

**FOUNTAIN**  
**Institutioneller Kontext zur Ausstellung 1917**  
**Mikrohistorie. Reflexionen über die Sichtbarkeit**



Mag. Alice Schmatzberger  
Juli 2006

## **INHALTSVERZEICHNIS**

<b>EINLEITUNG</b>	<b>3</b>
<b>DIE AUSSTELLUNG</b>	<b>4</b>
VORGESCHICHTE	4
ROLLE VON MARCEL DUCHAMP	5
<b>FOUNTAIN</b>	<b>6</b>
NACHGESCHICHTE	10
<b>SICHTBARKEIT &amp; NACHTRÄGLICHKEIT</b>	<b>12</b>
GEDANKENSCHLUSS. SCHLUSSGEDANKEN.	17
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>19</b>

*“Die Produktion einer Zeit ist stets ihre Mittelmäßigkeit. Was nicht produziert wird, ist immer besser als das, was produziert wird. Die wahren Werte sind unberührbar. Ich sehe übrigens nicht ein, weshalb man der Nachwelt das Privileg einräumt, darüber zu entscheiden, was gut und was schlecht ist, umso weniger, als ja diese Nachwelt alle 50 Jahre wechselt. Ich sehe aber auch nicht ein, weshalb die Zeitgenossen besser zu urteilen verstünden. Die Idee des Urteils sollte verschwinden.” Marcel Duchamp, 1954<sup>1</sup>*

## **EINLEITUNG**

In dieser Arbeit steht das Objekt *Fountain* (Abb. 1) von Marcel Duchamp im Mittelpunkt der Betrachtungen. Es handelt sich dabei um ein emailliertes Urinal aus Porzellan, horizontal aufgestellt, signiert mit „R. Mutt/1917“, Original verloren, Maße des Originals nicht bekannt.<sup>2</sup> *Fountain* zählt zu den sogenannten Ready-mades – Gegenstände des Alltags, weiter bearbeitet oder auch nicht, die alleine aufgrund der Wahl durch den Künstler zu Kunstgegenständen werden. Ab 1913 wählte/machte Duchamp derartige Objekte, seit 1915 verwendete er den Begriff Ready-made dafür.

Der Fokus dieses Textes liegt auf der Rekonstruktion der Umstände jener Ausstellung im Jahr 1917 in New York, für die *Fountain* als Ausstellungsobjekt eingereicht worden ist: wo und warum fand diese Ausstellung statt? Welche Rolle spielte Marcel Duchamp dabei? Wer hat dieses Objekt eingereicht? Wurde es letztendlich ausgestellt? Wenn ja, wie? Wenn nein, warum nicht? Und was geschah mit dem Objekt nach Ende der Ausstellung? In der in diesem Zusammenhang bearbeiteten Literatur finden sich einander teilweise widersprechende Angaben und Erzählungen – dennoch soll anhand der angeführten Fragestellungen versucht werden, eine Mikrohistorie der damaligen Ereignisse zu skizzieren.

Im Zusammenhang mit *Fountain* könnten noch eine Reihe weiterer Fragestellungen detailliert diskutiert werden, beispielsweise die der Titelgebung, der Signatur, des Entstehungskontextes, der Bedeutung der – teilweise von Marcel Duchamp selbst angefertigten – Repliken, Institutionenkritik, die Frage nach Malerei bzw. Skulptur im Zusammenhang mit den Ready-mades etc. Diese Aspekte sind jedoch nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit.

---

<sup>1</sup> Zit. n. Ausst. Kat. Museum Jean Tinguely 2002, vordere Umschlagklappe

<sup>2</sup> Schwarz 1979, S. 648

## DIE AUSSTELLUNG

### Vorgeschichte

Am Abend des 10. April 1917 wurde in New York im Grand Central Palace die erste Ausstellung der *American Society of Independent Artists* eröffnet, die größte Ausstellung zeitgenössischer Kunst, die je hier stattgefunden hatte.<sup>3</sup> Nach Hulten wurde die Ausstellung bereits am Montag, den 9. April 1917 eröffnet.<sup>4</sup> Camfield klärt diese Ungenauigkeiten: Am Abend des 9. April gab es ein „special opening“, am 10. folgte das „public opening“.<sup>5</sup>

Die *American Society of Independent Artists* wurde im Dezember 1916 gegründet, unter anderem waren William Glackens, Katherine S. Dreier, Man Ray und Walter Arensberg Mitglieder dieser Society in unterschiedlichsten Funktionen.

Eines der Vorbilder war die französische Künstlervereinigung *Société des Indépendants*, deren Ziel im Gründungsjahr 1884 die Etablierung einer Gesellschaft frei von jeder Beurteilung oder Einschränkung war, d.h. künstlerische Werke sollten ohne Bewertung bzw. Selektion durch eine Jury präsentiert und ausgestellt werden können. Die Abgrenzung von herkömmlichen Salons sowie von der Systematik und Struktur der Akademien war dabei einer der wichtigsten Motivatoren.

Die *American Society* agierte nach dem gleichen Prinzip und übernahm auch das Programm der französischen *Société*<sup>6</sup>: in jährlich stattfindenden Ausstellungen sollte es jedem Künstler/jeder Künstlerin möglich sein, zwei Werke auszustellen und jedes eingereichte Werk sollte in demokratischen Sinn ohne Einschränkungen gezeigt werden. Dafür mussten lediglich fünf Dollar für die Mitgliedschaft in der *Society* sowie ein Dollar für die Ausstellung der Werke bezahlt werden. Die Freiheit der Kunst stand dabei im Mittelpunkt, jede/r konnte Künstler sein<sup>7</sup>, dem konformistischen Elite-Denken der National Academy of Design wurde damit etwas entgegen gesetzt. Dem Publikum sollte ein breites Spektrum an zeitgenössischer Kunst zugänglich gemacht werden, für die in diesem Text näher betrachtete New Yorker Ausstellung im April 1917 wurden weit über 2000 Werke von rund 1200 Künstlern eingereicht.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Camfield 1989, S. 67; Naumann 1979, S. 34

