades bis heute für Künstler*innen aller Sparten nachhaltig interessant erscheinen lassen. So ist die Frage, ob man Musik machen kann, die keine Musik mehr ist, auch nach John Cages Statement, dass auch Stille Musik sei, immer wieder ein Antrieb zur experimentellen Auseinandersetzung mit Tönen.

Die Bedeutung der Readymades liegt damit auch in der Implementierung der Frage nach dem Werk, das kein Kunstwerk mehr ist. Im Raum der Kunst sollten die Readymades weiterhin eine Rolle spielen, denn Duchamp wollte ausdrücklich „Werke“ schaffen. Werke, die sich allerdings durch Indifferenz gegenüber allen ästhetischen Kategorien des Kunstbetriebs und der Kunstproduktion auszeichnen sollten. Sie sollten keine Antikunst sein, die sich in zerstörerischer oder auch nur störender Weise zu den „Kunstwerken“ verhält.

Neben dem Zufall und der originalen Imagination ist die Indifferenz einer der zentralen Begriffe von Duchamps ästhetischen Überlegungen und dabei in einem doppelten Sinn zu verstehen: Die Readymades, wie das 1913 als erstes Readymade gefertigte *Roue de bicyclette* (Fahrradrad), sollten gegenüber den Kunstwerken gleichgültig (indifferent) sein und dabei ebenso ästhetisch „gleichgültig“. Man kann das *Roue de bicyclette* insofern als paradigmatisch ansehen, da es ein industriell gefertigter, gängiger Alltagsgegenstand war, dem jede sichtbare individuelle Kunstfertigkeit abging.

Die Werke – die Readymades – sollten für Duchamp aufhören, einmalig zu sein, aber dabei nicht ihre Seltenheit verlieren. Insofern sie Werke zu bleiben hatten, durften sie nie in die Massenproduktion übergehen. Gleichzeitig legte Duchamp keinen Wert auf die Originalität des ersten Ausstellungs-Readymades. Dass die Original-Ausstellungsstücke vor allem aus der Zeit von 1913 bis 1919 fast alle verloren gingen, störte ihn nicht.

Duchamp legte großen Wert darauf, die unterschiedlichen Reproduktionen eines Readymades genau zu kontrollieren: sei es dadurch, dass er deren Echtheit durch seine Unterschrift garantierte – oder sie nicht autorisierte. Wichtig war ihm, dass die Reproduktion eines Readymades nie nach einem vorgegebenen Muster ablief. Auch hatten

sie möglichst sorgfältige Kopien des Originals zu sein, um die Beliebigkeit einzuschränken und die Schwierigkeit der Reproduktion zu erhöhen.

Auch wenn sich Duchamp in seinem langen Nachdenken über Readymades nie zu einer Definition derselben hat durchringen können, brachte es der Surrealist André Breton auf eine Formel, die sich auch im Sinne Duchamps lesen lässt. Demnach handelt es sich bei Readymades um industriell hergestellte Objekte, die durch die Wahl der Künstler*innen die Würde eines Kunstwerks erlangen.

2. *Roue de bicyclette* (1913/1964)

Als Marcel Duchamp im Jahr 1913 in seinem Studio das Vorderrad eines Fahrrades in einer geraden Gabel umgekehrt auf einen weiß lackierten Küchenschemel montierte, ahnte er nicht, welche große Bedeutung das *Roue de bicyclette* (Fahrrad-Rad) einmal in der Kunstgeschichte einnehmen sollte. Was als erstes Readymade in die Geschichte einging – und heute als erste bewegliche Skulptur gilt –, war ihm „einfach ein Vergnügen“, wie er sagte: „Es war etwas, das ich in meinem Zimmer haben wollte, wie man ein Feuer hat oder einen Bleistiftanspitzer, außer, dass es keinen Nutzeffekt hatte. Es ist ein angenehmes Gerät, angenehm aufgrund der Bewegungen, die es gab.“

Duchamp empfand es als wunderbar beruhigend, das Rad zu drehen und zuzuschauen, wie dabei die Speichen verschwammen, unsichtbar wurden und mit dem langsamer werdenden Rad wieder auftauchten. Glauben kann man ihm seine wie um eine Nebensache kreisenden Bemerkungen auch deshalb, weil er anfangs keinerlei Anstalten machte, mit dem Rad etwas anderes als wie oben beschrieben anzufangen.

Seine Bedeutung bekommt *Roue de bicyclette* als Objekt heute daher auch, weil es für eine Idee im Entstehen, nämlich die Idee der Readymades, steht. Den Begriff Readymade gab es 1913 noch nicht. Als die Bezeichnung 1916 aufkam, veränderte sich rückwirkend auch der Status der als Readymades zusammengetragenen Objekte.

1916 bat Marcel Duchamp seine Schwester Suzanne in einem Brief darum, die Readymades *Roue de bicyclette* und *Porte-bouteilles, ou Séchoir à Bouteilles, ou Hérisson* (Flaschentrockner, 1914) in seinem Namen zu signieren – was allerdings daran scheiterte, dass sie beide Objekte mittlerweile weggeworfen hatte. Im Rückblick sagte Duchamp, dass die Readymades vor allem dazu da waren, jegliche Definition von Kunst zurückzuweisen und die Frage, was ein*e Künstler*in sei, neu aufzuwerfen.

3. *Porte-bouteilles, ou Séchoir à Bouteilles, ou Hérisson* (1914/1964)

Der Flaschentrockner, den Marcel Duchamp 1914 im Bazar de l'Hôtel de Ville, einem großen Haushaltswarenkaufhaus im Zentrum von Paris, erwarb und in sein Atelier brachte, ist verloren gegangen. Der gusseiserne Ständer, ein ringförmiges Trockengestell mit fünf Reihen nach oben zeigender Stifte, war damals – und ist teilweise heute noch – ein wesentlicher Bestandteil vieler Haushalte. Viele französische Familien benutzten ihre Weinflaschen mehrmals. Waren sie leer getrunken, ließ man die Flaschen auf dem Ständer austrocknen, um sie zum Nachfüllen zur Weinhandlung zu bringen.

Duchamp aber wollte mit dem Ständer keine Flaschen trocknen, er hatte ihn „als bereits fertige Skulptur gekauft“, wie er 1916 seiner Schwester Suzanne schrieb. Dass er *Porte-bouteilles, ou Séchoir à Bouteilles, ou Hérisson* (Flaschentrockner) in einer Ecke des Ateliers verstauben ließ, ändert aber nichts an dessen Bedeutung. Er kann wie eine Art Latenzzeit auf dem Weg zur Idee des Readymades gelesen werden. Im Unterschied zum *Roue de bicyclette* (Fahrrad-Rad, 1913) stellte Duchamp mit dem Trockner nichts weiter an, er ist schon die fertige Skulptur, ein Readymade in Vollendung – allerdings sollte der Künstler dessen Bedeutung erst nach einiger Zeit erfassen.

Wie zentral *Porte-bouteilles, ou Séchoir à Bouteilles, ou Hérisson* für Duchamps Ideenhaushalt war, lässt sich an seiner Kopierpraxis ablesen: Er bat unter anderem Man Ray darum, Kopien des Flaschentrockners zu Ausstellungen in den Vereinigten Staaten und in Stockholm zu schicken. 1960 schließlich ließ sich Robert Rauschenberg seinen eigenen Flaschentrockner von Duchamp in einer freundschaftlichen Geste signieren.

4. *In Advance of the Broken Arm* (1915/1964)

Als Marcel Duchamp 1915 in New York eine Schneeschaukel kaufte und sie an die Decke seines Ateliers hing, hatte er den Begriff „Readymade“ gerade erst gefunden. *In Advance of the Broken Arm* (Dem gebrochenen Arm voraus) war somit das erste Readymade, das er unter diesem Vorzeichen erwarb. Er versah die Schaufel am unteren Rand mit der Beschriftung „In Advance of the Broken Arm (from) Marcel Duchamp 1915“ – und fügte dem Readymade dadurch, wie er selbst meinte, eine „verbale Farbe“ hinzu. Das in Klammern gesetzte „from“ unterstreicht, dass ein Werk „von“ Marcel Duchamp nicht unbedingt von ihm selbst geschaffen worden sein musste.

Schneeschaufeln gehörten mit zu den ersten Produkten, die Duchamp als typisch „US-amerikanisch“ auffielen. Aus Frankreich kannte er sie ebenso wenig wie die für New Yorker Verhältnisse normale winterliche Tätigkeit, den Schnee vor der Haustür eigenhändig wegzuschaukeln. Für Duchamp bestand das Vergnügen an der Schaufel in der Neuigkeit sowie in der Tatsache, dass er sie durch den Kauf und das Aufhängen im Atelier der gewohnten Warenzirkulation entnahm. Diese Schaufel würde also weder jemals zum Einsatz kommen, verbiegen oder verrostet noch als Produkt selbst veralten: Als Werk in die Kunst aufgenommen, war sie zeitlos geworden.

5. *Peigne* (1916/1964)

Der graue Hunde- oder Rinderstahlkamm – für welches Tier genau er gedacht war, ist unklar – kann als ein reines Readymade nach Marcel Duchamps Vorstellungen betrachtet werden. Er selbst sah es auch so: „In 48 Jahren hat der Kamm die Eigenschaften eines echten Readymades bewahrt: keine Schönheit, keine Hässlichkeit, nichts besonders Ästhetisches daran“, wie er seinem Galeristen Arturo Schwarz sagte. Das Werk *Peigne* (Kamm) trägt entlang seiner schmalen Kante folgende Inschrift in weißer Farbe: „3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien a faire avec la sauvagerie“ (3 oder 4 Tropfen aus der Höhe haben nichts mit Wildheit zu tun). Hinzu kommt eine genaue Datumsangabe: „Feb. 17 1916, 11 A.M.“ (17. Februar 1916, 11 Uhr).

Diese Datierung ist leicht einzuordnen. Sie folgt den zwischen 1911 und 1915 entstandenen Anweisungen für Readymades, wie sie Duchamp 1934 in einer Notiz in *La Boîte verte*, der „Grünen Schachtel“, wiedergegeben hat: „Datum, Stunde, Minute natürlich auf dem Readymade eintragen, als Information.“ Die Inschrift ist allerdings rätselhaft. Da ein Kamm traditionell etwas mit dem Streicheln von Haaren zu tun hat – die in diesem Fall sicher animalisch konnotiert sind –, liegt zumindest der Schluss nahe, dass Duchamp hier zwei seiner Hauptthemen verbindet: das Alltägliche und das Sexuelle.

6. *Apolinère Enameled* (1917/1965)

Für das Readymade *Apolinère Enameled* (Apolinère, emailliert) veränderte Marcel Duchamp ein Werbeschild für die Industriefarbe „Sapolin Enamel“. Um aus der Werbung eine Hommage an seinen Freund, den Dichter Guillaume Apollinaire, zu machen, änderte er die großen, weißen Blockbuchstaben in „Apolinère Enameled“. Dies gelang ihm, indem er bestimmte Buchstaben verdeckte und andere hinzufügte.

Der von Duchamp manipulierte Titel, welcher zwischen englischer und französischer Artikulation changiert, kann exemplarisch für dessen Wortspiele mit beiden Sprachen während seines ersten USA-Aufenthalts gelesen werden. So klingt „Apollinaire“ englisch ausgesprochen wie *a pole in air* (ein Pfahl in der Luft). Neben der Signatur „[from] Marcel Duchamp 1916 1917“ auf der Vorderseite fügte der Künstler in der Originalversion auch auf der Rückseite etwas hinzu: Der Herstellerempfehlung, das Schild bei Verschmutzung mit einem feuchten Tuch zu reinigen, widersprach Duchamp mit „Don't do that“ (Tu das nicht).

Duchamp spielte hier nicht nur mit der Sprache, er ergänzte auch die Reflexion der Haare des Mädchens im Spiegel über der Kommode. Das Hinzufügen der Haare ist häufig sexuell konnotiert worden und passt zum Bettgestell im Zentrum des Bildes.

7. *Fountain* (1917/1964)

Um das Readymade *Fountain* (Fontäne), zweifellos eines der einflussreichsten Werke des 20. Jahrhunderts, in Form zu bringen, hatte Marcel Duchamp ein Urinal um 90 Grad auf seinen flachen Rücken gedreht und mit der Signatur „R. Mutt“ versehen. Gedacht war diese Arbeit 1917 für die erste Ausstellung der ein Jahr zuvor gegründeten Society of Independent Artists in New York, deren Mitgründer Duchamp war. Entgegen des Ausstellungsmottos „No Jury – No Prizes – No Commercial Tricks“ lehnten die Organisator*innen das Urinal jedoch ab. Das Original ging verloren, wahrscheinlich auch wegen Duchamps Enttäuschung über die Ablehnung.

Für die Kunstgeschichte war das jedoch kein allzu großer Verlust, da Duchamp immer wieder Kopien in verschiedenen Größen anfertigte oder anfertigen ließ. Dass die Arbeit *Fountain* in der Folge so einflussreich werden konnte, hing auch mit den Konnotationen zusammen, die sie – speziell auch deren Signatur „R. Mutt“ – anklingen ließ. Zwei Jahre vor ihrer Entstehung hatte das Newark Museum of Art drei Porzellan-Urinale ausgestellt. Der Gründungsdirektor des Museums, John Cotton Dana, erklärte in diesem Zusammenhang, dass das Genie und Können, das in die Verzierung und Vervollkommnung von vertrauten Haushaltsgegenständen eingegangen sei, die gleiche Anerkennung verdiene wie das Genie und die Fähigkeit, in Öl zu malen.

Ließ sich das Urinal mit einer zwar eher im Verborgenen stattfindenden, doch alltäglichen Kulturtechnik in Verbindung bringen, wurde es bei dem Pseudonym R. Mutt schon schwieriger. Duchamp selbst erklärte, dass das Wort „Mutt“ einerseits von der populären Zeichentrickserie *Mutt and Jeff* inspiriert worden sei, konkret von einer Folge, die in einem Badezimmer spielte. Zum anderen verweise Mutt auf die Firma J. L. Mott Iron Works aus Trenton, New Jersey, in deren New Yorker Ausstellungsräumen Duchamp sein Urinal gekauft hatte.