<sup>4</sup> Hulten 1993, Ephemerides 9 April

<sup>5</sup> Camfield 1989, S. 67

<sup>6</sup> Ders., S. 66

<sup>7</sup> de Duve 1992, S. 190

<sup>8</sup> Zur Anzahl der Werke bzw. der Künstler werden sehr unterschiedliche Angaben gemacht. Naumann meint dazu, dass mit größter Wahrscheinlichkeit mehr Werke zu sehen waren als im Ausstellungskatalog angegeben, weil diese zu spät für die Publikation kamen. Naumann 1979, S. 38, Anmerkung 2

## Rolle von Marcel Duchamp

Duchamp, der sich seit Juni 1915 in New York aufhielt, war zu diesem Zeitpunkt in den USA bereits eine bekannte Größe. Sein Bild *Nu descendant un escalier* (Abb. 2), das zuvor in Paris zu einer Ausstellung der *Société des Indépendants* nicht zugelassen worden war<sup>9</sup>, war im Jahr 1913 in New York im Rahmen der Armory Show zu sehen gewesen.<sup>10</sup> Von der Öffentlichkeit und den meisten Kritikern unverstanden (Abb. 3), wurde das Bild jedoch von einer Sammlerelite bewundert, allen voran von Walter Arensberg, der in Folge Duchamps Förderer und Mäzen werden sollte. Für die New Yorker war Duchamp schlicht und einfach der „The-Nude-Descending-a-Staircase Man“.<sup>11</sup>

In den Jahren 1913-1917 ist bei Duchamp eine sehr heterogene künstlerische Praxis feststellbar, beispielsweise *Roue de Bicyclette* (Ready-made) 1913 (Abb. 4), *Broyeuse de Chocolat* (Präzisionsmalerei) 1914 (Abb. 5), *Schienengleiter* 1913/15 (Abb. 6), *Trois Stoppages Etalon* (Assemblage) 1913/14 (Abb. 7), *The* (Textfragment) 1915 (Abb. 8), *Travelers Folding Item* 1916 (Abb. 9). In diesem Zeitraum arbeitete er auch bereits am Großen Glas, *La mariée mis en nu par ces célibataires, même* (Abb. 10). Diese Arbeiten erfolgten teilweise parallel zueinander, inhaltliche und formale Verwandtschaft zwischen diesen Werken ist immer wieder feststellbar. Wie bereits erwähnt, arbeitete Duchamp ab 1915 mit dem Begriff und dem Konzept des Ready-made.

Obwohl Duchamp also nach der Ablehnung seines Aktes in Paris eine Abneigung gegen Gruppierungen jeglicher Art hegte und in einem Interview mit Tomkins meinte, er würde sich nach alledem nicht mehr für Gruppen interessieren<sup>12</sup>, trat er der amerikanischen Society bei. Nach Naumann und Daniels war Duchamp sowohl einer der Initiatoren der *American Society of Independent Artists* – wobei unklar bleibt, ob er konkret am Gründungsakt beteiligt war – als auch einer der Direktoren (Member of the board of directors).<sup>13</sup> Laut Camfield wurde Duchamp auch zum „Chairman of the hanging committee“ ernannt<sup>14</sup> und zwar am 6. April 1917<sup>15</sup>. Um die mehr als 2000 eingereichten Arbeiten möglichst objektiv zu gruppieren, schlug er vor, die Werke in alphabetischer Reihenfolge auszustellen, wobei der

---

<sup>9</sup> Mink 2004, S. 27

<sup>10</sup> ders., S. 49

<sup>11</sup> Mann 1999, S. 17f

<sup>12</sup> Tomkins 1999, S. 63

<sup>13</sup> Daniels 1992, S. 177; Naumann 1979, S. 34

<sup>14</sup> Camfield 1989, S. 67; Camfield 1992, S. 136

<sup>15</sup> Hulten 1993, Ephemerides 6 April

Anfangsbuchstabe nicht automatisch das „A“ sein sollte, sondern durch Ziehung aus einem Hut bestimmt werden sollte – es wurde das „R“.<sup>16</sup>

Nach de Duve verlief diese Begebenheit umgekehrt: zuerst machte Duchamp diesen Vorschlag, dann erst wurde er aufgrund dessen zum Chairman gewählt.<sup>17</sup>

## FOUNTAIN

Für diese erste Ausstellung der *American Society of Independent Artists* wurde auch *Fountain* eingereicht. Zur Einreichung sowie zu den Details der nachfolgenden Geschehnisse gibt es unterschiedliche Erzählungen und Erinnerungsfragmente, was tatsächlich wie abgelaufen ist, lässt sich nicht mit abschließender Genauigkeit feststellen.

Einreichungen von Arbeiten wurden zwischen 3. und 5. April entgegen genommen.<sup>18</sup> Die Einreichung für *Fountain* war von Richard Mutt signiert<sup>19</sup>, angeblich einem unbekanntem Künstler aus Philadelphia, wie den Einreichformularen zu entnehmen war.<sup>20</sup> Am Foto von Alfred Stieglitz (s. Abb. 1) ist links unten am Einreichzettel auch die Signatur „Richard Mutt“ zu erkennen, auch das Fragment „ntain“ kann nach Mann entziffert werden, der Titel des Werks, „*Fountain*“, war demnach angegeben.<sup>21</sup> Nach Schwarz<sup>22</sup> benutzte Duchamp dieses Pseudonym für die Einreichung. Camfield und Judovitz berichten in diesem Zusammenhang von einer Begebenheit, wonach Duchamp in einem Brief an seine Schwester Suzanne am 11. April schrieb, dass eine Freundin von ihm *Fountain* eingereicht hätte.<sup>23</sup> Auch Hulten und Schwarz erwähnen diesen Brief, wobei Schwarz und Camfield die Formulierung „a female friend under a masculine pseudonym“ anführen<sup>24</sup>, wohingegen sich bei Hulten die Formulierung „a friend under a masculine pseudonym“.<sup>25</sup> Der Ausdruck „masculine pseudonym“ könnte darauf hinweisen, dass der „friend“ letztlich doch weiblich war. Offen bleibt, wie und wann genau *Fountain* am Ausstellungsgelände eintraf und ob tatsächlich eine Freundin für Duchamp eingereicht hat: Wenn ja, wer wäre das gewesen? Wenn nein, warum teilte er dies in Verschleierung seiner Autorenschaft seiner Schwester mit? Duchamp