Von den vielfältigen Assoziationsmöglichkeiten, die „R. Mutt“ eröffnet, spielen zumindest zwei auch mit deutschen Anklängen: Bei der Umstellung zu „Mutt R.“ klingt das deutsche Wort „Mutter“ an, das durchaus zu Duchamps Themenspektrum gehört. Das gilt auch für die englische Aussprache „Matt“, ein Wort, das im Deutschen das siegreiche Ende eines Schachspiels bezeichnet: Schachmatt.

Bezogen auf die Readymades ziehen also mit dieser Signatur auch die Sprachspiele in die Werkreihe des Künstlers ein und öffnen damit die visuelle Wahrnehmung.

8. *Trébuchet* (1917/1964)

Der Kleiderhaken, den sich Marcel Duchamp 1917 mit der Absicht gekauft hatte, ihn an die Wand zu schrauben, ist das exemplarische „Sprachspiel-Readymade“. Das französische Wort *trébuchet* bezeichnet eine Schachposition, in welcher Bauern und Könige so auf dem Spielfeld platziert sind, das die als Nächstes spielende Person durch entstehenden Zugzwang Schachmatt gesetzt wird. Die Figur wird „zu Fall“ gebracht.

Es geht also darum, jemanden oder etwas zu Fall zu bringen. Dabei gab es für diesen „Fall“ eine ganz reale Ursache: Duchamp hatte sich den Kleiderhaken gekauft, ihn aber nie aufgehängt, sondern vielmehr auf dem Boden liegen lassen – und war regelmäßig darüber gestolpert. Dieses ewige Stolpern ließ ihn den Haken mit einem Readymade konnotieren und am Boden festnageln. Damit war das Stolpern, das Wortspiele im Leserhythmus von Natur aus hervorrufen, auch als reale Bewegung im Raum mit dem Kleiderhaken verbunden. Die an den Boden fixierte Wandgarderobe kann körperlich wie geistig „zu Fall“ bringen. Man sollte also, so drückt es das Sprachspiel-Readymade *Trébuchet* (Stolperfalle) aus, vorsichtig mit einer endgültigen Interpretation von Duchamps Readymades sein.

9. *Porte-chapeaux* (1917/1964)

Die Hutablage, von Marcel Duchamp an die Decke gehängt, ist als Haushaltsgegenstand außer Reichweite und nunmehr unbrauchbar geworden. Assoziationen mit Männlichkeit und Weiblichkeit kommen hier ins Spiel, weil der *Porte-chapeaux* (Huthaken) Zeichen von beidem aufweist. Die Form des Huthakens erinnert an eine Gottesanbeterin oder eine Spinne, und tatsächlich sieht der von ihm an die Wand geworfene Schatten wie eine Spinne aus. Verbunden mit der Konnotation, dass manche weiblichen Spinnen ihre Sexualpartner nach der Paarung auffressen, stellt dieses Ready-made ein weibliches Objekt dar.

Die nach oben gerichteten Stacheln besitzen aber gleichzeitig auch phallischen Charakter und verleihen der Arbeit eine maskuline Seite. Nutzlos geworden – wie der gesamte *Porte-chapeaux* –, sind die Stacheln aber kein Symbol für männliche Potenz, sondern eher dem reproduktiv inaktiven Status des Junggesellen nahe. Duchamps lebenslanges Interesse an Junggesellen und ihren Maschinen sowie ihren vergeblichen Versuchen, sich zum anderen Geschlecht in ein Verhältnis zu setzen, scheint hier zum Ready-made geworden zu sein. Selbst in einem schlichten Objekt finden das weibliche und das männliche Prinzip nicht zueinander.

10. *Fresh Widow* (1920/1964)

Fresh Widow (Frische Witwe), von Marcel Duchamp 1920 „produziert“, war das erste Werk, das er mit seinem weiblichen Alter Ego Rose Sélavy (woraus ein Jahr später Rose Sélavy wurde) signierte. „Fresh Widow Copyright Rose Selavy 1920“ schrieb er in schwarzen Papierklebebuchstaben auf die Fensterschwelle. Damit taucht nicht nur erstmals der Name Rose Sélavy, eine Anspielung auf die französische Wendung „Eros, c’est la vie“ (Liebe, das ist Leben), auf: Duchamp beansprucht hier auch das Recht auf geistiges Eigentum für etwas, wofür man nicht einmal in den Vereinigten Staaten eine Autor*innenschaft beantragen kann. Das Fenster stellt in den Augen des Gesetzes ein gewerbliches Gut dar, das man sich, so es angemessen neu ist, zwar patentieren, für das man sich aber niemals das Urheber*innenrecht sichern lassen kann. Duchamps Copyright ist also eine Täuschung.

Duchamp hatte diesmal keinen vorgefundenen Gegenstand gekauft, sondern war mit seinen Entwürfen zu einem New Yorker Tischler gegangen, um von ihm das Fenster in Miniaturversion anfertigen zu lassen, wie es bei Vorstellungen beim Patentamt üblich ist. Dadurch führte er eine neue Dimension in das Konzept des Ready-mades ein: Er übertrug die Herstellung des Objekts bewusst einer anderen Person.

Der Titel des Objekts *Fresh Widow* geht jedoch allein auf Duchamp zurück. Er strich bei „French Window“ (Französisches Fenster) jeweils das „n“ und ersetzte das „c“ durch ein „s“. Die Anspielung auf die in Pariser Wohnungen üblichen bodentiefen Fenster blieb im Entwurf erhalten. Die „frische Witwe“, zu der das „French Window“ geworden war, kann wie eine Anspielung auf die zahlreichen jungen Witwen gelesen werden, die der nur kurz zurückliegende Erste Weltkrieg hervorgebracht hat und denen das schwarze Leder auf den Fensterscheiben ihr Recht auf unbeobachtete Trauer lässt. Die Fenster, wie auch Türen ein Lebensthema Duchamps, sind undurchsichtig und damit nicht funktionsfähig. Der Titel *Fresh Widow* und die schwarz überzogenen Scheiben lassen das Werk somit als Personifizierung der trauernden Witwe erscheinen. Duchamp lässt ihnen damit ihr Geheimnis und tut erst gar nicht so, als könne er wissen, wie es einer Trauernden geht. Zugleich eröffnet *fresh* (frisch) einen Assoziationsraum auf die sexuelle Bereitschaft junger Witwen.

11. *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (1921/1963)

Die Frage „Warum nicht niesen, Rose Sélavy?“ ist schon absurd genug: Denn Niesen ist ein unwillkürlicher Vorgang, der nicht motorisch gesteuert werden kann. Diese Frage aber mit einem Vogelkäfig in Verbindung zu bringen, in dem 152 Zuckerwürfel aus Marmor zusammen mit einem Thermometer und einer knorpeligen Rückenschale eines Tintenfisches liegen, überfordert bis heute viele.

Weil dieses Readymade mit den vom Künstler persönlich zugesägten Marmor-Zuckerwürfeln mehr eigene Konstruktion enthielt als bisher, sprach er von einem „assistierten Readymade“. Und wohl auch weil er die Ratlosigkeit seiner Bekannten angesichts dieser Arbeit, von der auch André Breton berichtete, spürte, sprach ihr Duchamp einen „mythologischen Effekt“ zu: Ein unter anderem daraus resultierender Effekt, dass beim Anheben des Vogelkäfigs alle regelmäßig erschrakten, weil sie nicht erwarteten, dass „Zucker“ so schwer sei.

Der Künstler spielte aber nicht nur mit dem Gegensatz von Schwere und Leichtigkeit bei Marmor und Zucker, ihm ging es auch um den Kalt-Warm-Effekt beider Materialien: Die uns von Zucker eigentlich gespendete Wärme wird bei Marmor zur bloßen Kälte, die das Thermometer im Käfig registriert. Also verwandelt sich in diesem Readymade die Wärme und Leichtigkeit, die der Zucker verspricht, zu Kälte und Übergewicht.

12. *Air de Paris* (1919/1964)

Air de Paris (Pariser Luft), eine mit Pariser Luft gefüllte Glasampulle, fungiert als eine Art tragbares Readymade-Souvenir, das Marcel Duchamp seinem Freund Walter Arensberg schenkte. Duchamp ließ diese Ampulle, die ein Serum enthielt, im Jahr 1919 von einem Apotheker entleeren und wieder versiegeln, nachdem originale Pariser Luft ihren ursprünglichen Inhalt ersetzt hatte. Auf dem Etikett brachte Duchamp den Aufdruck „Sérum Physiologique“ (Physiologisches Serum) an. Unter allen Readymades ist *Air de Paris* das entschieden fragilste.

Das Werk zeigt mit dem Zusatz „50 cc air de Paris“ (50 cc Pariser Luft) eine deutliche Anspielung auf das Konzept der wissenschaftlichen und ökonomischen Messung. Es illustriert Duchamps Spiel mit den Regeln oder Standards des Messens. Als *Air de Paris* 1937 auf einer Postkarte erschien, wurde es als „Ampoule contenant 50 c.c. d'air de Paris“ (Ampulle mit 50 cc Pariser Luft) bezeichnet. Dieser Titel war mathematisch ungenau, wenn man bedenkt, dass die für die Originalversion verwendete Ampulle mehr als das Doppelte dieses Luftvolumens enthielt (125 cc). Die Ungenauigkeit war Duchamps Antwort auf den Fetisch der immer kleinteiliger und damit scheinbar noch genauer werdenden Messungen in der Moderne.

Als Duchamp 1941 Miniaturen dieser Ampulle für die Arbeit *Boîte-en-Valise* (Schachtel im Koffer) herausgab, stellte er sicher, dass alle exakt 50 Kubikzentimeter Luft fassten. Bei der Nachbildung von *Air de Paris* im Jahr 1949 – das Original war zerbrochen – achtete er allerdings darauf, die ursprüngliche Größe der Ampulle zu wiederholen. Diese gleichzeitige Annahme und Ablehnung von Messstandards veranschaulicht das Prinzip der unaufhebbaren Dualität im Zentrum der Kunst Duchamps.

13. Frühe Arbeiten

Niemand fange je am Anfang an, hat der Philosoph Gilles Deleuze einmal gesagt. Meistens beginne man irgendwo in der Mitte, und am Schluss ende man auch nicht mit einem Schlusswort. Mit einem Zitat Duchamps gesprochen: „D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent.“ (Im übrigen sterben immer die anderen.)

Die Mitte von Duchamps Anfang lässt sich relativ genau datieren: Das Ölbild **Paysage à Blainville** (Landschaft in Blainville) aus dem Jahr 1902 ist sein frühestes erhaltenes Werk. In jenem Jahr wurde er 15 Jahre alt. Als Henri Robert Marcel Duchamp wurde er am 28. Juli 1887 im Dorf Blainville-Crevon in der Normandie in der Nähe von Rouen geboren. Er war das vierte von insgesamt sieben Kindern, von denen sechs das Säuglingsalter überlebten. Neben Marcel wurden auch seine beiden älteren Brüder Gaston Duchamp (bekannt unter dem Pseudonym Jacques Villon, 1875–1963) und Raymond Duchamp-Villon (1876–1918) sowie seine jüngere Schwester Suzanne Duchamp (1889–1963) Künstler*innen. Sein Vater Eugène Duchamp (1848–1925) war Notar im Dorf, gleichzeitig Steuereintreiber, Rechtsanwalt und Finanzberater – und später Bürgermeister. Eugènes Eltern besaßen ein Café in der Auvergne, und er konnte die Notarskanzlei in Blainville-Crevon dank der Mitgift seiner Frau Marie Caroline Lucie Duchamp (geborene Nicolle, 1856–1925) erwerben, deren Vater Emile Frédéric Nicolle (1830–1894) sein Glück als Spediteur in Rouen gemacht hatte. Nach seinem geschäftlichen Erfolg widmete sich Emile Frédéric Nicolle der Kunst: 1878 war er bei der Weltausstellung in Paris Teil der Abteilung Bildende Kunst und wurde mit seinen Radierungen lokaler Landschaftsansichten zu einem der renommiertesten Kunstschaffenden von Rouen. Marcel Duchamp sollte später den ihn prägenden künstlerischen Einfluss seines Großvaters anerkennen.

Das im postimpressionistischen Stil gemalte Werk **Paysage à Blainville** zeugt von diesem Einfluss, wie sich überhaupt die ländliche Umgebung in Duchamps Frühwerk widerspiegelt. Daneben sind es hauptsächlich die Mitglieder der Familie – wie seine Schwester Suzanne, die er sitzend skizzierte, und sein Bruder Gaston, der in den Bildtiteln aber schon nur als Jacques Villon auftaucht –, die er malte oder zeichnete.

An der Wahl der Künstlernamen seiner Brüder kann man eine frühe Leidenschaft der Duchamps erkennen:

das identitätsverwirrende Spiel mit Namen. Gaston hatte 1894 den Vornamen seines Pseudonyms zu Ehren von Alphonse Daudets Roman *Jack* und den Nachnamen als Referenz an den ersten großen Anarchisten der französischen Literatur, François Villon, gewählt. Jacques Villon war als Künstler Teilnehmer der documenta I und II und posthum auch der documenta III in Kassel. Von Marcel Duchamps späterer Verachtung gegenüber der Malerei als einer in dummen Gesten erstarrten ewigen Wiederholung ist in seinen frühen Arbeiten noch nichts zu erkennen.

15. Karikaturen

Nachdem Marcel Duchamp im Oktober 1906 aus seinem verkürzten Wehrdienst entlassen worden war, kehrte er nicht an die Kunstakademie Académie Julian in Paris zurück. Stattdessen ging er lieber in Montmartre mit Juan Gris Billard spielen. Duchamp sah sich zu jener Zeit in der Rolle des Flaneurs, des distanzierten Beobachters, der seinen Humor ständig schulen musste. Mit humoristischen Illustrationen konnte man damals viel Geld verdienen. Schon der große Dichter Stéphane Mallarmé hatte seinen Lebensunterhalt mit mehr oder weniger humorigen Beiträgen für Modezeitschriften bestritten – und nicht mit seiner bis heute als revolutionär geltenden Dichtung.

Die Zeichnung **Femme Cocher** (Kutscherin) von 1907 kann als exemplarisch für Duchamps Wirklichkeitszugang in den Jahren seiner Illustrirentätigkeit gelten. Die Arbeit zeigt eine Kutsche ohne Kutscherin vor einem Grandhotel. Duchamp reagierte damit auf die ersten Droschkenkutscherinnen in Paris, ließ aber aufgrund der auf der Zeichnung fehlenden Kutscherin offen, ob sie nicht vielleicht mit ihrem Fahrgast ins Hotel verschwunden war.