---

<sup>16</sup> ibd.; Naumann 1979, S. 35

<sup>17</sup> de Duve 1992, S. 193

<sup>18</sup> Camfield 1989, S. 67

<sup>19</sup> Naumann 1979, S. 37; Schwarz 1979, S. 648

<sup>20</sup> Camfield 1992, S. 137

<sup>21</sup> Mann 1999, S. 98

<sup>22</sup> Schwarz 1979, S. 648

<sup>23</sup> Camfield 1989, S. 71f; Judovitz 1995, S. 164

<sup>24</sup> Camfield 1992, S. 139; Schwarz 1979, S. 650

<sup>25</sup> Hulten 1993, Ephemerides 11 April

versteckte sich also hinter R. Mutt, dieser wiederum wurde hinter einer „Freundin“ versteckt, wie Mann diese Scharade beschrieb.<sup>26</sup>

Als das Hängekomitee – in den diversen Texten finden sich keine konkreten Angaben dazu, wer genau dabei gewesen war; offensichtlich nicht Duchamp selbst; Rockwell Kent und Georges Bellows waren ihm zur Seite gestellt („assisted by“)<sup>27</sup>; auch der konkrete Ort, an dem sich die folgenden Ereignisse abgespielt haben, ist nicht zu eruieren – beim Buchstaben „M“ angelangt war, fanden sie das Objekt *Fountain*, eingereicht von R. Mutt vor. Die Autorenschaft dürfte zu diesem Zeitpunkt nur Walter Arensberg bekannt gewesen sein. George Bellows und Rockwell Kent lehnten die Ausstellung dieses Objekts ab, um nicht allen möglichen Extravaganzen Tür und Tor zu öffnen („[...] de laisser la porte ouverte a tout les extravagances [...]“.<sup>28</sup> Die Einwände Walter Arensbergs, wonach der Künstler ein Recht darauf hätte, da er ja die sechs Dollar bezahlt hätte, wurden letztlich abgewiesen. Auch Hulten berichtet ähnliches über diesen Disput: Der Einreicher, ein Künstler aus Philadelphia, hatte seine sechs Dollar bezahlt, doch William Glackens (President of the society) lehnte das Objekt als „indecent“ ab. Georges Bellows vermutete gar einen Scherz dahinter.<sup>29</sup>

Beatrice Wood meinte sich zu erinnern, dass es einen Disput zwischen Walter Arensberg und Georges Bellows oder Rockwell Kent gegeben hätte, wonach das Objekt nicht ausgestellt werden könnte, obwohl Arensberg betonte, dass die Kriterien (i.e. sechs Dollar) ja eingehalten worden waren und die Prinzipien der Society berücksichtigt werden müssen.<sup>30</sup> In einem ad-hoc Treffen aller verfügbaren Direktoren – offensichtlich ohne Duchamp selbst – wurden nach heftigen Diskussionen, die bis kurz vor der Eröffnung andauerten, die Befürworter von *Fountain* überstimmt.<sup>31</sup> Nach Daniels sagte Katherine Dreier sie habe das Objekt abgelehnt, weil keinerlei Originalität darin zu erkennen war.<sup>32</sup> Diese Diskussionen begannen nach Camfield zwei Tage vor der Eröffnung, also am 7. April.<sup>33</sup> Bei Cabanne im Gespräch mit Duchamp stellt sich die damalige Situation etwas anders dar: Demnach durften bei den

---

<sup>26</sup> Mann 1999, S. 27

<sup>27</sup> de Duve 1992, S. 193

<sup>28</sup> Ausst. Kat. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, S. 86

<sup>29</sup> Hulten 1993, Ephemerides 9 April

<sup>30</sup> Camfield 1992, S. 139; Schwarz 1979, S. 649

<sup>31</sup> Camfield 1989, S. 69; Daniels 1992, S. 178; Hulten 1993, Ephemerides 9 April; Naumann 1979, S. 37

<sup>32</sup> Daniels 1992, S. 178

<sup>33</sup> Camfield 1989, S.69

„Unabhängigen“ Kunstwerke nicht einfach abgelehnt werden, daher wurde auch *Fountain* nicht offen abgelehnt, sondern lediglich übergangen.<sup>34</sup>

*Fountain* wurde letztlich aus moralischen bzw. ästhetischen Gründen abgelehnt was insofern bemerkenswert war, als dies einerseits mit dem Prinzip der Freiheit der Kunst nicht vereinbar erscheint, andererseits wurden Darstellungen von Nackten u.ä. sehr wohl zugelassen.

Im Presstext ließ die *American Society of Independent Artists* dann folgendes mitteilen:

“[*Fountain*] may be a very useful object in its place, but its place is not an art exhibition, and it is, by no definition, a work of art.”<sup>35</sup> Eine öffentliche Erklärung war deshalb notwendig geworden, weil dieser Skandal – nämlich die Ablehnung eines Kunstwerks trotz aller proklamierten Freiheit und bei Einhaltung aller selbst auferlegten Kriterien – bekannt geworden war. Die Folge waren die Austritte von Duchamp und Walter Arensberg aus der Society, wobei unklar bleibt, wann genau und wie dies erfolgte.<sup>36</sup> In einem Gespräch mit Cabanne argumentierte Duchamp, dass er damals bewusst einen Skandal provozieren wollte, „*Fountain* war ja eine Herausforderung“<sup>37</sup>, eine positive Aufnahme wäre für ihn sogar eine Enttäuschung gewesen.