Im Frühjahr 1907 schaffte es Duchamp mit **Femme Cocher** und vier weiteren Zeichnungen in den ersten Salon des humoristes, der von einer großen Zeitschrift in einem beliebten Eislauffring, dem Palais de Glace in Paris, veranstaltet wurde. Mit Alltagsszenen wie den Zeichnungen **Au Bar** (In der Bar) und **Au Palais de Glace** (Im Palais de Glace) von 1909 gelang es ihm für kurze Zeit, sich in der Szene der Humorist*innen einen Namen zu machen. Das dafür notwendige Leben eines Bohemiens und Flaneurs hatte er allerdings bereits Anfang 1908 beendet.

Nach einer heftigen und vermutlich lautstarken zweitägigen Weihnachtsfeier im Jahr 1907 wurde Duchamp seine Wohnung in Montmartre gekündigt. Er verließ daraufhin das Künstler*innenviertel und zog nach Neuilly-sur-Seine, einem eher ruhigen Pariser Vorort. Seine Zeichnung **Menu de réveillon** (Speisekarte für Weihnachtsmenü, 1907), auf der eine nackte Frau eher schamlos als festlich auf einem Champagnerglas sitzt, liest sich wie eine Vorankündigung der letzten großen Feier in Montmartre. Duchamp zog wahrscheinlich auch nach Neuilly, um den Ablenkungen Montmartres zu entkommen. Hier konnte er sich ganz auf seine Malerei konzentrieren, die er auch in seiner Zeit als Karikaturist ständig weiter betrieben hatte, ohne allerdings mit den Ergebnissen zufrieden zu sein.

17. Kubismus

Die Theorie des Kubismus und ihr intellektueller Ansatz übten auf ihn eine gewisse Anziehungskraft aus, hat Marcel Duchamp im Rückblick gesagt. Dabei sei ihm aber immer klar gewesen, dass er kein schlichter Interpret einer Theorie werden wollte. Duchamp habe den Kubismus als etwas verstanden, das ihm helfen konnte, seinen eigenen Weg zu erfinden oder zu finden. Dabei kam ihm Pablo Picassos Anspruch, nicht das zu malen, was man sehe, sondern das, von dem man wisse, dass es da sei, mehr als entgegen. Die Neuerung der von Picasso und Georges Braque entwickelten bildnerischen Sprache des Kubismus (aus der Phase ihrer intensivsten Zusammenarbeit zwischen 1908 und 1914) bestand für Duchamp vor allem in der Wiedereinführung der Idee in das Bild.

Auch wenn Duchamp dem Kubismus später immer wieder vorwerfen sollte, letztlich doch in der „retinalen Kunst“, also in einer Kunst, deren Wirkung allein auf das Gesichtsfeld zielte, stecken geblieben zu sein: Für ihn selbst stellte der schnelle Durchlauf seiner kubistischen Phase so etwas wie das Sprungbrett in seine Kunst ohne Malerei oder in andere Kunstfertigkeiten dar. Denn dass er Picassos und Braques grundlegende Neuerungen verstanden hatte und anwenden konnte, zeigte bereits sein erstes kubistisches Gemälde von 1911, das **Portrait de joueurs d'échecs** (Porträt von Schachspielern). Die Verflachung des bildnerischen Raums innerhalb des Gemäldes, die dazu führte, dass das Bild kein Fenster mehr war, durch das man hindurchsah, sondern ein eigenständiges Objekt darstellte, beherrschte er ebenso wie die Verschmelzung von Bildgegenstand und Bildhintergrund. Bedeutender für sein Porträt der Schachspieler war jedoch der wechselnde Blickpunkt, der die Gegenstände auf dem Bild aus verschiedenen Winkeln abbildete. Duchamp konzentrierte sich dabei auf die Köpfe der Schachspieler und kam damit seinem Anliegen, nicht die Spieler selbst, sondern deren Denkprozesse abzubilden, schon sehr nahe.

Entscheidender für seine weitere Entwicklung war aber ein anderes Bild, das er Ende 1911 malte, **Moulin à café** (Kaffeemühle): Sein Bruder Raymond Duchamp-Villon hatte ihn zu jener Zeit während der Weihnachtsferien um ein kleines Bild für seine Küche gebeten. Duchamp kam auf die Idee, hierfür eine Kaffeemühle zu malen. Doch statt diese auf rein sachliche, gegenständliche Weise abzubilden,

beschrieb er deren Mechanismus: „Man sieht das Mahlwerk, man sieht oben die Kurbel, mit einem Pfeil, der die Drehrichtung anzeigt, sodass die Idee von Bewegung da war und die Idee, die Maschine aus zwei Teilen zusammenzusetzen, und das ist die Quelle der Dinge, die später in meinem ‚Großen Glas‘ auftauchten“, erklärte Duchamp. Wie Duchamp später bemerkte, war es dieses kleine Bild, das ihm einen Weg zeigte, der traditionellen bildnerischen Malerei zu entkommen, und das „ein Fenster zu etwas anderem“ aufstieß – wenn man so will, zur Kaffeemühle selbst. Was anfänglich einfach nur ein Geschenk für seinen Bruder sein sollte, wurde somit zum Wendepunkt seiner Kunst.

Bevor es aber so weit war, schuf Duchamp 1912 mit **Le Passage de la Vierge à la Mariée** (Der Übergang von der Jungfrau zur Neuvermählten) sein kubistisches Meisterwerk. Er malte es, wie fast alle Bilder seiner kubistischen Phase, unter Gaslicht, was die besonders grünstichige Farbgebung der Gemälde erklärt. Hatte Duchamp mit den Schachspielern versucht, den Denkprozess als solchen zu visualisieren, so ging es in **Le Passage de la Vierge à la Mariée** um den Wandel: Was Duchamp einzufangen versuchte, war das Moment des Wandels selbst. Aber so gut das Bild auch gemalt war, für die Darstellung oder auch nur die Beschreibung dieses Moments taugte die Leinwand nicht mehr. In einer Welt, in der Phänomene wie Röntgenstrahlen, Radioaktivität, der drahtlose Telegraf, der Elektromagnetismus, das „fotografische Gewehr“ des Physiologen Étienne-Jules Marey sowie die erste Kamera und die Sequenzfotografie des Fotopioniers Eadweard Muybridge lang gehegte Vorstellungen über die grundlegende Struktur der Dinge infrage gestellt hatten, konnte man diesen Dingen und dem Leben selbst nicht mehr einfach mit Pinsel, Farbe und Leinwand auf den Pelz rücken. Es mussten neue künstlerische Verfahren entwickelt werden, um Anschluss an die Gegenwart zu finden – zumal Charles Darwin mit seiner Evolutionstheorie und Henri Bergson mit seiner Lebensphilosophie das Leben allgemein als vom Zufall in Gang gesetzt und im andauernden Wandel befindlich begriffen hatten.

18. Hans Richter: *Dreams That Money Can Buy* (1947)

Traumsequenz „Discs“ – Regie: Marcel Duchamp, Musik: John Cage (03:22 min.)

Hans Richters Film *Dreams That Money Can Buy* (Träume zu verkaufen) – in Farbe auf 16 Millimeter gedreht und nachsynchronisiert – ist von ihm selbst mit den Worten „sieben Träume, geformt von sieben zeitgenössischen Künstlern“ beschrieben worden. Nach drei Jahren Arbeit wurde der Spielfilm 1947 mit einem Gesamtbudget von 25.000 US-Dollar (davon 15.000 US-Dollar von Peggy Guggenheim) fertiggestellt. Konzipiert als Schaufenster für die Werke von Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder und Hans Richter, enthält der Soundtrack unter anderem Originalkompositionen von John Cage, Paul Bowles und Darius Milhaud.

Duchamp war als Regisseur für die Traumsequenz „Discs“ verantwortlich. Er bettete verschiedene seiner in Bewegung gesetzten *Rotoreliefs* (*Disques optiques*) (Rotoreliefs (Optische Scheiben), 1935) in die Handlung ein. Begleitet wird die Sequenz von einer von John Cage komponierten Musik für ein „präpariertes Klavier“. Dabei ist die Handlung so etwas wie Kritik und Parodie Hollywoods zugleich: Nachdem sich der Protagonist Joe einen Mietvertrag gesichert hat, muss er einen Weg finden, die Miete zu bezahlen. Als er entdeckt, dass „das Auge eine Kamera ist“ – er also in seine Seele blicken kann, wenn er seine Augen im Spiegel betrachtet –, nutzt er diese Fähigkeit aus und produziert Träume für eine Reihe bürgerlicher Kund*innen.

Romantische Klischees werden in Richters Film von einem parodistischen Film-noir-Erzähler verspottet, Schaufensterpuppen werden „sterile Blumen“ als Liebesbeweise angeboten, Träume entfalten sich im Traum, und in Man Rays Sequenz „Ruth, Roses and Revolvers“ (Ruth, Rosen und Revolver) wird das Kinopublikum zur Nachahmung der von den Filmcharakteren ausgeführten Aktionen aufgefordert.

Trotz der teils überdrehten Persiflage besitzt der Film Momente halluzinatorischer Schönheit und verblüffender Kombinatorik von Bild und Ton, deren Höhepunkt Duchamps drehende *Rotoreliefs* bilden. Die sich scheinbar aus dem Bild zu den Betrachtenden hindrehenden *Rotoreliefs* bettete Duchamp in eine filmische Umsetzung seines Bildes *Nu descendant un escalier, n° 2* (Akt, eine

Treppe herabsteigend, Nr. 2) von 1912 ein. Wie auf seinem Gemälde geht eine nackte Frau in vielfach gedoppelter Körperlichkeit (ihre Brüste sowie ihre Scham wurden nachträglich zensiert) die Treppe hinab. Im Takt zu John Cages Klavier schwingt sie dabei nicht weniger als die *Rotoreliefs* ins Auge der Betrachter*innen.

20. Rotoreliefs

1935 mietete Marcel Duchamp einen Stand auf der Pariser Innovationsmesse Concours Lépine in Paris, die auch heute noch stattfindet. Zwischen einem Stand mit Gemüseschneidern und einem anderen mit Müllpressen bot er seine beidseitig mit Mustern bedruckten Pappscheiben an, die er *Rotoreliefs (Disques optiques)* (Rotoreliefs (Optische Scheiben)) nannte. Wurden diese Pappscheiben auf einem Plattenspieler gedreht, erzeugten sie die Illusion eines dreidimensionalen Objekts. Die Motive darauf zeigten in der Regel abstrakte Figuren, aber auch Alltagsgegenstände wie ein Sektglas oder einen gefüllten Eierbecher. Auf der Messe in Bewegung gesetzt, um ein auffälliges, schwindelerregendes Display zu erzeugen, fanden die aus sechs Scheiben bestehenden Sets nicht viele begeisterte Zuschauer*innen. Duchamp verkaufte nur zwei Sätze davon an Freund*innen und eine Einzelscheibe an einen Messebesucher. Allerdings erhielt er eine ehrenvolle Erwähnung in der Kategorie „Industrial Arts“.

Das kommerzielle Scheitern seiner *Rotoreliefs* gab Duchamp ohne Zögern zu. Zum ökonomischen Misserfolg kam hinzu, dass von den 500 Sets, die er 1935 hergestellt hatte beziehungsweise herstellen ließ, 300 während des Zweiten Weltkriegs verloren gingen. Von seinem Ernst bei der Sache zeugt jedoch die Tatsache, dass er die Erfindung im Jahr 1935 beim Tribunal de Commerce de la Seine, einer Art Patentamt, einreichte.

Die farbigen Discs aus auf Karton gedruckten Lithografien stehen für Duchamps anhaltendes Interesse an optischen Experimenten, die 1920 mit der ersten optisch-kinetischen Maschine, *Rotative plaques verre* (Rotierende Glasplatten), begannen. Das Foto von der Arbeit *Rotative demi-sphère* (Rotierende Demisphäre) von 1925 gibt einen Hinweis auf dieses fortwährende Interesse. Wenn *Rotative demi-sphère* in Bewegung gesetzt wird, scheinen die Kreise in unsere Richtung zu pulsieren. Auf den Kupfering am Rand des Objekts gravierte Duchamp einen französischen Satz ein, dessen Wörter er wegen ihres Klangverhaltens zueinander ausgewählt hatte: „Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis“ (Rose Sélavy und ich weichen den Blutergüssen der Eskimos mit exquisiten Worten aus).

Die visuellen Effekte der *Rotoreliefs* fügen sich in Duchamps prinzipielles Vorgehen ein, optische Erscheinungen mit Spracheffekten zu kombinieren. 1926 übertrug

Rose Sélavy dieses Vorgehen zusammen mit Man Ray und Marc Allegrét auf den Film *Anémic Cinéma*, einen siebenminütigen Kurzfilm, der zwischen spiralförmigen Bildern und rotierendem Text changiert.

22. Indifferenz

Marcel Duchamps Verhältnis zur Kunst sollte sich im Laufe seines Lebens in einem Punkt nie ändern: Ob man ihr die Adjektive „gut“, „schlecht“ oder „indifferent“ beifügte, war absolut nebensächlich. Auch „schlechte Kunst“ war Kunst – und deshalb wurde er nicht müde zu betonen, dass die Menschen aufhören sollten, sie zu beurteilen. Der einzige Weg, der Sackgasse des Urteilens und Kategorisierens in „positiv“ und „negativ“ zu entkommen, bestand für Duchamp in der Entwicklung einer Strategie der Indifferenz. Wobei Indifferenz für ihn nicht einfach irgendeine Gleichgültigkeit bedeutete, sondern vielmehr eine Haltung, die es ihm ermöglichte, auch Kategorien wie Geschmack und Ästhetik zu verwerfen.

Duchamps Referenz hierfür war der griechische Philosoph Pyrrhon von Elis (um 365–275 v. Chr.). Pyrrhon war so etwas wie der erste Anti-Platoniker, der Platons Theorie der idealen Formen genauso bestritt, wie er jegliche Existenz des Absoluten ablehnte. Es gab für Pyrrhon keine Möglichkeit, eine absolute Wahrheit zu erlangen, denn nichts sei letztlich völlig wahr oder völlig falsch. Deshalb solle man ihm zufolge dem Leben gegenüber eine Haltung der „Indifferenz“ und „Gelassenheit“ kultivieren und Urteile sowie Überzeugungen vermeiden. Anstatt zu Urteilen empfahl der Philosoph, sich eine Wachheit jedem flüchtigen Augenblick gegenüber anzueignen und zu bewahren. Auf eine Formel gebracht heißt das: Urteile nicht, schau lieber hin.