Mink behauptet, dass *Fountain* von Duchamp eingereicht worden war, weil dieser aufgrund einer Meinungsverschiedenheit diejenigen verärgern wollte, die für die Hängung der Objekte verantwortlich waren.<sup>38</sup> Dies bleibt im oben erwähnten Zusammenhang, wonach Duchamp selbst „Chairman of the hanging committee“ gewesen sei, unverständlich, bei Mink sind zu seiner Aussage keine Quellen angeführt.

Während der Ausstellung befand sich *Fountain* den meisten Darstellungen zufolge hinter einer Trennwand<sup>39</sup> („partition“) und wurde dort erst nach Ende der Ausstellung beim Abbau bzw. Aufräumen aufgefunden.<sup>40</sup> Wie ist es dorthin gekommen? Absichtlich oder unabsichtlich? Durch wen? Dies muss letztlich unklar bleiben: Nach Schwarz wurde *Fountain* von einigen Mitgliedern der Society absichtlich versteckt. Walter Arensberg hatte von einem Zwischenfall rund um ein Objekt namens *Fountain* gehört und wollte sich dieses ansehen. Die „Officials“ hatten jedoch noch nie von einem derartigen Objekt gehört. Da Arensberg über Duchamps Autorenschaft und die Einreichung Bescheid wusste, verlangte er

---

<sup>34</sup> Cabanne 1972, S. 78

<sup>35</sup> Hulten 1993, Ephemerides 9 April; Naumann 1979, S. 38

<sup>36</sup> Schwarz 1979, S. 648

<sup>37</sup> Cabanne 1972, S. 79; Judovitz 1995, S. 124

<sup>38</sup> Mink 2004, S. 63

<sup>39</sup> Diese Trennwände wurden wahrscheinlich zur räumlichen Strukturierung der Ausstellungshalle verwendet

<sup>40</sup> Cabanne 1972, S. 78

das Objekt zu sehen, da er es zu kaufen wünschte. Duchamp, eventuell gemeinsam mit Man Ray, entdeckte auf der Suche am Ausstellungsgelände *Fountain* hinter einer Trennwand. Walter Arensberg füllte noch vor Ort einen Scheck aus und trug das Objekt durch die „crowded“ Ausstellungsräume hinaus.<sup>41</sup> Es kann aber genauso gut gewesen sein, dass Duchamp selbst *Fountain* wegtrug<sup>42</sup> bzw. gibt er im Gespräch mit Cabanne an, dass er selbst es an sich genommen hätte.

Aus diesen Versionen lässt sich jedenfalls der Schluss ziehen, dass das Auffinden nicht nach Ende der Ausstellung, sondern währenddessen stattgefunden hatte. Stieglitz schrieb am 19. April an den Kunstkritiker Henry McBride, ob dieser nicht in sein Atelier kommen könne: „I have, at the request of [...] Duchamp & Co., photographed the rejected „Fountain“. You may find the photograph of some use.- It will amuse you to see it.- The “Fountain” is here too.”<sup>43</sup> Naumann erwähnt, dass die Ausstellung vier Wochen lang zu sehen war<sup>44</sup>, demnach wäre sie am 5. oder 6. Mai zu Ende gewesen, was mit de Duve übereinstimmt – „[...] May 6, when the show closed [...]”<sup>45</sup>.

Jedenfalls war *Fountain* im Rahmen der Ausstellung nicht zu sehen. Was war zu sehen? Zwischen den klassischen Säulen des Grand Central Palace hingen „myriads of confusing submissions“<sup>46</sup> (Abb. 11), zu sehen bekam das Publikum so unterschiedliche Werke wie Brancusis *Prinzessin X* (Abb. 12), *Un peu d'eau dans du savon* (Abb. 13) von Beatrice Wood, das als „offensive“ erachtet wurde und die herkömmliche Darstellung von weiblicher Nacktheit völlig durchbrach, die *Claire Twins* von Dorothy Rice (Abb. 14), die meist belächelt wurden oder Gertrude Vanderbilts *The Titanic Memorial* (Abb. 15), das als dem klassischen Ideal nahe kommend positiv rezipiert wurde. Die Ausstellung war nach Naumann nicht nur extrem gut besucht, sondern wurde auch in den zeitgenössischen Medien ausführlich rezipiert.<sup>47</sup> Hulten spricht davon, dass der Kunstkritiker Henry McBride die Ausstellung als „gorgeous and gay“ bezeichnete, die Hängung jedoch immer wieder heftig als verwirrend kritisiert worden war.

---

<sup>41</sup> Schwarz 1979, S. 648

<sup>42</sup> Camfield 1989, S. 74

<sup>43</sup> Camfield 1989, S. 74; Naumann 1979, S. 39 Anmerkung 22

<sup>44</sup> ibd., S. 38

<sup>45</sup> de Duve 1992, S. 195

<sup>46</sup> Naumann 1979, S. 35

<sup>47</sup> Naumann 1979, S. 34

## Nachgeschichte

Alfred Stieglitz fertigte die bekannte Fotografie von *Fountain* auf Bitten Duchamps für die 2. Ausgabe der Zeitschrift *The Blind Man* an. Die vorhandenen Informationen lassen lediglich einen indirekten Schluss zu, wann dies passierte. Am 13. April war das Foto jedenfalls noch nicht vorhanden, an diesem Tag verfasste Stieglitz einen *Fountain* verteidigenden Leserbrief für *The Blind Man* – ein bis zwei Tage danach wurde er bezüglich der Fotografie kontaktiert.<sup>48</sup> Am 19. April war das Foto schon gemacht, wie aus seinem Schreiben an den bereits erwähnten Henry McBride hervorgeht. Schwarz behauptet, das Original sei zu diesem Zweck ins Studio von Alfred Stieglitz getragen worden<sup>49</sup> – Von wem? Direkt von der Ausstellung weg? Bevor oder nachdem es Walter Arensberg erworben hatte? Dies ist nicht zu beantworten.

*The Blind Man*, dessen zweite und letzte Ausgabe am 5. Mai 1917 erschienen ist, wurde von Duchamp gemeinsam mit Pierre Roché und Beatrice Wood publiziert. Der Großteil der zweiten Ausgabe (Abb. 16) war dem Fall Richard Mutt gewidmet: beinhaltet waren das Stieglitz-Foto (s. Abb. 1) mit dem Titel „Fountain by R. Mutt“, ein anonymes Editorial, „The Richard Mutt Case“ (Abb. 17), zur Verteidigung von *Fountain* sowie ein Artikel von Louise Norton mit dem Titel „Buddha in the Bathroom“. Bis zur Veröffentlichung von *The Blind Man* N<sup>o</sup>. 2 war demnach nicht bekannt, dass es sich bei *Fountain* um ein Urinal handelt, dies konnte öffentlich erst anhand der Fotografie von Stieglitz erstmals festgestellt werden.<sup>50</sup> Die Autorenschaft von *Fountain* wurde auch von *The Blind Man* N<sup>o</sup> 2 nicht gelüftet. Nur Walter Arensberg dürfte informiert gewesen sein. Und Duchamp selbst dürfte an der Bildung eines Mythos bzw. an der Verschleierung der genauen Fakten intensiv mitgewirkt haben.<sup>51</sup> Was tatsächlich mit dem Original geschehen ist, muss ebenfalls unklar bleiben.

Die am häufigsten anzutreffende Version ist jene, wonach *Fountain* bei einem Umzug der Arensbergs verloren gegangen ist. Camfield erwähnt allerdings, dass es unterschiedliche Erzählungen gibt, *Fountain* könnte beispielsweise von William Glackens absichtlich zerbrochen oder überhaupt gestohlen worden sein.<sup>52</sup> Zumindest für kurze Zeit befand sich ein Urinal im Jahr 1917 im Studio von Duchamp (Abb. 18), jedoch ist nicht klar, ob es sich dabei um *Fountain* oder lediglich ein ähnliches Objekt handelt – wobei Mann hier ein authentisches

---

<sup>48</sup> ibd., S. 206

<sup>49</sup> Schwarz 1979, S. 200

<sup>50</sup> Camfield 1992, S. 145; Schwarz 1979, S. 649f

<sup>51</sup> Daniels 1992, S. 179; Judovitz 1995, S. 165

<sup>52</sup> Camfield 1889, S. 64, S. 73

Bild des originalen *Fountain* sowie ein Selbstportrait Duchamps vermutet.<sup>53</sup> Das genaue Entstehungsdatum dieser Fotografie ist unbekannt.

Was blieb von *Fountain*? Lediglich das Foto von Alfred Stieglitz und ein Editorial zur Verteidigung des Werks. Nur eine fotografische Reproduktion. Das Original war - sogar zwei Mal - verloren, seine Autorenschaft nach wie vor nicht bekannt. Der Skandal war bloß ein kleiner, schon gar kein öffentlicher und nach diesem Vorfall waren kaum noch Kommentare zu *Fountain* oder auch zu den Ready-mades allgemein wahrzunehmen. "All that is left of *Fountain* today is the documentation surrounding a nonevent concerning a nonexistent object: [...]"<sup>54</sup> ...

---

<sup>53</sup> Mann 1999, S. 146

<sup>54</sup> Judovitz 1995, S. 124

## SICHTBARKEIT & NACHTRÄGLICHKEIT

.... und doch ist *Fountain*, das damals kaum wer tatsächlich gesehen hat (weder in der Ausstellung noch im Katalog noch danach), zu den Ikonen der Moderne zu zählen – eine Bewertung, die rein retrospektiv erfolgte, da das Objekt selbst Jahrzehnte lang nicht sichtbar war. Die nachträglichen Rezeptionen beruhen beinahe ausschließlich auf der Fotografie von Alfred Stieglitz, die mit ihrer Inszenierung (Hintergrund, Positionierung, Belichtung) vieles von dem, was *Fountain* an Eigenschaften oder Merkmalen zugeschrieben worden ist, beeinflusst hat.

Ready-mades allgemein waren nicht für einen öffentlichen Kontext gedacht, sie befanden sich in Duchamps Studio oder wurden privat verschenkt. Zur Zeit ihrer Entstehung waren sie weder für Duchamp noch für Sammler (nicht einmal für Arensberg) wichtig oder erhaltenswert, hatten weder Benjamin´schen Kult- noch Ausstellungswert. Sowohl ihre Sichtbarkeit als auch ihr Status ergeben sich erst in der Nachträglichkeit. Die folgende Gegenüberstellung soll dazu einen Überblick vermitteln.

Sichtbarkeit (in der Zeit)	& Nachträglichkeit (in der Rezeption)
3.-29.4.1916 <i>Exhibition of Modern Art</i> , Bourgeois Gallery, New York; erste Ausstellung, bei der Ready-mades zu sehen waren	Ready-mades sind an einem Garderobenständer beim Eingang aufgehängt – welche bzw. ob es zwei oder drei waren, ist nicht mehr feststellbar, keine Kommentare dazu bekannt. <sup>55</sup>
Mai 1917 Ende der ersten Ausstellung der <i>American Society of Independent Artists</i> ; <i>The Blind Man</i> N° 2 mit Stieglitz-Foto von <i>Fountain</i>	Nach wie vor war die Autorenschaft Duchamps unbekannt. Der Skandal entzündete sich mehr an der Ablehnung an sich als am Objekt, dem Urinal.
1917 <i>New York</i> , Man Ray (Abb. 19) (Replik aus 1966) 1918 <i>God</i> , Morton Schamberg (Abb. 20)	Nach Mai 1917 finden sich laut Camfield und Mann keine Kommentare mehr zu <i>Fountain</i> , weder öffentlich noch in den Arensberg Archiven. Allerdings war es das

<sup>55</sup> Daniels 1992, S. 174 ; de Duve 1992, S. 193; Mann 1999, S. 62

16.6.1918 *Le Cas de Richard Mutt*, Guillaume Apollinaire, Artikel im *Mercure de France*; weder Duchamp, noch der Name *Fountain* noch ein Urinal werden erwähnt.<sup>56</sup> Anlass? Unbekannt.

erste Ready-made, das überhaupt ein wenig öffentliche Aufmerksamkeit zu seiner Zeit erlangte.<sup>57</sup> Auch Daniels spricht von einem raschen Ende jeglicher Rezeption. Zumindest auf unmittelbare künstlerische Zeitgenossen übten Duchamps Werke in-/direkt Einfluss aus, z.B. Man Ray oder Morton Schamberg.