Für Duchamp wurde diese Maxime zum Programm: Etwa um 1913, mit Hinweisen auf seine Pyrrhon-Lektüre, begann er, in seinen Notizen Momente der „Schönheit der Indifferenz“ festzuhalten. Dabei ist Duchamps Indifferenz-Begriff alles andere als gleichgültig oder beiläufig. Als er 1966 gefragt wurde, ob er es nicht leid sei, als Bilderstürmer abgestempelt zu werden, antwortete er entschieden freundlich: „Oh nein! Weil es mir völlig egal ist. Wie ich lebe, hängt nicht davon ab, was andere über mich sagen. Ich schulde niemandem etwas und niemand schuldet mir etwas.“ Auch deshalb konnte er seinen früher getätigten Ausspruch, dass ein Gemälde, das nicht schockiere, es nicht wert sei, gemalt zu werden, leicht als „etwas vor-eilig“ bezeichnen.

Duchamp hatte die Bilderstürmerei und Nonkonformität des Dadaismus im Moment ihrer Entstehung genossen. Die beiden Ausgaben der dadaistischen Zeitschrift *The Blind*

Man, No. 1: Independents' Number (April 1917) und **The Blind Man, No. 2: P.B.T.** (Mai 1917) zeugen davon. Als Teil des „New York Dada“ luden die Herausgeber*innen Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché und Beatrice Wood Autor*innen dazu ein, über beliebige Themen zu schreiben. Während das erste Magazin hauptsächlich Texte der Künstlerin und Schriftstellerin Mina Loy enthielt, beschäftigte sich das zweite vor allem mit der Ablehnung von Duchamps Werk *Fountain* (Fontäne, (1917/1964)) durch den Vorstand der Society of Independent Artists, die Duchamp selbst mitbegründete. Das mit „R. Mutt“ signierte Urinal wurde von Duchamp anonym als Skulptur eingereicht und war auf wenig Gegenliebe gestoßen. Die Ausgabe enthält auf der vierten Seite ein Foto der Arbeit von Alfred Stieglitz und auf der gegenüberliegenden Seite den Text „The Richard Mutt Case“, der wahrscheinlich von Duchamp selbst stammt, was aber bis heute nicht vollkommen sicher ist.

Sicher ist aber, dass Duchamp den Bildersturm seiner Zeit genoss, ohne ihn zum Selbstzweck zu machen. Schockieren bloß um des Schockierens willen war nicht sein Ziel. Wenn der Schock, auch weil er sich nicht vermeiden ließ, zum Denken anstieß, kam er ihm mehr als recht. In diesem Raum wird deutlich, wie Duchamp in seinem Angriff auf die Malerei einen gelassenen Umgang mit den Bildern entwickelte, ohne dabei je zum Anti-Künstler zu werden. Er wollte als Künstler in der Kunst bleiben, nur eben als einer „ohne Geschmack“.

Wenn **3 stoppages-étalon** (3 Kunststopf-Normalmaße, 1913–1914) als diejenige Arbeit gelten kann, mit der das Konzept des Zufalls bewusst in Duchamps Werkprozess eingetreten ist, dann kann **Pharmacie** (Apotheke, 1914–1945) als jenes Werk gelten, mit dem ein Jahr später seine Bild-Readymades beginnen. **Pharmacie**, von Duchamp im Halbdunkel der Abenddämmerung in einem Zug nach Rouen geschaffen, besteht im Wesentlichen aus einer billigen Reproduktion einer Winterlandschaft, der er zwei Tropfen Gouache hinzugefügt hat. In der unteren rechten Ecke mit den Worten „Pharmacie. Marcel Duchamp 1914“ signiert, steht es für die Inanspruchnahme der Urheber*innenschaft durch die bloße Signatur. Duchamp träufelte 1914 Farbe auf drei Originalkopien dieses kommerziellen Drucks. Er erklärte, dass diese Drucke, die er in einem Kunstbedarfsgeschäft kaufte, von einem unbekanntem Künstler „der schlimmsten Sorte“ signiert seien. Im Gegensatz zur Mona Lisa, an der Duchamp fünf Jahre später seine eigenen

Änderungen anbrachte, indem er der Frau einen Bart anmalte (**L.H.O.O.Q.**), steht hier nur die Signatur für die Urheber*innenschaft.

Dass Duchamp aber nicht nur auf der Suche nach neuen Objekten für den Kunstraum war, sondern auch den Künstler*innen ein neues oder anderes Aussehen verschaffen wollte, davon zeugt **Tonsure** (Tonsur) von 1919: Das Foto von Man Ray zeigt eine Rückansicht von Marcel Duchamp – mit Pfeife im Mund und einem auf den Hinterkopf rasierten fünfzackigen Stern. Dass der Stern nicht nur an eine Mönchstonsur erinnert, sondern dass das Bild auch so heißt, lässt den Schluss zu, dass Duchamp seine Männlichkeit in Richtung der entsexualisierten Männlichkeit eines Priesters erproben wollte. So gesehen fällt das Ende der Malerei in Duchamps Werk zusammen mit dem Ende des virilen Malers und der immer größer werdenden Präsenz von Rose Sélavy, seinem weiblichen Alter Ego.

Mit Rose Sélavy findet eine Indifferenz Eingang in Duchamps Schaffen, die nicht gleichgültig gegenüber dem Geschlecht ist, sondern Mann und Frau als „gleichgültig“ erscheinen lässt. So ist das Werk **Obligations pour la roulette de Monte Carlo** (Obligation für das Roulette von Monte Carlo) von 1924 zweimal signiert: Unten links steht mit Tinte gedruckt „Rose Sélavy“ und unten rechts „Marcel Duchamp“. Die Arbeit ist somit zu einem geschlechtsspezifischen Readymade der Gleichgültigkeit von Marcel Duchamp und Rose Sélavy geworden. Die Collage sollte ein Finanzdokument in einem System zum Roulettspielen parodieren, versehen mit seriös wirkenden Gesellschaftsstatuten, die Duchamp auf die Rückseite drucken ließ. Duchamp ernannte sich selbst zum Verwalter, der eine Aktiengesellschaft konzipieren wollte, um die Bank in Monte Carlo zu sprengen. Allerdings musste er schlussendlich zugeben, dass sein ausgeklügeltes Finanzsystem nicht funktionierte und er nie wirklich etwas gewonnen hatte.

Interessanter im Zusammenhang mit Duchamps Verhältnis zur Kunst und zu Kunstschaffenden ist Man Rays Porträt von ihm auf der Obligation: Die auf ein Rouletterad übertragene Fotografie zeigt den durch Rasierschaum in einen Faun oder Teufel verwandelten Duchamp als einen ziemlich lächerlichen, in Pomp erstarrten Hahn – und damit auch Duchamps feines Gespür für Ironie. Seltsam ist nur, dass trotz dieses ironischen Moments im Porträt Duchamps die Arbeit selbst nicht eine Sekunde lang ironisch wirkt.

24. Perspektiven

Marcel Duchamps Serie von Spiegeln (jeweils mit dem Titel **Miroir**) von 1964 lässt sich in größere Kontexte seines Werks einordnen, die da sind: Readymades, Indifferenzen und Identitätsfragen. Etwas spezifischer betrachtet können die „Spiegel“ auch auf eine ganz bestimmte Fluchtlinie in Duchamps Kunst und Leben bezogen werden. Waren die Readymades auf dieser Linie vor einer abstrakten oder abstrahierenden Bildsprache eingezeichnet, so sind die Spiegel das Resultat einer Flucht vor der vorgeblichen Wahrheit der Fotografie oder vielmehr das Resultat einer fundamentalen Kritik an der Fotografie selbst.

Dass auch Fotos lügen können, weiß man durch die Analyse der nationalsozialistischen und stalinistischen Propagandabildmaschinen, aber auch durch die manipulierten Bilder der Werbung. Für Duchamp stand am Anfang seiner Auseinandersetzung mit der Fotografie vor allem eine Untersuchung ihrer Transformationskräfte. Die von Man Ray gefertigten Porträts, die Duchamp auf dem Weg seiner Verwandlung in Rose Sélavy zeigen, zeugen davon.

Eine der Transformationsmöglichkeiten der Fotografie bestand in der Replikation der Porträtierten. Deshalb ist der 21. Juni 1917 – der Tag, an dem Duchamp in Begleitung von Beatrice Wood und Francis Picabia einen Ausflug in den Broadway Photo Shop in New York unternahm – nicht nur ein Datum in seinem Leben, sondern auch in seiner Kunst: Vor einem mehrfach ausgeklappten Spiegel sitzend, ließ Duchamp Mehrfachportraits von sich anfertigen (**Portrait multiple de Marcel Duchamp**) (Mehrfachporträt von Marcel Duchamp)). Die hierfür verwendete Kamera in Verbindung mit einer Klappspiegeltechnik hatte es Ende des 19. Jahrhunderts ermöglicht, qualitativ hochwertige Porträtfotos in großer Stückzahl herzustellen. Diese spezielle Technik wurde in Frankreich auch dazu verwendet, um mit nur einer Belichtung eine Reihe verschiedener Porträts von Kriminellen zu erhalten. Die Rolle der Fotograf*innen war bei diesen Aufnahmen mechanisiert worden – ein Vorgang, der Duchamp in jeder Beziehung in die Hände spielte. Hinzu kam, dass Postkarten erstmals in den 1890er-Jahren in Deutschland eingeführt worden waren und der US-Kongress Anfang des 20. Jahrhunderts Gesetze erlassen hatte, die den Einsatz von Fotografien für eine Seite einer Grußkarte, die andere für die Adresse, erlaubten. Damit war eine neue Industrie geboren, an der

sich Duchamp durch die Anfertigung eigener Postkarten beteiligen sollte.

In diesem Zusammenhang stellen die Spiegel von 1964 einerseits eine späte, innovative Form von Readymades dar, andererseits eine Kritik an der Fotografie. Im Unterschied zu den früheren Readymades erweiterte Duchamp seine Methode mit den signierten Spiegeln um ein völlig neues Konzept: das sich ständig entwickelnde Readymade, das sowohl mit dem umgebenden Raum als auch mit den Betrachtenden aktiv interagiert. Auf jedem der im Spiegel reflektierten Gesichter ist die Signatur des Künstlers zu sehen. Als Duchamp seinen Namen auf diese Spiegel schrieb, erklärte er: „Ich bin dabei, zukünftige fertige Porträts zu signieren.“

Duchamp konzipierte eine Art Porträt neuer Gattung, ein Kunstwerk in ständiger Veränderung und mit unendlichen Möglichkeiten. Er überlässt es den Betrachtenden, es zu vervollständigen, indem sie ihr Spiegelbild auf die reflektierende Wand stellen.

26. Schach

In einer Rede vor der Versammlung der New York State Chess Association 1952 erklärte Marcel Duchamp, seine persönlichen Kontakte hätten ihn zu der Schlussfolgerung kommen lassen, dass zwar nicht alle Künstler*innen Schachspieler*innen seien, alle Schachspieler*innen jedoch Künstler*innen. In seiner kurzen Rede hatte er dem Schach eine visuelle und imaginative Schönheit zugesprochen, die mit der Schönheit der Poesie verwandt sei. Was in Duchamps Worten wie ein fast schon versöhnlicher Gleichklang von Schach und Kunst anmutet, hatte allerdings eher als Gegensatz begonnen. 1919 schrieb er Freund*innen, dass ihn das Malen immer weniger interessiere. Er spiele Tag und Nacht Schach, und nichts interessiere ihn so sehr wie die Suche nach dem besten Zug.

In diesem Raum kann man einem der Wendepunkte in Duchamps Oppositionsverhältnis von Schach und Kunst nachspüren. Da ist einmal das Doppelporträt, das Man Ray 1933 von Marcel Duchamp und Vitali Halberstadt schuf. Ein Jahr zuvor hatten die beiden gemeinsam das Buch *L'Opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* (Opposition und Schwesterfelder sind versöhnt) herausgebracht: eines jener Bücher, die sicherlich öfter erwähnt als wirklich gelesen worden sind. Halberstadt war ein Autor von Schachkompositionen, und in dem Buch entwirft er mit Duchamp eine spröde, wenn nicht gar langweilige Theorie zu den in der Praxis äußerst selten vorkommenden Schachendspielen. Duchamp selbst meinte zu der Theorie, dass sie Schach spielende Personen gar nicht interessiere, weil die bei einem Endspiel auftretenden Probleme so selten seien, dass man sie fast utopisch nennen könne. Für Duchamp lag aber gerade in dieser praktischen Unwahrscheinlichkeit der Witz des Buches. Unabhängig von ihrer tatsächlichen Anwendung besaß die Theorie Hand und Fuß, sie interessierte nur niemanden. In diesem Sinne brachte sie jene Indifferenz mit sich, die Duchamp – nicht nur im Leben – immer wieder suchte. Schach hatte ihn stets interessiert, auch als Bildthema, wie die Arbeit *Chevalier d'échecs* (Schach-Ritter) aus dem Jahr 1943 zeigt. Im selben Jahr entwarf Duchamp auch seine eigenen Schachfiguren und sein eigenes „Taschenschachspiel“ (*Échiquier de poche*).

Duchamps Schachspiel ist oft als Rückzug in eine private Welt außerhalb der Kunstwelt interpretiert worden – eine Betrachtungsweise, für die zumindest die Anfänge seines

intensiven Spiels Argumente liefern. Duchamp hatte bereits in seiner ersten Zeit in New York immer viel Schach gespielt, wurde aber zunehmend professioneller, nachdem er 1916 dem Marshall Chess Club beigetreten war. Dort, in der Nähe des Washington Square Park, habe er bis drei Uhr morgens so manche Nacht mit dem Schachspielen verbracht und sei dabei auf die Idee gekommen, es ernsthaft damit zu versuchen.

Als er 1919 für neun Monate in Buenos Aires lebte, hatte er zunächst niemanden zum Spielen gefunden und stattdessen vierzig Partien des großen kubanischen Schachweltmeisters José Raúl Capablanca studiert, bis er sie quasi im Schlaf nachspielen konnte.