In den 20er und 30er Jahren war Duchamp nach Tancock einerseits sehr präsent, übte aber kaum Einfluss auf den Surrealismus bzw. die Skulptur dieser Zeit aus; wurde als Pionier akzeptiert, sein Werk war aber zu ironisch, um als direkter Stimulus wirken zu können.<sup>58</sup> Duchamp hat selbst ab 1923 immer wieder seinen Rückzug aus der Kunst betont – und im Verborgenen an seinem kommenden Werk, *Etant donnée*, gearbeitet. Und auch sein bisheriges Werk war zu diesem Zeitpunkt beinahe unsichtbar, verborgen in privaten Sammlungen oder verloren.

1934 *Grüne Schachtel*  
1935-41 *Boîte en valise*  
(Abb. 21), Miniaturreplik von *Fountain*

Stimulierung der Wahrnehmung durch Erzeugung von Sichtbarkeit nach beinahe 20 Jahren, Möglichkeit zur Mitbestimmung der Rezeption.  
Nach Daniels sind sowohl die *Grüne Schachtel* als auch die *Boîte en valise* Teile von Duchamps Aufarbeitung seiner eigenen künstlerischen Vergangenheit. Dazu auch Zeiller: „In retrospektiver Haltung gelingt ihm [dem Künstler] somit tendenziell eine Wiederaneignung seines Werkes.“<sup>59</sup> Damit wird aber auch eine „[...] entscheidende Grundlage [geliefert], um das große Informationsdefizit [...] zu überbrücken.“<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Mann 1999, S. 32f

<sup>57</sup> Camfield 1992, S. 136

<sup>58</sup> Tancock 1989, S163

<sup>59</sup> Zeiller 2003, S. 7

<sup>60</sup> Daniels 1992, S. 126f

1937 Erste Einzelausstellung, Arts Club, Chicago <sup>61</sup>

Diese Ausstellung löste – vielleicht nicht zuletzt wegen ihres angeblich sehr geringen Umfangs – keinerlei zeitgenössische Kommentare aus. Daniels erwähnt mehrmals, dass es Duchamps Wunsch war, nicht prominent in Erscheinung zu treten, weswegen er sich auch kaum an Ausstellungen beteiligte. Offen bleibt, ob er dazu viele Möglichkeiten gehabt hätte.

Nach wie vor werden allerdings einzelne Künstler, wie beispielsweise Joseph Cornell, der in den 1930er, 1949er Jahren seine „Boxes“ entwickelte, von Duchamps Werk beeinflusst.<sup>62</sup>

März 1945 *View*, Sondernummer der Zeitschrift zu Duchamp (Abb. 22)

Seit rund 25 Jahren war dies der erste Text über Duchamp bzw. eine Veröffentlichung des Fotos von *Fountain*.<sup>63</sup>

1950 *Fountain* 2. Version (=1. Replik), Sidney Janis Gallery (Abb. 23)

Duchamp beginnt – und vermehrt in den 60er Jahren, Nachbildungen zuzulassen, zu autorisieren bzw. auch selbst anzufertigen. Warum? Ging es darum, Sichtbarkeit zumindest im Nachhinein zu konstituieren?

1952 *Duchamp Frères & sœurs, Œuvres d'Art*, Familienausstellung, New York, zehnteitiger Artikel in *Life*<sup>64</sup>

In Europa war Duchamp zu dieser Zeit weitaus weniger bekannt als in den USA, wo seine Arbeiten i.Z.m. mit dem Aufleben des Dadaismus wieder an Bedeutung gewinnen.

1954 Öffnung der Arensberg-Sammlung, Philadelphia Museum of Art

Dies war der Initialpunkt für eine potentiell verstärkte Rezeption, plötzlich war

<sup>61</sup> Cabanne 1972, S. 122

<sup>62</sup> Krauss<sup>c</sup> 1993, S. 131

<sup>63</sup> Camfield 1989, S. 86; Camfield 1992, S. 155

<sup>64</sup> Daniels 1992, S. 159

1955, 1959 Duchamp Monografie von Robert Lebel (franz.)	Sichtbarkeit (zumindest in den USA) gegeben, die Nachträglichkeit konnte beginnen, sich zu entfalten. Wie bei Pompeji.
1961 Das <i>Große Glas</i> erstmals in Europa (als Kopie, Stockholm) <sup>65</sup> 1962 Monografie von Lebel in deutsch 1963 Erste umfassende Soloausstellung, Retrospektive, Pasadena Art Museum 1963 <i>Fountain</i> 3. Version, Galerie Buren, Stockholm (Abb. 23) 1964 <i>Fountain</i> 4. Version, Galleria Schwarz, Mailand (Abb. 23) 1964 Zeichnungen, Lithographien von <i>Fountain</i> 1966 <i>The almost complete works of Marcel Duchamp</i> , Tate Gallery, London	Die Wahrnehmung Marcel Duchamps als einen der einflussreichsten Künstler sowie Bedeutung und die kunsttheoretische Diskussion der Ready-mades erfolgte in großem Umfang erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. <sup>66</sup> Und bemerkenswerter Weise ging es dabei ja nicht um neue Arbeiten Duchamps, sondern durchwegs um die bald schon 50 Jahre alten Ready-mades – die nun in gänzlich anderen institutionellem Kontext eingebettet waren. Henne oder Ei? Kommt es zu einer verstärkten Rezeption, weil die Arbeiten (besser) zugänglich wurden, weil Duchamp Repliken anfertigte bzw. autorisierte oder machte Duchamp dies, weil sich die Rezeptionsbedingungen bereits verändert hatten, d.h. reagiert er damit auf die Veränderungen im künstlerischen, gesellschaftlichen Umfeld?
	In den 50er und 60er Jahren (auch danach) stießen die nachgebildeten Ready-mades auf gänzlich anderes Interesse, Kunst und Gesellschaft boten andere Rahmenbedingungen, einen neuen Kontext, der in den vergangenen Jahrzehnten seit Entstehen der ersten Ready-mades aufgrund der historischen Geschehnisse und den daraus resultierenden Änderungen im gesellschaftlichen, künstlerischen etc. entstanden waren.
	Duchamp war zum Vorläufer, zur Reibungsfläche, zum Stimulus für Bewegungen wie Nouveau Réalisme, Concept Art, Minimal Art, aber auch für einzelne Künstler wie Richard Hamilton, Jasper Johns, Robert Rauschenberg,

<sup>65</sup> Hulten 1993, S. 19

<sup>66</sup> Camfield 1992, S. 160

Joseph Beuys, Bruce Naumann geworden. An ihm vorbei konnte niemand.

Über die jüngste Künstlergeneration urteilte Picasso in den 1960ern: „They are ransacking Duchamps warehouse and just change the packaging.“<sup>67</sup>

Verhältnis zwischen Duchamps Sicht auf seine Ready-mades und der nachträglichen Rezeption/-geschichte?

„Vielleicht konnten Duchamps Werke überhaupt erst retrospektiv in ihrer vollen Qualität wahrgenommen werden; zu sehr irritierte seine Haltung den etablierten Kunstbetrieb.“<sup>68</sup>

Ähnlich de Duve: „Während der Verspätung, die er brauchte, um seine Signifikanz zu entfalten, hat dieser Interpretant [Ready-made] verschiedene Namen erhalten [...]“<sup>69</sup>

1968 zum Zeitpunkt seines Todes war er bereits eine der Leitfiguren der jüngeren Künstlergeneration.<sup>70</sup> „The avant-garde artist has worn many guises over the first 100 years of his existence: revolutionary, dandy, anarchist, aesthete, technologist, mystic.“<sup>71</sup> Für Duchamp lässt sich wohl der „an-artist“ hinzufügen.<sup>72</sup>

Um in den hier erstellten Chrono-Musing<sup>73</sup> zu einem wirklich umfassenden Bild zu gelangen, müssten die Unterschiede in der Rezeption – und zwar sowohl chronologisch als auch quantitativ und qualitativ – zwischen den USA und Europa in weiteren Details analysiert bzw. einander gegenüber gestellt werden. Im Rahmen der hier bearbeiteten Literatur haben sich insbesondere Dieter Daniels, John Tancock und Martha Buskirk mit dieser Thematik näher auseinander gesetzt.

<sup>67</sup> zit. n. Krauss<sup>a</sup> 1993, S. 202

<sup>68</sup> Graulich 1999, S. 79f

<sup>69</sup> de Duve 1987, S. 260

<sup>70</sup> Ausst. Kat. Philadelphia Museum of Art, S. 5

<sup>71</sup> Krauss<sup>b</sup> 1993, S.157

<sup>72</sup> de Duve 1987, S. 29

<sup>73</sup> Wortkreation der Autorin dieses Textes. Musings (engl.) = sinnen, grübeln, nachdenken; in Gedanken (versunken); Chrono-Musings daher ein Nachsinnen über die Zeit-/ abläufe

### **Gedankenschluss. Schlussgedanken.**

Den meisten Ready-mades widerfuhr ein ähnliches Schicksal wie *Fountain*: zum Zeitpunkt ihrer Entstehung erregten sie wenig Aufsehen, viele Originale gingen bald verloren, beispielsweise *Travelers Folding Item* aus 1916 (Abb. 9), *Pulled at four pins* 1915 (wurde nie ausgestellt, auch kein Foto vorhanden), *Roue de Bicyclette* (1913) (Abb. 4) (wurde 1951 erstmals als Replik ausgestellt), *Porte-Bouteilles* 1914 (Abb. 24) (Replik erstmals 1936 öffentlich sichtbar).

Die Un- / Sichtbarkeit und die Nachträglichkeit der Bedeutung bedingen einander. Bei Freud bedeutet Nachträglichkeit eine verspätete/verzögerte Reaktion auf ein (verwirrendes) Erlebnis, die Vergangenheit bzw. Ereignisse der Vergangenheit werden erst aus Sicht der Gegenwart interpretiert und bekommen sie ihre Bedeutung eben nachträglich. In der Kunst entsteht so die Faszination des Werks also retrospektiv – nach Belting kommt dies wiederholt vor: beispielsweise wurde Werken aus Renaissance und Barock erst nach 1800 die Anerkennung als Meisterwerk zuteil, *Apolls* Ruhm hatte erst in der Renaissance begonnen (Abb. 25), *Matisse' Joie de vivre* aus 1906 (Abb. 26) wurde zwar im Jahr seines Entstehens ein Mal ausgestellt, verschwand aber dann bis 1993 in einer Privatsammlung, *Picassos Demoiselles d'Avignon* 1907 (Abb. 27) hatte 1912 noch nicht einmal einen Titel, wurde 1916 in kleinem Rahmen gezeigt, im Juli 1925 erstmals in einer Zeitschrift abgebildet.

In der nachträglichen Rezeption von Duchamps Arbeiten geht es scheinbar weniger um den Einfluss eines bestimmten Werkes als vielmehr um die Ideen und Konzepte, denen er Tür & Tor öffnete. Judovitz formulierte dazu: „The novelty of his works reflects neither the rejection nor the assimilation of artistic traditions, but rather, the fact of making visible the conditions of possibility of art [...]”<sup>74</sup> Duchamps Bedeutung für die modernen Kunstströmungen im 20. Jahrhundert wäre demnach im Sichtbarmachen der Möglichkeiten, im Verschieben/Überschreiten von Grenzen zu sehen – Möglichkeiten, die sein zeitgenössisches Umfeld offenbar (noch) nicht wahrnehmen konnte und die sich erst in der Nachträglichkeit und nachdem Sichtbarkeit gegeben war in ihrer Bedeutung manifestiert haben bzw. mit Bedeutung aufgeladen worden sind.