War es zu jener Zeit wahrscheinlich in der Tat eine Art von Welt- und Wirklichkeitsflucht, die Duchamp zum Schach trieb, so entdeckte er doch immer mehr, dass sich hier seine andere Seite, sein rationaler Kartesianismus, entfalten konnte. Schach sei eine wunderbare Art von Kartesianismus, erklärte Duchamp einmal seinem Biografen Calvin Tomkins und fügte hinzu: „Die schönen Kombinationen, die Schachspieler erfinden – man ist nicht darauf gefasst, doch hinterher gibt es kein Geheimnis – es ist reine logische Schlussfolgerung.“ In der Kunst sei die Attitüde natürlich eine völlig andere; wahrscheinlich habe es ihm gefallen, eine Attitüde der anderen gegenüberzustellen, als eine Form der Vollständigkeit, führte Duchamp den Gedanken zu Ende.

Die Antirationalität, die Duchamp für seine Kunst bei Autor*innen wie Alfred Jarry und Raymond Roussel gefunden hatte, stellte er in seinem Schachspiel der Methodenphilosophie René Descartes' gegenüber. Descartes war einer der Begründer*innen der neuzeitlichen Wissenschaft, und erst durch den Eingang seines abendländischen Rationalismus in Duchamps Leben war dieser sozusagen „vollständig“. Was Duchamp am Schachspiel besonders faszinierte, war die Tatsache, „dass dessen brillianteste Innovationen innerhalb eines Rahmens strikter und unabänderlicher Regeln stattfanden“.

27. Das Große Glas

La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre) (Die Neuvermählte, von ihren Junggesellen entkleidet, sogar (Das Große Glas), 1915–1923/1965) gilt als eines von Marcel Duchamps Hauptwerken und wird meist einfach als „Le Grand Verre“ oder „Das Große Glas“ bezeichnet. Das Glas, 2,80 Meter hoch und 1,70 Meter breit, ist in jedem Fall zu groß, um es auf einen Blick erfassen zu können.

Duchamp arbeitete an diesem Werk von 1915 bis 1923 in New York. Bestehend aus zwei vertikal aufgehängten Glasscheiben, ist die gesamte Komposition zerschmettert, ruht aber eingeklemmt zwischen zwei Glasstücken, die in einen Metallrahmen eingelassen sind. Das obere Rechteck wird als „Domäne der Braut“ bezeichnet, der untere Teil hingegen als der des Junggesellen („Die Junggesellenmaschine“). Nachdem **Le Grand Verre** 1926 im Brooklyn Museum ausgestellt worden war, zerbrach die Originalversion während eines Transports und ist nach Duchamps sorgfältiger Reparatur heute Teil der ständigen Sammlung des Philadelphia Museum of Art.

Duchamp genehmigte Repliken von **Le Grand Verre**; die erste entstand 1961 für eine Ausstellung im Moderna Museet in Stockholm und eine weitere 1965 für die Tate Gallery in London. Bei der Durchführung der zweiten, hier zu sehenden Rekonstruktion vermied es der Künstler Richard Hamilton bewusst, eine Kopie anzufertigen, welche die Spuren der zurückliegenden fünfzig Jahre seit der Ausstellung in sich trägt. Stattdessen fertigte Hamilton eine Version nach dem ursprünglichen Konzept an. Anstatt anhand von Fotos des fertigen Werks zu arbeiten, verwendete Hamilton die Notizen und Zeichnungen von **La Boîte verte** (Die grüne Schachtel), um Duchamps ursprünglichen Schaffensprozess möglichst genau nachzuempfinden. Wie Hamilton sich nach der Fertigstellung erinnerte, „wurde die mentale Anstrengung nur in Richtung Detektivarbeit betrieben, Schlussfolgerungen aus Zeichen gezogen, die einen zu befolgenden Weg markierten – die kreative Angst wurde aus der Spur gelöscht“. Als Duchamp 1966 zur Eröffnung seiner Ausstellung nach London kam, erklärte er sich bereit, die Rekonstruktion sowie die vier von Hamilton angefertigten Glasstudien zu signieren, und schrieb auf deren Rückseite: „pour copie conforme“ (für originalgetreue Nachbildung).

Hamilton tat gut daran, sich auf jene Zeichen von **La Boîte verte** zu konzentrieren, die sich als Anweisung zur

Ausführung eines bestimmten Details der Arbeit lesen ließen. Wahrscheinlich gibt es kaum ein Kunstwerk des 20. Jahrhunderts, das so oft und so millimetergenau interpretiert worden ist, ohne je einen Konsens zu erzielen. Bei der Betrachtung und einem eigenen Versuch der Deutung kann eine Maxime des Philosophen Gilles Deleuze hilfreich sein: Es gebe kein Verstehen, schrieb er, sondern nur verschiedene Stufen von Humor. Deleuze, zusammen mit Félix Guattari Erfinder der Begriffe „Wunschmaschine“ und „organloser Körper“, hat **Le Grand Verre** in seinem gemeinsam mit Guattari verfassten Hauptwerk *Anti-Ödipus* (1972) als einen ebensolchen organlosen Körper verstanden. Wenn man den organlosen Körper als einen nie ausgewachsenen, nie vollendeten Körper sieht, führt eine direkte Verbindung zu **Le Grand Verre**.

Duchamp bestand darauf, dass **Le Grand Verre** kein Bild sei. „Man sollte lieber ‚Aufschub‘ verwenden als Bild oder Gemälde“, schrieb er in **La Boîte verte**. Es ging ihm hier nicht um die verschiedenen Bedeutungen des Wortes „Aufschub“, am ehesten sollte es „ein Aufschub in Glas, wie man sagen würde, ein Gedicht in Prosa oder ein Spucknapf in Silber“ sein. Zweifellos verstand sich **Le Grand Verre** als Mischung aus verbalen und visuellen Konzepten. Deshalb reichte Duchamp 1934, elf Jahre nach Abschluss des Werks, die Notizen und Entwürfe zum „Großen Glas“ in **La Boîte verte** nach. Es handelt sich um 94 Notizen, Zeichnungen und Fotos als Faksimile-Druck, die er in limitierter Auflage – und genauso eingerissen und zerschnipst wie die Originale – in eine rechteckige, mit grünem Wildleder bezogene Schachtel gelegt hatte. Die Notizen blieben ungebunden, um ihre Beziehungen untereinander für die Leser*innen so zufällig zu belassen, wie sie ihm selbst zugefallen waren.

Trotz aller Zufälligkeiten und Unbestimmtheiten beinhaltet **Le Grand Verre** ein Thema, nämlich die Maschinerie des Begehrens, des sexuellen Verlangens. „Die Braut ist im Grunde ein Motor“, liest man bei Duchamp. Sie laufe mit „Liebesbenzin (ein Sekret der Sexualdrüsen der Braut)“, heißt es dort weiter. Aber ohne näher auf den Zündungsmechanismus dieses Motors eingehen zu wollen, kann man mit Sicherheit sagen, dass die Braut den oberen Teil des Glases einnimmt, während die neun Junggesellen eher im unteren Bereich angesiedelt sind. Diese Anordnung spiegelt Duchamps eindeutige Wertschätzung in der Hierarchie: „Die Braut hat ein Lebenszentrum – die Junggesellen nicht. Sie leben von Kohle oder anderem Roh-

material, das nicht von ihnen stammt, sondern von ihrem Nicht-Wir“, erläuterte Duchamp die Hierarchie. Die Junggesellen leben servil-parasitär, unfähig zur Solidarität, zu einem Wir, in einem strengen Determinismus. Während die Braut in Wahlfreiheit mit einem großen wolkenähnlichen Gebilde kommandiert, können die Junggesellen nur reagieren und gehorchen.

Alles andere an diesem Werk lässt sich mit Duchamps Verständnis von Kunst erklären, demzufolge die Kunstschaffenden nur einen Teil des schöpferischen Prozesses vollbringen und das Werk erst durch den Akt der Betrachtung zu einem vollständigen Werk werde. Den Betrachter*innen überließ Duchamp letztlich auch die Beantwortung der Frage, ob die Braut nun wirklich entkleidet worden war oder nicht.

29. Gender

Eines der bekanntesten Werke Duchamps beruht auf einer einfachen Geste: Er malte einer schlechten Nachbildung der berühmten *Mona Lisa* (1503) von Leonardo da Vinci einen Bart auf, und schon war aus der Frau ein Mann geworden. Gleich nach diesem Bartzusatz habe er die *Mona Lisa* als Mann gesehen, wird Duchamp später sagen. Die *Mona Lisa* seines Werkes **L.H.O.O.Q.** (1919/1958) mit Spitz- und Schnurrbart war also keine Frau mehr, sondern ein Mann.

Wenn sich die Kategorien von Mann und Frau so einfach durcheinanderbringen oder gar verkehren lassen, kann mit ihnen etwas nicht stimmen. Dann bilden sie eher visuelle Fassaden statt wirklicher Bedeutungen, also aus Wiederholung gewonnene Zeichensysteme und Strukturen anstatt tiefer Identitäten. Aus welchen Elementen die Kategorien Mann und Frau strukturell aus Gewohnheit gebildet werden, wird Duchamp in seinem Werk sehr detailliert untersuchen: vom isolierten Bart des Werks ***Moustache et Barbe de L.H.O.O.Q.*** (Schnurrbart und Bart von L.H.O.O.Q., 1941) über ***Jaquette*** (Jacke, 1956) bis hin zu ***Ciné-Sketch: Adam et Eve (Marcel Duchamp et Bronia Perlmutter)*** (1924–1925), einer Fotografie von Man Ray, in der Marcel Duchamp als Adam und Bronia Perlmutter als Eva posieren.

Duchamp hat aber nicht nur einer billigen Reproduktion des berühmten Schönheitsideals der Renaissance einen Bart hinzugefügt, er gab der Arbeit auch einen Titel, den er als Sprachspiel verstanden wissen wollte: **L.H.O.O.Q.** Wenn man die Buchstaben auf Französisch oder in jeder anderen Sprache lese, passierten erstaunliche Dinge, erklärte Duchamp. Er gab selbst eine französische Übersetzung der Buchstaben an: „elle a chaud au cul“ (Sie hat einen heißen Hintern). Liest man den Titel zügig auf Englisch, klingt er wie *look* (schau) – ein direkter Hinweis also auf das Verhältnis von Künstler*in und Betrachter*in, das Duchamp ein Leben lang interessierte.

An den vielfältigen Spekulationen um die Bedeutung der verwendeten Buchstaben und der *Mona Lisa* sollte man sich aber eher erfreuen, anstatt ihnen eine allzu große Bedeutung beizumessen. So könnte zum Beispiel die Wahl des Motivs ein versteckter Gruß an seinen Freund Guillaume Apollinaire gewesen sein, der einige Jahre zuvor fälschlicherweise im Zusammenhang mit dem Diebstahl der *Mona Lisa* aus dem Louvre verhaftet worden war.

Etwas anders und mediengeschichtlich eindeutiger verhält es sich aber mit Duchamps *Readymade ... Pliant ... de voyage* (Faltbarer Reiseartikel, 1916/1964), einer Abdeckung für eine Underwood-Schreibmaschine. In der Schreibmaschine fallen nämlich mit den Worten des Medienwissenschaftlers Friedrich Kittler ein Beruf, eine Maschine und ein Geschlecht zusammen. Das Geschlecht ist die Frau und der Beruf ist der der Stenograf*innen und der Maschinenschreiber*innen: Ein Beruf, der 1916, als Duchamp die erste Version von *... Pliant ... de voyage* angefertigt haben soll (von der es aber weder ein Objekt noch ein Foto gibt), in den Vereinigten Staaten schon komplett in Frauenhand war. Nach einer offiziellen amerikanischen Statistik waren im Jahr 1910 bereits 80,6 Prozent der Stenograf*innen und Maschinenschreiber*innen weiblich. Begonnen hatte die Statistik 1870 mit einem Frauenanteil von 4,5 Prozent. Es war der amerikanische Bürgerkrieg mit seinen hohen Verlusten an jungen Männern, der für Frauen neue Möglichkeiten in der Regierungsbürokratie, Post und Stenografie eröffnete. Was damals aber statistisch gesehen noch kaum relevant war, explodierte mit dem Ersten Weltkrieg endgültig, auch in Europa: Mit der Schreibmaschine wurde nicht nur das Schreiben weiblich, mit ihr entwickelte sich auch eine ganze Technik zur Domäne der Frauen, weil sie diese Maschine wesentlich geschickter bedienen konnten als ihre Vorgängermänner.

Und Marcel Duchamp werden in den USA die zahlreichen Postkartenmotive von schönen, vor Schreibmaschinen sitzenden Frauen, wie sie beispielsweise die Panama-Pacific International Exposition 1915 in Serie produzieren ließ, nicht entgangen sein. Schöne junge Frauen und Schreibmaschinen galten in jenen Jahren auf Postkarten als Synonym. Als Duchamp 1941, Mitte des Zweiten Weltkriegs, für sein Werk *Boîte-en-Valise* (Die Schachtel im Koffer) eine Miniaturversion der Underwood-Haube schuf, war der Prozess der Übernahme der Schreibmaschine und ihrer Bedienung durch die Frauen vollständig geworden. In den Koordinierungszentralen der Armeen, in denen alle strategischen Daten zusammenliefen und verarbeitet wurden, arbeiteten nur noch Heere von Frauen.

Als Pendant zu der Frau gewordenen Schreibmaschine kann man Duchamps Abbildungen von Jackett (*Jaquette*) und Weste (*Gilet pour Benjamin Peret*, 1958) sehen. Diese ursprünglich für Männer konzipierten Kleidungsstücke waren zu jener Zeit noch nicht von Marlene Dietrich entführt

worden, sie gehörten noch zum Mann. Und dass Duchamp das Jackett so präzise gemalt hat, kann man wie einen doppelten Abschied lesen: von der Männlichkeit wie von der Malerei.

30. Geschlecht

Marcel Duchamp begriff die Frage nach dem Geschlecht, im Englischen *sex*, als ein Rollenspiel. Wie man an den Fotografien von Man Ray aus dem Jahr 1924 sehen kann, begann dieses Spiel für ihn „am Anfang“: Duchamp posierte in diesen Szenen als Adam, während die Dada-Künstlerin Bronia Perlmutter Eva verkörperte. Das Stadium des *weißen* Mannes schien für Duchamp aber genauso wie das des *weißen* Malers nicht an einem Anfang zu stehen, sondern vielmehr an seinem Ende angekommen zu sein. Das, was das Leben ausmacht, der Wandel, konnte nicht mehr vom *weißen* Mann ausgehen, ein Werden konnte es nur von Seiten der Frau geben. Der ebenfalls von Man Ray dokumentierte Prozess Duchamps in Richtung Rose Sélavy – von der groben Dragqueen bis zur feinen Dame – lässt in seinem letzten Schritt Rose gleichberechtigt neben Marcel stehen.