---

<sup>74</sup> Judovitz 1995, S. 235

Im Fall von *Fountain* hat sich das Konzept des Ready-made im Nachhinein als wegweisend erwiesen, allerdings hat sich bei diesem spezifischen Objekt in der Nachträglichkeit auch der Bedeutungsinhalt stark gewandelt. Was als Nicht-Kunst begonnen hat, hat mittlerweile seinen festen Platz unter den Kunstwerken. Was vielleicht als Nein oder auch als gar nichts gedacht war, wurde Jahrzehnte später begeistert / fasziniert aufgenommen. Nach Paz kam es durch die Wiederholungen zur Eliminierung des kritischen Elements aus den Kunstwerken. Die Wiederherstellung von Sichtbarkeit führte also in der Nachträglichkeit irgendwie zu einer Umkehrung. Auch Duchamp selbst war an Umdeutungen, Interpretationen und Nachträglichkeiten aktiv beteiligt – betonte er einerseits, dass die ersten Ready-mades nur Spaß/Spiel waren, Abenteuer ohne bestimmten Grund und Absicht<sup>75</sup>, war er andererseits darauf bedacht, dass hier ein besonderes, von ihm entwickeltes Konzept dahinter stand. “ I’m not at all sure that the concept of the Readymade isn’t the most important single idea to come out of my work.”<sup>76</sup>

Die letzten noch offenen Detailfragen zur Mikrohistorie um *Fountain* - wie kam das Objekt zum Ausstellungsgelände? Per Post? Wurde es abgegeben? Wann genau? Von wem? - werden sich aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr definitiv klären lassen. „Endlessly solved, the case remains endlessly open.“<sup>77</sup>

Was die Rezeptionsgeschichte auch nicht mehr beeinflussen würde.

---

<sup>75</sup> Cabanne 1972, S. 66

<sup>76</sup> Schwarz 1979, S. 48

<sup>77</sup> Ball, Knafo 1988, S. 115

## BIBLIOGRAPHIE

- Edward Ball, Robert Knafo, The R. Mutt Dossier, in: Artforum International, October 1988, S. 115-119
- Gianfranco Baruchello, Warum Weshalb Wozu Duchamp, Klagenfurt 1993
- Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998
- Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, in: Ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1977, S. 7-44
- Pierre Cabanne, Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972
- William Camfield, Marcel Duchamp's Fountain. Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art?, in: Thierry de Duve (Hg.), The Definitively Unfinished Marcel Duchamp, Cambridge (Mass.)-London 1992, S. 133-178
- William A. Camfield, Marcel Duchamp's *Fountain*. Its History and Aesthetics in the Context of 1917, in: Rudolf Kuenzli, Francis M. Naumann (Hg.), Marcel Duchamp. Artist of the Century, Cambridge (Mass.) London 1989, S. 64-94
- Dieter Daniels, Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992
- Thierry de Duve, Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne, München 1987
- Thierry de Duve, Given the Richard Mutt Case, in: Ders., The Definitively Unfinished Marcel Duchamp, Cambridge (Mass.) London 1992, S. 189-230
- Thierry de Duve, Das Ready-made und die Farbtube, in: Ders., Kant nach Duchamp, München 1993, S. 133-192
- Gerhard Graulich, Weder visuell noch zerebral. Duchamp als Anreger eines konzeptuellen Kunstbegriffs, in: Staatliches Museum Schwerin (Hg.), Marcel Duchamp. Respirateur, bearbeitete Neuausgabe, Schwerin 1999, S. 79-86
- Charles Harrison, Paul Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 2003
- Pontus Hulten (Hg.), Marcel Duchamp. Work and life, Cambridge (Mass.) 1993
- Dalia Judovitz, Unpacking Duchamp. Art in Transit, Berkeley Los Angeles London 1995
- Rosalind Krauss<sup>a</sup>, The Optical Unconscious, Cambridge (Mass.) London 1993
- Rosalind Krauss<sup>b</sup>, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, 8. Auflage, Cambridge (Mass.) London 1993
- Rosalind Krauss<sup>c</sup>, Passages in Modern Sculpture, Cambridge (Mass.) London 1993

Heinz Herbert Mann, Marcel Duchamp: 1917, München 1999

Janis Mink, Marcel Duchamp. Kunst als Gegenkunst, Köln 2004

Francis Naumann, The Big Show. The First Exhibition of the Society of Independent Artists, in: Artforum, 17, 1979, S. 34-39

Molly Nesbit, Naomi Sawelson-Gorse, Concept of Nothing. New Notes by Marcel Duchamp and Walter Arensberg, in: Martha Buskirk, Mignon Nixon (Hg.), The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table, Cambridge (Mass.) 1996, S. 131-175

Richard E. Oldenburg, Vorwort, in: Marcel Duchamp (Ausst. Kat., Philadelphia Museum of Art), Philadelphia 1973

Octavio Paz, Nackte Erscheinung. Das Werk von Marcel Duchamp, Frankfurt/Main 1991

Plan pour écrire. Une vie de Marcel Duchamp (Ausst. Kat. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris 1977

Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamp, Rev. und erweiterte Ausgabe, 2 Bände, New York 1997

Serge Stauffer (Hg.), Marcel Duchamp, Interviews und Statement, Stuttgart 1992

Marcel Duchamp (Ausst. Kat., Museum Jean Tinguely, Basel), Ostfildern-Ruit 2002

John Tancock, The influence of Marcel Duchamp, in: Anne d'Harnoncourt, Kynaston McShine (Hg.), Marcel Duchamp, New York 1989, S.159-178

Calvin Tomkins, Marcel Duchamp. Eine Biographie, München Wien 1999

Martin Zeiller, Marcel Duchamp - Repetition und Differenzial, in: Marcel Duchamp. Druckgraphik (Ausst. Kat., Universität für angewandte Kunst (Hg.) Wien), Wien 2003, S. 7-18