Für Duchamp war damit aber die Frau noch nicht begriffen. Was zuerst rein äußerlich erprobt worden war, nämlich die Verkleidung in eine Frau, begann Duchamp nach dem Zweiten Weltkrieg im Detail zu untersuchen. Als André Breton 1947, aus New York zurückgekehrt, mit der Ausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme* in Paris den Surrealismus wieder als führende intellektuelle und kulturelle Kraft etablieren wollte, lud er Duchamp als Partner zur Konzeption der Veranstaltung ein. Die gemeinsam inszenierte Ausstellung hatte zwar gegen die neuen Strömungen des Existenzialismus in Europa und des Abstrakten Expressionismus in den Vereinigten Staaten keine Chance mehr. Sie entpuppte sich aber als eine letzte große Feier jener „Revolution des Bewusstseins“, die Breton vorschwebte und welche den Surrealist*innen mit der Einführung der „Traumrealität“ in den allgemeinen und ästhetischen Erfahrungshorizont auch gelungen war.

Für Duchamp begann mit der Ausstellung eine Untersuchungsreihe zu den Partialobjekten der Geschlechter, die sich bis in die 1960er-Jahre hinziehen sollte. Er hatte den Katalog zur Ausstellung entworfen und produziert. Für eine Vorzugsausgabe dieser Publikation hatten Duchamp und Enrico Donati Gummibrüste gekauft, auf die Titelseite geklebt und mit unregelmäßig geformten Samtstücken gerahmt. Sie hätten jede Brustwarze selbst bemalt, erinnerte sich Donati später. Mit den Worten auf der Rückseite – „*prière de toucher*“ (bitte berühren) – riefen sie zum Kontakt mit dem Partialobjekt auf, was nicht ohne Aufregung blieb.

Abgesehen von den zahlreichen Reaktionen auf die Gummibrüste des Katalogs kann man die plastischen Brüste als Auftakt für zumindest vier Arbeiten Duchamps ansehen. Dabei handelt es sich um bronze- und zinkbeschichtete Gipsobjekte, alle nach menschlichen Körperteilen geformt. ***Not a Shoe*** (Kein Schuh) von 1950 macht in der Reihe den Anfang. Dabei stellt sich die Frage, ob man ohne das Wort „Schuh“ im Titel bei diesem Objekt überhaupt an einen Schuh denken würde. Denn es könnte auch vieles andere sein. Indem Duchamp aber sagt, es sei kein Schuh, bestimmt der genannte Gegenstand schon den Blick. Es ist Duchamps Version des im selben Jahr vom Ethnologen Claude Lévi-Strauss beschriebenen Effekts der Sprache, dass die Worte unseren Blick auf die Wirklichkeit leiten und bestimmen.

Dagegen kommt ***Feuille de vigne femelle*** (Weibliches Feigenblatt) von 1950/1951 ohne Verneinung auf den Punkt. Bei diesem Werk handelt es sich um den Abdruck einer Vulva. Er stammt aus einem Lebendabguss eines zuvor rasierten Modells. Diese Rasur muss Duchamp an eine Szene erinnert haben, die er mit Man Ray für die Fotografie *Tonsure* (1919) inszenierte. Zweifellos in Erinnerung an diese historische Rasur bot Duchamp Man Ray ein- und-dreißig Jahre später eine der beiden Versionen von ***Feuille de vigne femelle*** an.

Das ***Objet Dard*** (Wurf-Objekt) von 1951/1962 erscheint wie eine Verbindung aus einem Wortspiel (wie bei ***Not a Shoe***) und etwas Explizitem (wie bei ***Feuille de vigne femelle***). Der französische Titel ***Objet Dard*** spielt mit den beiden Begriffen *objet d'art* (Kunstwerk) und *dard* (Pfeil). Das Wort „Pfeil“ deutet auf männliche Aggression hin, aber die schlaffe, phallische Form könnte sich ebenso gut auf Impotenz beziehen. ***Objet Dard*** basiert auf einem Teil der Form von ***Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*** (Gegeben seien: 1. der Wasserfall, 2. das Leuchtgas, 1946-66), der sich direkt unter der Brust der Figur befand und die „Haut“ an Ort und Stelle hielt. Nachdem Duchamp die Form vollendete, zerbrach er sie, und eines der Bruchstücke brachte ihn auf die Idee, es als Kunstwerk zu verwenden. Er verkehrte damit die biblische Quelle, der zufolge Eva aus Adams Rippe erschaffen worden ist, und schuf stattdessen ein betont männliches Symbol aus einer rippenähnlichen Struktur, die er einer weiblichen Figur entnommen hatte.

Die Arbeit **Coin de chasteté** (Keuschheitskeil) von 1954/1963 gilt als logischer Höhepunkt der erotischen Objekte Duchamps. Das Werk besteht aus zwei Teilen, einem Keil aus Bronze und einem Element aus Zahnkunststoff, das der Farbe und Textur von Fleisch ähnelt. Indem der Keil in eine schlitzartige Öffnung im zweiten Element eindringt, versucht der „Keil der Keuschheit“ gerade diese zu überwinden. Das Original entstand 1954, als Duchamp im Alter von 67 Jahren Alexina (Teeny) Matisse zu seiner zweiten Ehefrau nahm. „Es war mein Hochzeitsgeschenk für sie. Wir haben es immer noch auf unserem Tisch. Wir nehmen es normalerweise mit, wie einen Ehering“, erklärte Duchamp 1968 gegenüber Pierre Cabanne.

Duchamp wurde bei seinem Versuch, männliche und weibliche beziehungsweise positive und negative Formen zu koppeln, von dem Zahntechniker Sacha Maruchess unterstützt. Wobei dieser nicht bloß sein Assistent war: Er stand in der Frage nach dem Geschlecht auch für den praktischen mechanischen Moment, den Duchamp mit dem **Bouche-évier** (Ausgussstopfen) von 1964 in eine Art Überproduktion überführte. Als Guss eines Waschbeckenstöpsels, den Duchamp erstmals für sein Badezimmer in Cadaqués in Spanien entworfen hatte, wurde die Arbeit **Bouche-évier** in einer Serie von hundert Medaillen reproduziert. Die International Numismatic Agency veröffentlichte später eine Auflage von dreihundert Exemplaren als Sammler*innenstücke, die „Marcel Duchamp Art Medal“: Dies wurde im Kunstboom der frühen 1960er-Jahre als ein Beispiel für Duchamps ironische Kommerzialisierung gelesen.

Den Kulminationspunkt von Duchamps Auseinandersetzung mit dem Geschlecht wie auch mit der Kunst im Allgemeinen bildet sein letztes großes Werk **Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage**. Ein Werk, das, nachdem es im Juli 1969 im Philadelphia Museum of Art öffentlich zugänglich gemacht wurde, vom Künstler Jasper Johns als „das seltsamste Kunstwerk, das sich in einem Museum befindet“, beschrieben wurde. Wahrscheinlich mehr als zwanzig Jahre lang, etwa von 1946 bis 1966, hatte Duchamp daran gearbeitet. Duchamps Ausgangspunkt war die aufwühlendste und anrührendste Begegnung, die er jemals mit einer Frau haben sollte, und zwar mit Maria Martins. Von 1939 bis 1948 gehörte sie als Ehefrau des brasilianischen Botschafters zum gesellschaftlichen Mittelpunkt des diplomatischen Kreises von Washington und gleichzeitig als anerkannte Bildhauerin mit Wohnung in

New York zum Kunstleben dieser Stadt. Als ihr ständiger Gast in der New Yorker Wohnung lernte Duchamp auch Martins' dreizehnjährige Tochter Nora kennen und schätzen.

Nora Lobo ist auch die Reliefstudie **Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage** zu verdanken. Bis Mitte der 1970er-Jahre war die Arbeit genauso unbekannt wie die Vorläuferzeichnung **Étant donnés: Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage** (Gegeben seien: Maria, der Wasserfall und das Leuchtgas) aus dem Jahr 1947, die eine realistisch gezeichnete nackte Frau ohne Kopf zeigt. Zu jener Zeit hatte der Direktor des Moderna Museet in Stockholm, Pontus Hultén, die Zeichnung sowie die Reliefstudie derselben Figur erstmals von Nora Lobo ausgeliehen. Interessant ist das Material der Studie und auch die Inschrift auf der Rückseite. Es handelt sich um eine lichtdurchlässige Kuhhaut, die auf der Innenseite bemalt und dann auf Gips aufgezogen worden ist. Auf die Rückseite hat Duchamp geschrieben: „Cette dame appartient a Maria Martins / avec toutes mes affections / Marcel Duchamp 1948-1949“ (Diese Dame gehört Maria Martins / mit all meiner Liebe / Marcel Duchamp 1948-1949).

Auch wenn Nora Lobo die Liebesaffäre zwischen ihrer Mutter und Duchamp eher als zerebral denn physisch beschrieb, war es Maria Martins' kopfloser Körper, der im Zentrum von **Étant donnés** steht, wie man bis heute im Philadelphia Museum of Art sehen kann.

31. Rose Sélavy

Rose Sélavy erscheint im Leben und Werk von Marcel Duchamp als Fotografie, als Autorin und Co-Autorin sowie als Urheberin von Schriften und des Animationsfilms **Anémic Cinéma** (1926). Duchamp selbst erklärte zur Wahl eines weiblichen Alter Egos, dass er seine Identität habe ändern wollen und zuerst daran dachte, einen jüdischen Namen anzunehmen. Als Katholik sei ihm schon der Religionswechsel allein als Veränderung erschienen. Nachdem er keinen jüdischen Namen fand, der ihm gefiel, kam ihm die Idee, das Geschlecht zu wechseln – was ihm zufolge auch viel einfacher gewesen sei. Dass Rose oder Rosa auch jüdische Namen und Namensbestandteile sind, mag ein Überbleibsel der ursprünglichen Idee des Religionswechsels gewesen sein.

Wie wenig aber damit erklärt ist, Rose Sélavy lediglich als weibliches Alter Ego zu betrachten, davon zeugen die ihr zugeordneten Werke. Denn Rose führte sehr wohl ein Eigenleben, war also mehr als ein bloßes Behältnis, in das Duchamp seine Ideen pflanzte. Das fängt schon mit der Geschichte des Namens an.

Fresh Widow (Frische Witwe) aus dem Jahr 1920 war das erste Werk, das Duchamp als Rose Sélavy (der Vorname wurde später zu Rose) signierte: Duchamp hatte in schwarzen Papierklebebuchstaben „Fresh Widow Copyright Rose Selavy 1920“ auf die Schwelle eines Fensters geschrieben. Der Name Rose Sélavy ist dabei offensichtlich eine Anspielung auf den bekannten französischen Ausspruch „Eros, c’est la vie“, was so viel wie „Liebe, das ist Leben“ bedeutet. **Fresh Widow** war das erste von mehreren Werken, die Duchamp unter diesem Pseudonym anfertigte und deren Kennzeichen ein ausgeklügeltes Changieren zwischen verbalen und visuellen Wortspielen war. **La Bagarre d’Austerlitz** (Die Schlägerei von Austerlitz) von 1921, ein weiteres kleinformatiges Fenster, spielt in seinem Titel geschickt auf den Pariser Bahnhof Gare d’Austerlitz und die napoleonische Schlacht an, nach welcher der Bahnhof benannt ist. Das aus demselben Jahr stammende Readymade **Why Not Sneeze Rose Sélavy?** (Warum nicht niesen, Rose Sélavy?) stellt den Höhepunkt der Wort-Bild-Verwirrung dar.

Aus „Rose“ war da aber schon „Rose“ geworden, und dieses zweite „r“ verkörpert auf das Schönste die immer wieder ins Absurde kippende Wortspiel-Verliebtheit des „New York Dada“, eines kurzlebigen US-amerikanischen

Ablegers der nihilistischen europäischen Kunstbewegung. Rose Sélavy wurde zu dessen Aushängeschild. Wobei das zusätzliche „r“ in ihrem Namen erstmals 1921 erschien, als sie Francis Picabias Collage **L’Œil cacodylate** (Das Cacodylat-Auge, 1921) mit ihrer Signatur versah. Rose war damit aus dem alleinigen Besitz von Marcel Duchamp entwichen und zu einem anderen Künstler, nämlich Francis Picabia, übergelaufen.

Und Picabia, neben Duchamp und Man Ray einer der Aktivposten des New York Dada, sollte damit nicht allein bleiben: Auch Man Rays Arbeiten wurden teilweise von Rose Sélavy unterzeichnet, was insofern nicht verwunderlich ist, da er als Fotograf ihr erster Porträtist gewesen ist. **Belle Haleine, Eau de Voilette** (Lieblicher Atem, Schleierwasser) von 1921 war das erste Werk von Duchamp, auf dem Rose Sélavy ein Gesicht bekam. Im Wesentlichen bestehend aus einem Parfümflakon der Marke Rigaud, hatten Duchamp und Man Ray einige Änderungen vorgenommen, die für sich genommen schon als Werke gelten konnten. Man Ray hatte eine Porträtfotografie von Marcel Duchamp in den Kleidern seines weiblichen Alter Egos Rose Sélavy aufgenommen, das damit erstmals visuell festgehalten wurde. Rose war jetzt nicht mehr nur ein bloßer Name, sondern hatte ein Gesicht: das Gesicht Duchamps als bemerkenswert unbeholfener Dragqueen. Zu ihr gesellte sich auch noch ein neuer Name, nämlich „Belle Haleine“. Duchamp und Man Ray hatten außerdem einige Änderungen an der Inschrift auf dem Etikett vorgenommen: Stand auf dem Original „Eau de Violette“ (Veilchenwasser), so wurde daraus „Eau de Voilette“ (Schleierwasser). Damit war die Idee der Verschleierung in „Belle Haleine“ eingezogen – ein Prozess, den Duchamp steigerte, indem er auf dem Etikett das „R“ für Rigaud zum „RS“ für Rose Sélavy erweiterte.

Rose Sélavy war nicht nur Abbild, Filmemacherin und Autorin, sie war auch „Expertin für Präzisionsoptik“, wie Duchamp feststellte. Die Arbeit **Rotative plaques verre** (Rotierende Glasplatten) aus dem Jahr 1920 stellte dabei so etwas wie einen nächsten Schritt seiner mit dem *Roue de bicyclette* (Fahrrad-Rad, (1913/1964)) begonnenen Forschung an sich bewegenden Objekten dar. Die von einem Elektromotor angetriebenen rotierenden Glasplatten ließen die ihnen aufgemalten Spiralen je nach Rotationsgeschwindigkeit in einer konkaven oder einer konvexen Form erscheinen. Derartige Gegensätze konnten somit von einer Maschine in einem Raum erzeugt werden.

Rose Sélavy blieb aber genauso wenig in der Rolle der Autorin oder der Expertin stecken: Sie wurde Duchamp mit der Zeit ebenbürtig. Der Titel **de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy (Boîte-en-Valise)** (Von oder durch Marcel Duchamp oder Rose Sélavy (Die Schachtel im Koffer)) führte beide Namen auf einer Ebene zusammen. Er oder sie, das war hier eins, stand nebeneinander und verkomplizierte nicht nur die Frage nach der Identität und dem Geschlecht. Es ging nicht mehr um Mann oder Frau, sondern um beides gleichzeitig.

Dabei war **Boîte-en-valise** eine Art Mixed-Media-Assemblage, die Reproduktionen von einigen Werken Duchamps versammelte. Die Idee dahinter bestand darin, die Koffer als tragbares Museum zu konzipieren. Anstatt etwas Neues zu schaffen, ging es Duchamp darum, Bilder und Objekte, die ihm gefielen, auf möglichst kleinem Raum zusammenzuführen.

Zwischen 1935 und 1941 schuf Duchamp eine Reihe von Koffern, die auch dreidimensionale Nachbildungen seiner Werke enthielten. Bis 1966 in sieben Serien (A bis G) veröffentlicht, enthielt der Koffer zwischen 69 und 80 Reproduktionen. Die Farbproduktionen wurden mit einer Drucktechnik namens Pochoir hergestellt, bei der man eine Schablone verwendete, um Farbe auf eine Schwarz-Weiß-Reproduktion aufzutragen, wodurch jedes Bild zu einem Unikat wurde.

1935, etwa zur selben Zeit, als Duchamp an den Schachteln im Koffer arbeitete, veröffentlichte Walter Benjamin seinen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Während Benjamin den Verlust der Aura des Kunstwerks beklagte, hatte Duchamp sich damit bereits abgefunden. Duchamp freute sich sogar darüber, dass die damalige Kritik die gedruckten Reproduktionen seiner Werke nicht ebenso als Kunstwerke betrachtete. Für Duchamp waren sie gerade Kunst, weil sie sich als miniaturisierte Kopien der gängigen Vorstellung der Singularität von Kunstwerken widersetzten. Und Rose Sélavy wird darüber ähnlich gedacht haben, war sie doch wie Duchamp mit dieser Schachtel im Koffer selbst zum Readymade geworden.

32. Zufall

Der Zufall, das Unberechenbare und damit Unkalkulierbare überhaupt, besitzt in der westlichen Geschichte des Rechnens und Denkens keinen guten Ruf. Weder von der Wahrscheinlichkeitsrechnung noch von der Genetik einholbar, wird der Zufall zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Monster vor allem der Physik. „Gott würfelt nicht“, heißt ein Grundsatz von Albert Einstein. Marcel Duchamp aber sieht im Zufall eine Chance: Er respektiere das Eingreifen des Zufalls in sein Werk und Leben, er habe ihn schließlich geliebt, wird er sagen. Denn der Zufall biete den einzigen Weg, sich der kontrollierenden Rationalität zu entziehen. Allein der Zufall könne schließlich ausdrücken, was an uns einzigartig und unbestimmt sei, meint Duchamp und stellt sich damit in eine Reihe mit Vorläufer*innen wie Stéphane Mallarmé. Mallarmé hat mit seinem Gedicht *Un coup de dés* (Ein Würfelwurf, 1897) nicht nur die literarische Moderne mit angestoßen, er hat dem Zufallswurf auch eine „Kathedrale“ in der Dichtung errichtet und den Zusammenfall von konkreten Dingen mit nicht konkreten Worten und Ideen vorbereitet, den Duchamp in seinen Wortspiel-Werken entfalten wird.

Dabei lässt sich der Einzug des Zufalls in Duchamps Werkkonzept gut nachvollziehen, angefangen mit den **3 stoppages-étalon** (3 Kunststoppf-Normalmaße, 1913–1914) – einer Art prototypisches Readymade über seine Komposition **Erratum Musical** (Musikalischer Druckfehler, 1913) – bis hin zu Fotoarbeiten wie **Piston de courant d'air** (Durchzugskolben, 1914).

3 stoppages-étalon kann als das Werk gelten, mit dem das Konzept des Zufalls bewusst in Duchamps Werkprozess eintritt. Befragt nach dem für ihn wichtigsten seiner Werke, wird Duchamp im Jahr 1961 diese Arbeit nennen. Darin habe er die Triebfeder seiner Zukunft angezapft. Dieses Werk habe ihm Möglichkeiten eröffnet, den traditionellen Ausdrucksmethoden der Kunst zu entkommen. Damit wird den Readymades der konzeptuelle Weg bereitet. Etwas später, 1964, wird Duchamp noch hinzufügen, er habe das Experiment der **3 stoppages-étalon** durchgeführt, um zufällig entstandene Formen „einzusperren“ und durch „seinen“ Zufall zu bewahren. Gleichzeitig sei, wird Duchamp präzisieren, aber auch die Längeneinheit von einem Meter durch den Fall der für diese Arbeit verwendeten drei Fäden von einer geraden Linie in eine gekrümmte Linie verwandelt worden. Dies

wollte er als Infragestellung der klassischen Definition, nach der eine gerade Linie der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten sei, verstanden wissen. Die **3 stoppages-étalon** waren für Duchamp ausdrücklich auch eine „pataphysische Frage“, womit er einerseits seine Bewunderung für den französischen Schriftsteller Alfred Jarry zum Ausdruck brachte – dieser hatte Ende des 19. Jahrhunderts die sogenannte „Pataphysik“ erfunden, die er als „Wissenschaft der imaginären Lösungen“ annoncierte. Zum anderen schloss sich Duchamp damit aber auch Jarrys Forschungsprogramm an, dessen Ziel es war, die Gesetze der Ausnahmen zu untersuchen und das parallel zu diesem existierende Universum zu erklären.

Duchamps komplexe Konstruktion umfasst eine Reihe von Elementen, die sich alle in einer Holzkiste befinden:

- 1) Drei Fadenstücke, je einen Meter lang, auf preußisch-blaue Leinwand geklebt, in drei Streifen geschnitten. Diese Leinwandstreifen sind auf drei Glasplatten geklebt.
- 2) Drei Holzlatten, an einer Seite geformt, um den gebogenen Bahnen der Fäden zu entsprechen.
- 3) Ein schwarzes Lederetikett mit dem Aufdruck „3 stoppages-étalon / 1913-14“, in goldener Schrift an einem Ende jedes Leinwandstreifens angebracht.

Auf die Rückseite jedes Leinwandstreifens sind folgende Angaben gedruckt, die durch das Glas sichtbar sind, auf das die Leinwand montiert ist: „Un mètre de fil droit, horizontal, tombé d'un mètre de haut (3 stoppages-étalon; appartenant à Marcel Duchamp) / 1913-14“. (Ein gerader, horizontaler Faden von einem Meter Länge fällt aus einer Höhe von einem Meter (3 Kunststoppf-Normalmaße; offenbar aus dem Besitz von Marcel Duchamp) / 1913-14)). Mit anderen Worten: Duchamp hat eine detaillierte Beschreibung des Herstellungsprozesses in das Kunstwerk selbst mit aufgenommen.

Dadurch versucht Duchamp, den Herstellungsprozess (ob zufällig oder nicht) selbst zu zeigen. Man kann dies als einen strategischen Vorgang verstehen, der deutlich machen soll, wie eine Idee Werk-Wirklichkeit wird: Man nimmt das Konkrete und wendet nicht konkrete Ideen darauf an, um zu schauen, was dabei entstehen kann. Das Experimentieren mit durch Zufall entstehenden Formverschiebungen wird er 1914 in fotografischen Arbeiten fortsetzen: Während der Vorbereitung zu *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*) (Die

Neuvermählte, von ihren Junggesellen entkleidet, sogar (Das Große Glas), 1915-1923/1965) fertigt Marcel Duchamp drei Fotografien, denen er den Titel **Piston de courant d'air** gibt. Dafür platziert er ein Quadrat aus gepunkteter Gaze vor einem Fenster, durch das Luft dringt.

„Ich wollte die Veränderungen an der Oberfläche des Quadrats registrieren und in meinem Glas die Kurven der vom Wind verzerrten Linien verwenden“, beschreibt Duchamp seinen Versuchsansatz. Dabei werden die flüchtigen Spuren der Luftbewegungen in drei Belichtungen eingefangen. Der kalkulierte Einsatz von Zufallsmechanismen, wie hier die unberechenbaren Windstöße, wird zu einem zielgerichteten konzeptionellen Mittel.

Dabei variiert Duchamp den Einsatz des Zufalls in verschiedenster Form. So wird er 1916 für sein Readymade **À bruit secret** (Mit geheimem Geräusch) seinen Freund Walter Arensberg bitten, einen kleinen Gegenstand in das Garnknäuel zu legen, ohne irgendjemandem mitzuteilen, worin er bestand. „Bevor ich damit fertig war, hat Arensberg etwas in das Garnknäuel gesteckt und mir nie gesagt, was es war, und ich wollte es nicht wissen“, erklärt Duchamp – und so bleibt es bis heute ein Rätsel, was im Innern von **À bruit secret** klappert, wenn das Readymade geschüttelt wird.

Mit Tönen hat Duchamp schon vor **À bruit secret** zu experimentieren begonnen. Die Töne finden gleichzeitig mit dem Zufall Eingang in sein Werk. **Erratum Musical**, sein erstes musikalisches Werk, ist eine aus dem Zufallsverfahren heraus entstandene Partitur für drei Stimmen. Während eines Neujahrsbesuchs bei seiner Familie in Rouen im Jahr 1913 komponiert er dieses Vokalstück mit seinen beiden Schwestern Yvonne und Magdeleine, beide Musikerinnen. Sie nehmen zufällig fünfundzwanzig Noten aus einem Hut. Die Worte zur Musik stammen aus der Definition von *imprimer* (drucken) aus einem Wörterbuch: „Faire une empreinte; marquer des traits; une figure sur une surface; imprimer un sceau sur cire.“ (Einen Abdruck machen; mit Linien markieren; eine Figur auf einer Oberfläche; ein Siegel in Wachs einprägen.)

Der Titel **Erratum Musical** lässt sich mit „musikalischer Druckfehler“ übersetzen. So beschwören der „Text“ und der Titel eine dialektische Beziehung zwischen Sehen und Hören herauf. Aus einem Wörterbuch herausgepickt, ist der „Text“ selbst schon ein Readymade. In der endgültigen Aufführung des Musicals wird der Prozess des Hörens in einer imaginären Landschaft „visualisiert“, so als würde

die Musik durch ihren stimmlichen Ausdruck sichtbar werden. Die ästhetische Erfahrung des Hörens eines Musikstücks wird in eine abstrakte Erfahrung des Erlebens eines abstrakten Raums transformiert. Als ***Erratum Musical*** 1920 von der Dada-Künstlerin Marguerite Buffet erstmals öffentlich aufgeführt wird, irritiert das Stück das Publikum derart, dass es mit unruhigem Rascheln, Rufen und Pfeifen reagiert.

Der Zufall wird in Duchamps Werk als Akteur eingesetzt, um allgemeine Gewissheiten mit dem Schattenreich unkalkulierbarer Ungewissheiten zu konfrontieren. Dem fügte er 1927 mit seiner Arbeit ***Porte, 11 rue Larrey, Paris*** (1927) einen weiteren Schritt hinzu: Ursprünglich Teil seines Ateliers in der Rue Larrey Nummer 11 in Paris, dient diese eine Tür zwei Eingängen. Wenn die Tür in ihren Scharnieren schwingt und dabei ungeölt knarzt, um den Eingang zu einem Raum zu schließen, öffnet sie gleichzeitig einen anderen und widerspricht so dem französischen Sprichwort: „Il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée“ (Eine Tür muss entweder offen oder geschlossen sein.)

Duchamp beraubt damit aber nicht nur ein Sprichwort seiner Klarheit und verweist es ins Schattenreich des Unklaren, sondern hebt auch die Frage nach der Autor*innenschaft auf eine neue Ebene: Er lässt die Tür nach seinen Vorgaben von einem Schreiner anfertigen. Traditionell werden in solchen Fällen die Handwerker*innen als Urheber*innen verstanden, weil sie die Tür ja angefertigt haben. Es sind hier jedoch Duchamps Ideen und Pläne, die den Handwerker dazu veranlassen, die Tür überhaupt erst herzustellen. Künstler*innen, so kann man Duchamp verstehen, müssen ihre Arbeiten nicht selbst herstellen, die Bedeutung ihrer Rolle liegt in ihrem Verstand und ihren Ideen.

Marcel Duchamp

1887

Henri Robert Marcel Duchamp kommt am 28. Juli in Blainville-Crevon in der Normandie in Frankreich zur Welt. Seine Eltern sind Eugène Duchamp und Marie Caroline Lucie Duchamp (geborene Nicolle). Er ist das vierte von sieben Kindern (Gaston, Raymond, Marcel, Suzanne, Yvonne und Magdeleine) – das siebte Geschwisterkind ist bereits in frühen Jahren verstorben. Seine Geschwister Gaston (später bekannt als Jacques Villon), Raymond (der sich später Duchamp-Villon nennt) und Suzanne Duchamp werden ebenfalls Künstler*innen.

1898

Lernt Schach.

1902

Malt *Paysage à Blainville* (Landschaft in Blainville), sein erstes bekanntes Bild.
Zeichnet *Bec Auer* (Hängende Gaslampe), ein wiederkehrendes Motiv in späteren Werken.

1904

Absolviert das Lycée Pierre Corneille in Rouen. Zieht nach Paris und beginnt mit dem Studium der Malerei an der Académie Julian.

1905

Meldet sich freiwillig zum Militärdienst und arbeitet für einen Drucker in Rouen.

1907

Zeichnet Karikaturen, von denen fünf im Salon des humoristes in Paris gezeigt werden; es ist Duchamps erste Ausstellung. Später werden seine Karikaturen in den Satirezeitschriften *Le Courrier Français*, *Le Rire* und *Le Témoin* veröffentlicht.

1909

Stellt Gemälde und Zeichnungen im Salon des Indépendants und im Salon d'Automne in Paris sowie in der Société de Peinture Moderne in Rouen aus.

1910

Beginn der Freundschaft mit dem Künstler und Dichter Francis Picabia, die ein Leben lang hält.

1911

Arbeitet an Zeichnungen und Gemälden zum Thema Schach.
Moulin à café (Kaffeemühle) entsteht für Raymond Duchamp-Villons Küche in Puteaux, sein erstes Bild mit einem mechanischen Motiv.
Sein einziges Kind Yvonne Serré wird geboren (auch als Yo Savy oder Yo Sermayer bekannt). 55 Jahre später kommt es zu einem ersten Treffen.

1912

Zieht sein Gemälde *Nu descendant un escalier, n° 2* (Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2) vom Salon des Indépendants nach einem Zerwürfnis mit dem für die Auswahl verantwortlichen Komitee zurück und reist für zwei Monate nach München. Während seines dortigen Aufenthalts malt er *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (Der Übergang von der Jungfrau zur Neuvermählten) und weitere wichtige Arbeiten.
Der Künstler und Kritiker Walter Pach wählt vier seiner Werke für die *International Exhibition of Modern Art* (Armory Show) in New York aus, die im Frühjahr 1913 stattfindet.

1913

Mit Ausnahme einiger weniger Arbeiten innerhalb der nächsten sechs Jahre wendet sich Duchamp ganz von der Malerei ab. Die Mechanik wird zur Hauptakteurin seiner Zeichnungen – und die Arbeit *3 stoppages-étalon* (3 Kunststopf-Normalmaße) führt den Zufall in die Kunst ein. Ist als Bibliothekar in der Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris tätig.
Befestigt für die Arbeit *Roue de bicyclette* (Fahrrad-Rad) eine Fahrradgabel samt Reifen kopfüber auf einem Holzschemel – der Beginn erster Untersuchungen dessen, was später als „Readymade“ bekannt wird.
Nu descendant un escalier, n° 2 (Akt, eine Treppe herabsteigend, Nr. 2), ausgestellt in der Armory Show in New York, wird zum Zentrum der kontroversen Aufmerksamkeit.

1914

Fertigt *La Boîte de 1914* (Die Schachtel von 1914) mit Reproduktionen von Notizen und Zeichnungen. Fügt auf einem Werbedruck Farbakzente hinzu und nennt es *Pharmacie* (Apotheke). Erwirbt in einem Pariser Kaufhaus einen Flaschentrockner und erfindet damit das Readymade *Porte-bouteilles, ou Séchoir à Bouteilles, ou Hérisson* (Flaschentrockner).

1915

Erster New-York-Besuch, welcher bis 1918 andauert. Wird Teil des Kreises von Künstler*innen und Dichter*innen um Walter und Louise Arensberg. Trifft den Künstler und Fotografen Man Ray. Beginnt seine Arbeit an *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*) (Die Neuvermählte, von ihren Junggesellen entkleidet, sogar (Das Große Glas)). Schreibt seinen Namen und den Titel *In Advance of the Broken Arm* (Dem gebrochenen Arm voraus) auf eine Schneeschaukel.

1917

Auf die Ablehnung seines Readymades *Fountain* (Fontäne) – eines Urinals, das er unter dem Pseudonym R. Mutt eingereicht hat – reagiert Duchamp mit seinem Rücktritt als Vorstandsmitglied der Society of Independent Artists. Veröffentlicht zusammen mit dem Schriftsteller Henri-Pierre Roché und der Künstlerin Beatrice Wood die Dada-Zeitschriften *The Blind Man* und *Rongwrong*.

1918

Malt im Auftrag der Kunstsammlerin Katherine Sophie Dreier sein letztes Bild *Tu m'*.

1919

Kehrt nach einem neunmonatigen Aufenthalt in Buenos Aires nach Paris zurück. Schafft das Readymade *L.H.O.O.Q.*, indem er einen Spitz- und Schnurrbart auf eine Reproduktion von Leonardo da Vincis *Mona Lisa* malt. Der Titel wird wie der französische Satz „elle a chaud au cul“ (Sie hat einen heißen Hintern) ausgesprochen.

1920

Sein Pseudonym und Alter Ego Rose (später Rose) Sélavy tritt erstmals in Erscheinung; sie wird zur Urheberin einiger Texte und Werke. Zusammen mit Katherine Sophie Dreier und Man Ray gründet er in New York die Société Anonyme, Inc. Die Arbeit *Rotative plaques verre* (Rotierende Glasplatten) entsteht, Duchamps erste motorbetriebene optische Maschine.

1921

Rose Sélavy lässt sich von Man Ray fotografieren. Veröffentlicht mit Man Ray die erste und einzige Ausgabe des Magazins *New York Dada*.

1923

Erklärt seine Arbeit *Le Grand Verre* (Das Große Glas), mit der er 1915 begonnen hat, für endgültig unvollendet. Seine Leidenschaft für Schach lebt wieder auf. Duchamp trainiert ernsthaft und nimmt in den folgenden zehn Jahren an wichtigen Schachturnieren in Europa teil.

1924

Erschafft *Obligations pour la roulette de Monte Carlo* (Obligation für das Roulette von Monte Carlo), eine Serie von ursprünglich geplanten 30 Wertpapieren, die ein System zur Erzielung von Gewinnen am Roulettetisch finanzieren sollen.

1925

Am 29. Januar stirbt Duchamps Mutter, sein Vater fünf Tage später. Mit dem Erbe erwirbt er einige Werke von Francis Picabia, die er im Folgejahr in Paris zur Versteigerung bringt.

1926

Rose Sélavy macht den Kurzfilm *Anémic Cinéma*, der aus Wortspielen und optischen Täuschungen komponiert ist, in Zusammenarbeit mit Marc Allégret und Man Ray.

1927

Im Juni Heirat mit Lydie Fischer Sarazin-Levassor. Die Ehe dauert bis Januar 1928.

1930

Wird Mitglied im Komitee des Französischen Schachbundes und Delegierter im Weltschachverband.

1932

Veröffentlicht zusammen mit dem Schachspieler Vitaly Halberstadt das Buch *L'Opposition et ses cases conjuguées sont réconciliées* (Opposition und Schwesterfelder sind versöhnt) über eine bestimmte Endspielstrategie beim Schach. Duchamp gestaltet hierfür das Layout und Cover.

1934

Versammelt 94 Notizen und Reproduktionen, die sich auf *Le Grand Verre* beziehen, und publiziert diese in *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte)* (Die Neuvermählte, von ihren Junggesellen entkleidet, sogar (Die grüne Schachtel)).

1935

Die Serie *Rotoreliefs (Disques optiques)* (Rotoreliefs (Optische Scheiben)) entsteht, bestehend aus einem Set aus sechs runden Scheiben aus Karton, beidseitig mit figurativen und abstrakten Motiven bedruckt.

1937

Erste Soloausstellung *Exhibition of Paintings by Marcel Duchamp* mit neun Arbeiten im Arts Club of Chicago. Schreibt eine wöchentliche Kolumne über Schach für die neu gegründete kommunistische Tageszeitung *Ce Soir*. Fertigt für André Bretons Galerie Gradiva in Paris eine Eingangstür aus Glas an, die *Porte Gradiva* (Tür für Gradiva).

1938

Beteiligt sich an der Organisation der *Exposition Internationale du Surréalisme* in der Galerie Beaux-Arts in Paris.

1941

Signiert die Erstausgabe von *de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy (Boîte-en-Valise)* (Von oder durch Marcel Duchamp oder Rrose Sélavy (Die Schachtel im Koffer)). Dabei handelt es sich um einen kleinen Lederkoffer mit Miniaturen und Reproduktionen von Duchamps wichtigsten Werken.

1942

Verlässt Paris auf Dauer und zieht nach New York, wo er bis kurz vor seinem Tod lebt. Zusammenarbeit mit André Breton im Koordinierungsrat der French Relief Societies in New York für die Ausstellung *First Papers of Surrealism* sowie für den Begleitkatalog. Seine Installation *Sixteen Miles of String* (Sechzehn Meilen Schnur) ist Teil der Ausstellung.

1943

Liaison mit der Künstlerin Maria Martins, die bis 1950 andauert. Gipsabrücke von Martins Körper werden zur Grundlage späterer Arbeiten.

1944

Der deutsche Künstler Hans Richter beginnt mit den Dreharbeiten zu *Dreams That Money Can Buy*. Der Film erscheint 1947 und beinhaltet eine Szene mit Duchamp und seinem Werk *Rotoreliefs (Disques optiques)*.

1945

Der Künstler, Dichter und Herausgeber des Magazins *View*, Charles Henri Ford, widmet Duchamp eine Spezialausgabe.

1946

Duchamp beginnt mit der Arbeit an *Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (Gegeben seien: 1. der Wasserfall, 2. das Leuchtgas) – ein Werk, das ihn über zwei Jahrzehnte lang begleiten soll. Erst 1969 wird es posthum im Philadelphia Museum of Art enthüllt.

1947

Bereitet zusammen mit André Breton die Ausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme* (und den Begleitkatalog *Le Surréalisme en 1947*) in der Pariser Galerie Maeght vor. Duchamp zeigt *Le Rayon Vert* (Der Grüne Strahl).

1950

Not a Shoe (Kein Schuh) und *Feuille de vigne femelle* (Weibliches Feigenblatt), die ersten zwei Arbeiten einer Serie erotischer Objekte, entstehen.

1954

Heirat mit Alexina (Teeny) Matisse (geborene Sattler). Die Ehe hält bis zu Duchamps Tod.

1955

Erhält die US-amerikanische Staatsbürgerschaft.

1957

Eröffnung der Ausstellung *Three Brothers* im Solomon R. Guggenheim Museum in New York, den drei Duchamp-Brüdern gewidmet.

1958

Die erste Textsammlung, zusammengestellt und herausgegeben von Michel Sanouillet, erscheint unter dem Titel *Marchand du Sel. Écrits de Marcel Duchamp*.

1959

Robert Leblers Monografie über Duchamp samt Werkverzeichnis erscheint unter dem Titel *Sur Marcel Duchamp*. Der Künstler arbeitet am Layout mit. In Cadaqués in Spanien beginnt Duchamp damit, Gipsabdrücke zu machen, die sich am Leben orientieren, die Arbeit *With My Tongue in My Cheek* (Mit der Zunge in meiner Wange) entsteht.

1963

Die erste Retrospektive, *A Retrospective Exhibition*, wird im Pasadena Art Museum eröffnet.

1964–1965

Unter Duchamps Aufsicht reproduziert der Galerist Arturo Schwarz eine Reihe von Readymades sowie die Arbeiten *3 stoppages-étalon* (3 Kunststopf-Normalmaße) und *Fresh Widow* (Frische Witwe) in einer limitierten Auflage von jeweils acht Stück.

1965

Arbeitet an einer Serie von Radierungen (*The Large Glass and Related Works, vol. 1*), die sich auf *Le Grand Verre* beziehen und 1967 von Arturo Schwarz veröffentlicht werden.

1966

Die erste Retrospektive in Europa, *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, findet in der Tate Gallery in London statt. Zu diesem Anlass baut der Künstler und Ausstellungsorganisator Richard Hamilton *Le Grand Verre* originalgetreu nach.

1967

À l'infinifif (*La Boîte blanche*) (Im Infinitiv (Die weiße Schachtel)) beinhaltet eine Reihe von 79 bisher unveröffentlichten Notizen aus den Jahren 1912 bis 1920, die sich auf *Le Grand Verre* beziehen.

1968

Duchamp stirbt in den frühen Morgenstunden des 2. Oktober im Pariser Vorort Neuilly-sur-Seine, nach einem lebhaften Dinnerabend mit seiner Frau und gemeinsamen Freund*innen.

Impressum

Dieses Booklet erscheint anlässlich der Ausstellung

Marcel Duchamp

MUSEUM^{mmk}

2. April-3. Oktober 2022

ÖFFNUNGSZEITEN

Di-So: 11-18 Uhr

Mi: 11-19 Uhr

KURATORIN DER
AUSSTELLUNG

Susanne Pfeffer

HERAUSGEBERIN

Susanne Pfeffer

REDAKTION

Lu Pahl, Christiane Weidemann

BILDREDAKTION

Leonore Schubert

TEXTE

Lukas Eide Flygare, Susanne Pfeffer,
Cord Riechelmann

LEKTORAT

Lu Pahl, Tina Wessel

KORREKTORAT

Lukas Eide Flygare, Tina Wessel

ÜBERSETZUNG

Franziska Füchsl

GRAFIK

Zak Group, London
Studio David Welbergen,
Frankfurt am Main

DRUCK

Kuthal Print, Mainaschaff

2., überarbeitete Auflage

COVER

Marcel Duchamp, *Readymade malheureux* (Unglückliches Ready-made), 1919/1940, Abzug einer retuschierten Fotografie, Art Collection Alychlo / Marc Coucke, Belgien, © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

RÜCKSEITE

Marcel Duchamp, *Trébuchet* (Stolperfalle), 1917/1964, Collection Attilio Codognato, Venedig, © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

INNENSEITEN COVER

Marcel Duchamp, *Coeurs Volants* (Flatternde Herzen), 1936/1961, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Archiv (Bibliothek) Serge Stauffer, erworben 1993 mit Lotto-Mitteln, © Staatsgalerie Stuttgart / Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2022 / bpk

BILDSEITEN

Marcel Duchamp, *With My Tongue in My Cheek* (Mit der Zunge in meiner Wange), 1959, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Paris, © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Marcel Duchamp und Man Ray, Fotografie für *Monte-Carlo Bond*, 1924, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Paris, © Association Marcel Duchamp / Man Ray 2015 Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Marcel Duchamp als Rose Selavy, *Fresh Widow* (Frische Witwe), 1920/1964, Tate London, erworben mit Unterstützung der National Lottery durch den Heritage Lottery Fund, 1997, © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

MUSEUM^{mmk} FÜR MODERNE KUNST
MUSEUM^{mmk}

Domstraße 10, 60311 Frankfurt am Main
mmk.art

Die Ausstellung wird gefördert durch



